

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

82 | 2017
Varia

La dimension attractionnelle de *Life of an American Fireman* réenvisagée à partir de quelques documents inédits

The attractional dimension of *Life of an American Fireman reconsidered in the light of a few unpublished documents*

La dimensione attrazionale di Life of an American Fireman riconsiderata a partire da alcuni documenti inediti

Laurent Le Forestier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5404>

DOI : 10.4000/1895.5404

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

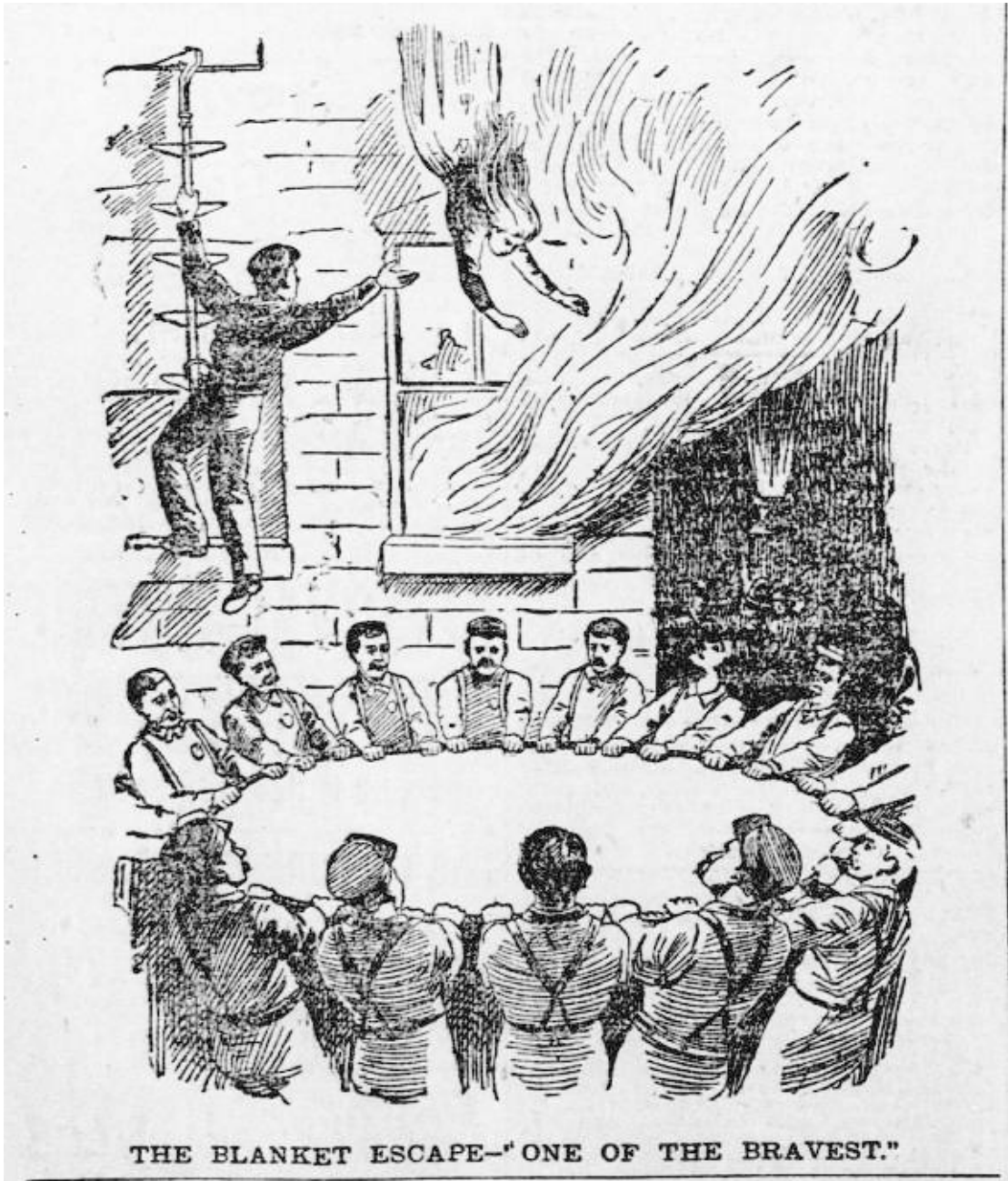
Date de publication : 1 juin 2017

Pagination : 132-146

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Laurent Le Forestier, « La dimension attractionnelle de *Life of an American Fireman* réenvisagée à partir de quelques documents inédits », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 82 | 2017, mis en ligne le 01 juin 2020, consulté le 20 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5404> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5404>



THE BLANKET ESCAPE—"ONE OF THE BRAVEST."

Dessin du *Morning Call* (San Francisco), 15 octobre 1893

La dimension attractionnelle de *Life of an American Fireman* réenvisagée à partir de quelques documents inédits

par Laurent Le Forestier

Life of an American Fireman (Edison, 1903) est probablement l'un des films des premières années du cinéma parmi les plus commentés. Il ne saurait donc être question de synthétiser ici toutes les analyses qu'il a suscitées, ni de prétendre apporter des éléments engageant un renouvellement radical de la connaissance sur ce film attribué à Edwin S. Porter. On voudrait cependant, à partir de la littérature secondaire produite sur ce film et de sources nouvelles, proposer quelques compléments susceptibles d'aider à mieux le comprendre.

Depuis au moins Lewis Jacobs (*The Rise of American Film. A Critical History*, 1939), l'essentiel des débats s'est concentré sur la question du montage de *Life of an American Fireman*. Il s'est agi, dans un premier temps, de souligner le caractère pionnier de la construction du film, d'abord à partir d'une source non-film (une série de seize photographies récupérée auprès d'un ancien employé de Porter et donc baptisée de son nom : la « continuité Jamison ») puis à partir d'une source filmique, une copie conservée par le Museum of Modern Art de New York depuis 1944¹. Celle-ci comportait vingt tableaux, le sauvetage final n'étant pas représenté en deux tableaux (comme on le voit aujourd'hui dans la plupart des versions en circulation) mais en treize, selon un principe d'alternance entre intérieur et extérieur. Par la suite, la découverte à la Library of Congress de Washington d'une autre copie, très différente (puisque, justement, ne comportant au total que neuf tableaux), a exacerbé les débats, notamment parmi les historiens français (Sadoul *vs* Mitry). Inutile d'y revenir : ces discussions ont été déjà largement synthétisées, tant dans le champ français (notamment par Barthélemy Amengual²) que dans le champ américain (en particulier par Charles Musser³).

1. Cette date précise est donnée par André Gaudreault, sur la foi du témoignage de Charles Silver, qui fut « un des responsables du Film Study Center du Museum of Modern Art » (André Gaudreault, « Les détours du récit filmique : sur la naissance du montage parallèle », *les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 29, « Le cinéma des premiers temps (1900-1906) », hiver 1979). Robert Gessner avait déjà donné cette date dans « Porter and the Creation of Cinematic Motion : an Analysis of *The Life of an American Fireman* » (*The Journal of the Society of Cinematologists*, vol. 2, 1962). Gessner semble être par ailleurs l'un des premiers historiens à avoir mis en doute la véracité du montage de cette copie.

2. Barthélemy Amengual, « Un point d'histoire : la Vie d'un pompier américain et la naissance du montage », *les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 17, « David Wark Griffith, encore et toujours », Noël 1975.

3. Voir la partie conclusive (« *Life of an American Fireman* in Film History ») du chapitre 7 (« A Close Look at *Life of an American Fireman*: 1902-1903 ») de Charles Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, University of California Press, 1991. Musser avait déjà amorcé cette historiographie de *Life of an American Fireman* en ouverture de son article, « Les débuts d'Edwin S. Porter » (*les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 29, *op. cit.*), publié aussi en anglais (« The Early Cinema of Edwin Porter », *Cinema Journal*, vol. 19, n° 1, automne 1979).

La découverte de la copie de neuf tableaux (en fait plus de neuf, si l'on tient compte des coupures dans le sixième tableau représentant le passage des multiples attelages de pompiers) a engagé tout un ensemble de réflexions en quelque sorte inverses, consistant à ne plus voir Porter, et ce film en particulier, comme un pionnier du montage, mais à les envisager plutôt, l'un et l'autre, comme héritant et perpétuant des pratiques culturelles antérieures. Charles Musser a ainsi inscrit le film dans la tradition des spectacles mettant en scène des incendies : « "Fighting the Flames" était le titre d'un spectacle, à Coney Island, présentant une brigade de pompiers qui effectuaient un sauvetage acrobatique dans un édifice condamné à brûler plusieurs fois par jour »⁴. Avant d'ajouter, quelques années plus tard, que ce spectacle avait en fait été joué à Coney Island en 1904, soit au moins un an après la sortie du film⁵. Musser a par conséquent privilégié l'hypothèse d'une forme d'influence de la lanterne magique, et en particulier d'une suite de neuf à douze plaques intitulée *Bob the Fireman*, dont il a reproduit les images dans son article pour *les Cahiers de la Cinémathèque*. Selon Musser, « les structures narratives et l'imagerie très conventionnelle de ces innombrables spectacles [de lanterne magique consacrés à des récits d'incendie et de sauvetage] furent transférées dans une large mesure au cinéma »⁶. Cette hypothèse, bien qu'elle puisse être discutée compte tenu des différences de cadrage et de composition entre la série *Bob the Fireman* et *Life of an American Fireman*, permet à Musser d'expliquer justement les caractéristiques du montage du film, qu'il perçoit comme construisant une « continuité non-linéaire », parce que l'enchaînement des espaces y fonctionne mieux que la construction du temps :

Vie d'un pompier américain a une dette envers le spectacle de lanterne magique, qui repose sur des structures spatiales bien développées et une temporalité sous-développée. En montrant tout à l'intérieur du champ, Porter, en effet, a mis en mouvement des plaques de lanterne magique contenant des éléments profilmiques théâtraux. Les plans sont des unités auto-suffisantes liées les uns aux autres par un chevauchement temporel. Ironiquement, *Vie d'un pompier américain* a été souvent loué pour sa fluidité et la manière dont il condense le temps par ses choix de représentation. L'inverse est tout aussi vrai : l'action y est retardée, répétée⁷.

Toutefois on peut penser que cette focalisation des débats autour du montage de *Vie d'un pompier américain* a contribué à une forme de survalorisation de son héritage lanterniste, aux dépens de ses liens avec le spectacle vivant, et en particulier les spectacles de pompiers. Comme l'a noté Musser, ces spectacles abondent aux États-Unis durant tout le XIX^e siècle, mais l'un d'eux se détache par sa longévité et par sa circulation internationale : il s'intitule *One of the Bravest*.

4. « Les débuts d'Edwin S. Porter », art. cit., p. 142. À noter que certaines phrases de cet article sont reprises telles quelles dans « A Close Look at *Life of an American Fireman*: 1902-1903 », dont il constitue donc la base (toutes les traductions sont miennes).

5. *Before the Nickelodeon*, op. cit., p. 220. Mais il indique aussi que ce spectacle, conçu par George Hale, chef des pompiers de Kansas City et créateur des célèbres Hale's Tours, aurait été présenté à Paris en 1900 lors de l'Exposition universelle.

6. *Ibid.*, p. 218.

7. *Ibid.*, p. 226.

Cette « archive » se propose donc de revenir sur ce spectacle, et en particulier sur sa réception tant américaine que française, en émettant l'hypothèse que cette réception, pointant les aspects du spectacle qui font alors sensation, permet de mieux comprendre les attendus et les lectures liés à ces « shows », qu'ils soient théâtraux ou cinématographiques. On en viendra donc, in fine, à proposer une autre vision du film, en le mettant en parallèle avec un dernier document : un ouvrage de 1893 décrivant la pratique et les équipements des pompiers principalement en France mais aussi au Canada et aux États-Unis (François Bournand, *les Sapeurs-Pompiers*, Paris, J. Lefort imprimeur-éditeur, 1893). En d'autres termes, il s'agit de repartir de cette remarque de Tom Gunning : « Incendie et sauvetage formaient un spectacle, une attraction, plus qu'une situation narrative. *Life of an American Fireman* suit de façon simple un processus plutôt qu'il ne crée les retards et les intrigues narratifs que nous associons à la construction d'un récit »⁸. Il convient alors de se demander en quoi la représentation du processus à l'œuvre dans le film pouvait à cette époque constituer une attraction.

La proximité entre le spectacle intitulé *One of the Bravest* et *Life of an American Fireman* apparaît principalement dans les articles publiés en France sur la pièce, souvent plus détaillés que les articles américains. On y décrit les trois actes de cette comédie musicale, comportant plusieurs chansons, notamment dans sa première partie, qui prend pour cela prétexte de la visite de la caserne par une troupe théâtrale. À l'évidence, ces chansons confèrent au premier acte une dimension attractive/attractionnelle alors qu'il relève essentiellement de la description du quotidien des pompiers. L'attraction du deuxième acte tient en revanche de la mise en branle du processus d'intervention des pompiers et celle du troisième acte du sauvetage – ce qui correspond précisément aux caractéristiques de *Life of an American Fireman*, jusque dans la succession de chacune des étapes représentées.

Document n° 1 : *L'Orchestre*, 16 juin 1900

Théâtre Géant Columbia, Porte Maillot.

La Maison qui brûle pièce à grand spectacle.

Un spectacle saisissant, instructif et consolant avec cette merveilleuse *Maison qui brûle* qui est d'un haut enseignement social. Nous allons même plus loin : ce résumé des moyens de sauvetage créés par le corps des pompiers de la Cité de New York eût dû figurer en pleine exposition.

(...)

La Maison qui brûle se compose de trois parties dont l'intérêt va toujours croissant. D'abord, le quartier général du Corps des pompiers de la Cité de New York avec la caserne, son réfectoire et sa chambre ; les pompiers, sous la conduite de leur chef se livrent à des exercices fort curieux et à la visite d'une troupe de théâtre dont les principaux sujets chantent un chœur pittoresque.

La sonnette d'alarme retentissant, tout le monde s'élance au dehors et nous voici dans une rue de New York où une maison brûle ; on sauve les objets précieux, la police et la foule se querellent et

8. Tom Gunning, « 1902-1903. Movies, Stories and Attractions », dans André Gaudreault (dir.), *American Cinema, 1890-1909. Themes and Variations*, Rutgers University Press, 2009, p. 128.

descendus de leurs pompes à vapeur, les pompiers déploient leurs tuyaux et arrosent le foyer de l'incendie.

Le Grand Hôtel est en feu. Des gens affolés sont aux fenêtres implorant des secours, les braves sauveteurs font merveille et sauvent les infortunés grâce à un ingénieux appareil, le grand « American life saver » (filet de sauvetage) dû à M. McCarthy, une merveilleuse invention.

Document n° 2: *L'Intransigeant*, 4 juin 1900⁹

La Maison qui brûle avait fait courir tous les Américains, tous les Parisiens iront voir l'étonnant spectacle de M. McCarthy. Le branle-bas d'incendie dans la caserne des pompiers de New York, la traversée de la rue en émoi, à grande vitesse, des chevaux traînant échelles et pompes, enfin le sauvetage des habitants de la maison en flammes, tout cela est, pour les spectateurs, passionnant au plus haut degré.

Document n° 3: *Le Figaro*, 4 juin 1900

Réouverture du Théâtre Columbia.

Le Théâtre Géant Columbia nous a donné, avant-hier soir, pour sa réouverture, un spectacle qui a, paraît-il, fait sensation en Amérique. C'est un ancien capitaine de la brigade des pompiers de New York, M. Ch. McCarthy, qui a eu l'idée de mettre à la scène une tranche de la vie des sauveteurs américains, aussi réputés pour leur rapidité et leur bravoure que nos sapeurs parisiens.

La Maison qui brûle, représentée hier soir devant un public très nombreux, nous fait donc assister d'abord aux préparatifs du départ au feu, à l'organisation immédiate des secours, à l'arrivée devant la maison en flammes avec pompiers et échelles véritablement prises à New York; tout cela avec du mouvement, de la vie, et d'intérêt croissant. Mais le dernier tableau, sauvetage des habitants de l'immeuble qui flambe, est particulièrement réussi. (...)

* *
*

On peut remarquer que les deux articles (*l'Orchestre* et *le Figaro*), dont la nature « non publicitaire » paraît attestée, insistent plus ou moins explicitement sur le caractère vraisemblable et réaliste du spectacle, en soulignant en particulier le fait que le comédien principal du spectacle, Charles McCarthy, aurait été « capitaine de la brigade des pompiers de New York » et même concepteur d'un « ingénieux appareil, le grand *American life saver* (filet de sauvetage) ». Mais tout cela paraît être

9. Le même article est scrupuleusement reproduit dans *le Journal* du 3 juin 1900 et dans *Gil Blas* du 4 juin 1900; il s'agit donc probablement d'une publicité, non explicitée comme telle.

une fiction publicitaire... à laquelle le texte probablement publicitaire de *l'Intransigeant* se garde pourtant bien de souscrire. En effet, les articles américains commentant le spectacle ne font jamais mention de ce prétendu passé de Charles McCarthy, le présentant plutôt comme un célèbre comédien. Cette invention a probablement pour but de produire un effet de réel, destiné à un public européen sans doute moins réceptif aux réels effets de réel (si l'on peut dire) que le spectacle prend soin de construire, et qui s'adressent davantage à un public américain connaisseur des pratiques des pompiers américains. La reproduction de quelques extraits de l'abondante réception américaine du spectacle – laquelle s'étale sur 17 ans, de 1885 à 1902, preuve de l'immense succès du spectacle – permet par conséquent de saisir ce qui est mis en avant pour la promotion américaine de *One of the Bravest* autant que ce qui frappe certains de ses spectateurs.

Document n° 4 : *The Saint-Paul Daily Globe*, 2 mars 1890

(...) C'est un drame des plus réalistes, situé à New York, et ayant pour héros Larry Howard, pompier de la caserne de New York, et au deuxième acte est mobilisé tout le matériel connu pour réaliser l'incendie d'un bâtiment de trois étages et son extinction, et à cette fin, en particulier, entrent en action une véritable pompe à vapeur avec des chevaux, ainsi que les mêmes machines que celles utilisées par les pompiers de New York, notamment les échelles pliantes, la ceinture de survie et le filet de sauvetage dans lequel on saute ; tout cela fait qu'il s'agit d'une des pièces sur les incendies parmi les plus surprenantes et passionnantes qu'on ait jamais montées. La pièce en elle-même, en trois actes, est réputée pour ses rebondissements et ses climax, et pour être pleine de vie et d'action du début jusqu'à la fin (...).

* *
*

La mobilisation du matériel des pompiers frappe sans doute d'autant plus qu'il ne doit pas être habituel de voir sur scène un étalage d'accessoires aussi impressionnant, qui nécessite d'ailleurs un espace scénique de grande envergure. Rappelons ainsi que le Théâtre Géant Columbia, où la pièce est représentée à Paris, porte bien son nom puisqu'il contient 6 000 places assises. Situé place Maillot, à la place de l'actuel Palais des Congrès, il sera transformé quelques années plus tard en Luna Park.

Ce gigantisme du spectacle paraît ne pas cesser de s'accroître, à mesure que les représentations s'enchaînent. La pièce semble donc moins évoluer dans sa structure narrative (aucun article, parmi latrentaine consultée, ne fait mention de changements dans l'enchaînement des actes et des scènes) que dans son usage du matériel des pompiers. Cet aspect est pointé dans plusieurs articles, dont celui-ci :

Document n° 5: *The Irish Standard*, 25 avril 1891

La pièce a été matériellement renforcée, l'introduction d'une véritable pompe à vapeur et d'un attelage tiré par quatre magnifiques chevaux blancs ajoutant beaucoup à l'efficacité du drame. Cette pièce est très forte et contient un grand nombre de scènes excitantes et de climax passionnants. Le récit narre l'existence de l'un de ces hommes courageux qui, au risque de leur vie, livrent une bataille mortelle contre les flammes.

* *
*

Cette évolution du matériel utilisé dans *One of the Bravest* afin de représenter fidèlement les moyens modernes de lutte contre les incendies doit sans doute beaucoup à la collaboration avec diverses compagnies de pompiers, qui paraissent être associées étroitement à la mise en scène du spectacle – comme ce sera également le cas pour *Life of an American Fireman*¹⁰. Elles ont proba-

Publicité du spectacle *One of the Bravest* dans le *Salt Lake Herald* du 7 juillet 1889

blement beaucoup à y gagner, à une époque où ces compagnies se professionnalisent, au moins dans les grandes villes, ce qui nécessite évidemment des moyens financiers importants¹¹. Comme contrepartie, le spectacle laisse d'ailleurs une partie de ses recettes aux compagnies locales avec lesquelles il collabore¹². Plus largement, il s'agit aussi de montrer le gain d'efficacité dans la lutte contre le feu, obtenu grâce à cette professionnalisation, à une époque où les États-Unis ont été marqués par de grands incendies ayant fait de nombreuses victimes et beaucoup de dégâts (Chicago en 1871, Boston en 1872, etc.). Le spectacle, autant que le film, participent donc d'une forme de propagande en faveur de ces changements dans la gestion des compagnies de pompiers.

10. « Nous avons été obligés de nous adjoindre les services des départements des services contre l'incendie de quatre villes différentes, New York, Newark, Orange and East Orange et environ 300 pompiers apparaissent dans les différentes scènes du film. » (Catalogue Edison cité par Charles Musser, *Before the Nickelodeon*, op. cit., p. 215.)

11. Voir à ce sujet Charles Musser, *Before the Nickelodeon*, op. cit., p. 222.

12. Information donnée par un article du *Salt Lake Herald* du 7 juillet 1889 : « Les pompiers locaux auront la main sur la billetterie et percevront une bonne part des recettes. »

Document n° 6 : *Kentucky Irish American*, 8 février 1902

(...) les chefs des différents départements des services contre l'incendie étaient très désireux de montrer les nombreux appareils utilisés par les combattants du feu de New York pour éteindre les incendies et sauver des vies. Tous les appareils utilisés ici et ailleurs sont présentés dans la grande scène d'incendie de *One of the Bravest*.

* *
*

Certains articles précisent néanmoins que, devant l'ampleur des moyens requis pour représenter l'incendie et le sauvetage, on a fait logiquement le choix d'utiliser des machines plus petites que dans la réalité. Cependant, on indique clairement que cela n'altère nullement la vraisemblance et le réalisme de l'ensemble, suggérant ainsi, là encore, que c'est bien dans ces effets de réel que réside l'intérêt principal du spectacle.

Document n° 7 : *The Indianapolis Journal*, 20 septembre 1892

One of the Bravest est un éloge du pompier. La pièce utilise une vraie pompe, un vrai dévidoir de lance à incendie, qui est en fait certes une miniature mais totalement vraie, et six chevaux blancs, avec des yeux et des naseaux bien roses, qui semblent sur scène comme chez eux. L'histoire est tout sauf conventionnelle. (...) La mise en scène est excellente, et la scène d'incendie, avec son immeuble en flammes, les chevaux qui piaffent et les hommes qui crient, est une des meilleures jamais présentées.

* *
*

Si la presse américaine paraît ne faire aucune mention de la tournée française de *One of the Bravest*, elle évoque cependant l'accueil apparemment triomphal qui lui a été fait en Grande-Bretagne, quelques mois avant les représentations françaises, sans doute au tout début de l'année 1900. C'est donc peu de temps après cette tournée anglaise à succès que Williamson réalise *Fire!*, en octobre 1901. Le film s'achève d'ailleurs, tout comme *One of the Bravest*, sur le recours au « filet de sauvetage », qui a marqué, au sein du spectacle, la presse tant française (voir l'article de *l'Orchestre* reproduit ci-avant) qu'américaine (voir le dessin reproduit).

Document n° 8 : *New Haven Morning Journal and Courier*, 22 novembre 1901

Cette production, créée initialement il y a 16 ans, est revenue récemment d'une tournée à succès en Europe, où elle a été jouée dans des salles bondées, dans les principales villes d'Angleterre, d'Écosse, d'Irlande et du Pays de Galles.

Life of an American Fireman a souvent été vu, depuis Sadoul, comme s'inspirant de *Fire!*. Il apparaît ainsi que l'on gagnerait à inscrire ces deux films dans un système de relations plus large, intégrant notamment les spectacles d'incendie et de sauvetage qui circulent alors presque simultanément aux États-Unis et en Grande-Bretagne, et en particulier *One of the Bravest*. Mais cette comparaison entre les deux films a pu aussi contribuer à occulter leurs importantes différences. Car si chacun paraît emprunter des éléments au spectacle, ce ne sont pas exactement les mêmes éléments, si bien que ce qui fait attraction dans l'un et l'autre de ces films diffère de manière significative. Chez Williamson, l'accent est mis sur le sauvetage qui, proportionnellement à la longueur du film, dure plus longtemps que chez Porter. De surcroît, cette partie du film de Williamson repose sur une abondance de matériel : une échelle pliante, deux lances à incendie et, donc, le fameux filet de sauvetage. Or il a été assez peu remarqué que la scène du sauvetage, dans *Life of an American Fireman*, est au contraire réalisée avec peu d'accessoires, surtout si on la compare au défilé de matériel qui la précède : une échelle toute simple (non pliante), une seule lance à incendie et pas de filet de sauvetage. On peut ainsi se demander où sont passés les neuf attelages du tableau précédent (et qui ne sont d'ailleurs plus que quatre lors de l'arrivée sur le lieu du sinistre), avec les multiples pompes, échelles pliantes, etc. Peut-être Porter n'a-t-il pas pu bénéficier de l'intégralité des moyens mis à sa disposition par les pompiers sur la totalité des tableaux tournés, ou peut-être que ces différents tableaux n'ont pas été enregistrés le même jour...

Cependant si la comparaison des séquences de sauvetage paraît tourner, si l'on peut dire, à l'avantage de *Fire!*, c'est aussi parce que le film de Porter met plus l'accent sur une autre partie : les préparatifs de l'intervention, que l'on n'aperçoit, brièvement, uniquement de l'extérieur de la caserne, chez Williamson. Or si Porter insiste sur cet aspect, c'est sans doute parce qu'il repose précisément sur quelques caractéristiques de l'organisation américaine des casernes de pompiers. En d'autres termes, là où *Fire!* s'arrête principalement sur les *firemen* et leurs accessoires, le film de Porter souligne, légitimement, le côté *american*.

En effet, la littérature analysant la diversité des pratiques de pompiers à travers le monde à la fin du XIX^e siècle pointe, au sujet des pompiers américains, certaines spécificités que l'on retrouve presque systématisées dans *Life of an American Fireman*.

Nous proposons donc ci-dessous une mise en parallèle du catalogue Edison (reproduit par Charles Musser dans *Before the Nickelodeon...*) présentant le film avec des paragraphes évoquant les mêmes aspects dans un ouvrage consacré aux pompiers et à leurs pratiques à travers le monde. Toutes les citations sont tirées du chapitre III (« Les pompiers et les moyens de combattre les incendies aux États-Unis d'Amérique ») de la troisième partie de ce livre, dixième document présentée dans cette « archive ».

Document n° 10 : François Bournand, *les Sapeurs-Pompiers*, Paris, J. Lefort imprimeur-éditeur, 1893

2^e tableau de *Life of an American Fireman*

(Catalogue Edison :)

Une vue rapprochée d'une boîte d'alarme-incendie de New York. On montre les inscriptions et chaque détail sur la porte de la boîte, ainsi que le moyen de faire fonctionner l'alarme. Un passant s'arrête ensuite devant la boîte, ouvre rapidement la porte et tire le crochet, envoyant ainsi le courant électrique qui alerte des centaines de pompiers et appelle donc sur le lieu de l'incendie le merveilleux dispositif anti-incendie utilisé par les casernes des grandes villes.



Capture d'écran du film *Life of an American Fireman* (Edison, 1903)

(Bournand, p. 223 :)

Télégraphe.

Le réseau télégraphique du département a 700 miles (1 126 kil.). Le nombre de fils qui aboutissent au quartier général est de 60, reliant le cabinet du chef du département non seulement avec toutes les équipes de pompes, d'échelles et le bateau à vapeur, mais encore avec toutes les boîtes d'alarme.

Les boîtes, au nombre de 925, sont en fer et à double porte (...). La porte extérieure donne accès au crochet qu'il faut tirer pour envoyer l'alarme. En tirant le crochet, on remonte le ressort intérieur ; lorsqu'on l'abandonne, le mécanisme se met en marche et transmet le numéro de la station au quartier général. La seconde porte fait communiquer avec un compartiment renfermant une clef de Morse dont les officiers du département seuls se servent pour demander soit du renfort, soit une ambulance. Ils sont donc les seuls possesseurs d'une clef ouvrant ce compartiment, et c'est uniquement de la première porte que des clefs sont distribuées dans les magasins, pharmacies, restaurants ou tout autre maison importante recommandée par le capitaine de la compagnie dans le périmètre duquel la boîte est placée. Pour éviter, autant que possible, les fausses alarmes et les mauvaises plaisanteries dont les débuts de ce service ont été accompagnés, la serrure de la porte extérieure est construite de telle façon qu'il est impossible de retirer la clef, après ouverture, sans en ouvrir une seconde intérieure, dont les employés du département ont seuls les clefs. Toutes les clefs extérieures étant numérotées, on peut donc toujours

savoir dans quelle maison a été prise celle qui a permis de faire fonctionner l'appareil ; et, en cas de fausse alarme, on a un point de départ pour les recherches.

Les boîtes sont peintes en rouge, afin d'être vues de loin ; elles sont placées sur des perches, de quinze à seize mètres de hauteur, également peintes (...). Sur chaque boîte se trouve placée une consigne ou avis pour son usage, et l'indication du dépôt le plus proche d'une clef.



Capture d'écran du film *Life of an American Fireman* (Edison, 1903)

3^e tableau de *Life of an American Fireman*

(Catalogue Edison :)

Scène 3 : intérieur de la chambrée de la caserne. On voit une longue rangée de lits, et sur chaque lit un pompier dort paisiblement. Instantanément, dès que retentit l'alarme, les pompiers sautent de leurs lits et, enfilant leurs vêtements dans le temps record de cinq secondes, chacun se précipite par un grand trou circulaire du plancher, au centre duquel se trouve un mât. Le premier pompier à atteindre le mât s'en saisit et,

comme l'éclair, disparaît par l'ouverture circulaire. Il est immédiatement suivi par les autres pompiers. Cela fait en soi une scène des plus exaltantes.

(Bournand, p. 234 :)

À Chicago. (...)

Les postes de Chicago ressemblent à ceux de New York, avec une modification très intelligente. Les hommes ont leurs bottes attachées à leurs pantalons et ces derniers attachés à leur vareuse, de sorte qu'ils peuvent en quelque sorte s'engouffrer instantanément dans leur vêtement en cas d'alerte de nuit. Leurs lits sont déposés en cercle autour d'un mât, lissé et ciré, dont le pied est fixé dans le sol de la remise située au-dessous de leur chambre (...). C'est par ce mât que les hommes se laissent glisser à côté de la pompe dès que retentit le timbre d'alarme. »

4^e et 5^e tableaux de *Life of an American Fireman*

(Catalogue Edison :)

Scène 4. Intérieur de la salle de la caserne, les chevaux bondissent de leurs stalles et sont conduits aux attelages. C'est peut-être la plus palpitante et la plus merveilleuse des sept scènes de cette série, car c'est résolument le premier film jamais fait représentant le véritable endroit où l'on attelle les chevaux aux voitures anti-incendie. Tandis que les pompiers glissent le long de la rampe comme décrit dans la scène ci-dessus et atterrissent sur le sol à la vitesse de l'éclair, six portes à l'arrière de la caserne, chacune donnant sur une stalle, s'ouvrent simultanément et des chevaux impressionnants, têtes hautes, prêts à s'élancer jusqu'au site du sinistre, surgissent. Allant immédiatement vers leur harnais, ils sont équipés dans le temps à peine croyable de cinq secondes et prêts à partir vers l'incendie. (...)



Capture d'écran du film *Life of an American Fireman* (Edison, 1903)

Scène 5. Le dispositif anti-incendie quittant la caserne. On voit la caserne depuis l'extérieur, les grandes portes qui s'ouvrent et les charriots qui sortent. C'est une scène très imposante. Les puissants chevaux bondissent pour partir faire leur travail, les hommes ajustent leurs casques et leurs manteaux, et la fumée commence à sortir des pompes à vapeur. (...)

(Bournand, p. 221 :)

À New York. (...)

Les pompes à vapeur, les extincteurs du grand modèle et les échelles sont amenés sur le lieu du sinistre par des chevaux, dont le département 221, d'un prix moyen de 1 500 francs pièce, soit 331 500 francs.

Les stalles des chevaux sont placées au bord de la remise des voitures, qui y sont disposées sur une plaque tournante. Les chevaux sont dressés à venir se placer eux-mêmes devant la voiture au signal du feu. Le licol auquel ils sont attachés dans leur stalle est fixé à cette dernière par un ressort qui communique, au moyen de tringles articulées et d'un échappement à contrepoids, avec le marteau du timbre télégraphique. Lorsque le marteau exécute la sonnerie d'alarme, le contrepoids tombe, le ressort s'ouvre, et le cheval vient immédiatement se placer. Un ingénieux système, dû à M. Sullivant, de San Francisco, permet de tenir, au moyen de contrepoids, les harnais suspendus au-dessus des deux

côtés de la flèche ou du brancard. L'attelage se fait en laissant tomber le harnais, bouclant la sous-ventrière, fermant le collier et attachant à la boucle du mors les rênes, déjà fixées au siège de la voiture. Pendant que l'attelage se fait, le cocher monte sur son siège, la porte est ouverte, et la pompe prête à partir, quelques secondes après le signal.

(Bournand, p. 231 :)

À San Francisco. (...)

La ville a fait construire sur des terrains qu'elle s'était réservés dans ce but tous les édifices occupés par le département du feu, savoir : un quartier général avec la tour de la sonnerie générale d'alarme, vingt-trois stations avec écuries pour les vingt-trois compagnies de pompes, de tuyaux et d'échelles,



Capture d'écran du film *Life of an American Fireman* (Edison, 1903)

plus un vaste magasin de dépôt pour le matériel, avec ateliers de réparations et écuries pour les chevaux de rechange.

Tout est disposé en vue de la plus grande célérité possible dans le départ de l'équipe et de son matériel. Ainsi, les portes principales s'ouvrent en dehors ; elles ne sont fermées que par deux verrous commandés, ainsi que les arcs en fer qui poussent les portes, par deux pesants contre-poids reliés avec le timbre d'alarme et qui tombent aussitôt que ce dernier retentit (...).

6^e tableau de *Life of an American Fireman*

(Catalogue Edison :)

Scène 6. En route vers l'incendie. Dans cette scène, nous présentons la meilleure course contre le feu jamais montrée. Presque toute la caserne de pompiers de la grande ville de Newark (New Jersey) a été mise à notre disposition et nous montrons un nombre incalculable d'appareils, de chaudières, de grandes échelles, de attelages dévalant une large avenue à toute vitesse, les chevaux ne ménageant pas leurs efforts, désireux à l'évidence d'aller le plus vite possible.

(Bournand, p. 236 :)

À Saint-Louis.

Saint-Louis a plus de vingt pompes à vapeur, traînées par deux, trois et quatre chevaux, projetant l'eau à 63 mètres de hauteur et 82 mètres de distance, et demandant trois ou quatre minutes pour être mises sous pression.

Les dévidoirs, traînés par des chevaux, sont à quatre roues.

* *
*

La mise en parallèle du catalogue Edison avec l'ouvrage de François Bournand permet donc de comprendre tout à la fois certains choix d'écriture dudit catalogue et l'intérêt que pouvait présenter les divers tableaux relatifs à l'organisation de la caserne aux yeux du public de l'époque. Il apparaît en effet que l'un des enjeux de *Life of an American Fireman* fut probablement de mettre en avant la modernité de l'équipement des pompiers américains, laquelle est pointée par Bournand à l'aide de données chiffrées et de descriptions très détaillées d'accessoires et appareils dont ne disposent pas alors les pompiers français. Cela peut être relié à l'usage de certaines formulations superlatives dans le descriptif du film : s'il s'agit d'une rhétorique habituelle dans les catalogues, il n'en reste pas moins qu'on peut aujourd'hui être surpris de trouver des adjectifs comme « palpitant », « exaltant » appliqués à des scènes purement descriptives, qui peuvent nous sembler assez banales. Or, comme l'indiquent également les multiples mentions relatives à la vitesse d'exécution dans la mise en action de la caserne, il y avait probablement à cette époque une dimension véritablement spectaculaire à voir l'urgence commandée par une simple borne d'alarme, des pompiers prêts à intervenir en quelques secondes grâce à un aménagement spécifique de leur chambrée, des chevaux harnachés avec célérité, des portes s'ouvrir seules pour permettre aux voitures de quitter la caserne à toute vitesse.

De fait, là où *One of the Bravest* insiste sur l'abondance du matériel¹³, le film met davantage en avant son efficacité, rendue par la succession rythmée de tableaux assez brefs : il s'agit à la fois de montrer comment tout cela fonctionne (d'où l'importance du gros plan sur la borne d'alarme : l'enjeu est d'expliquer les règles d'utilisation de cet objet nouveau et complexe, en les faisant lire sur la boîte) mais aussi, plus simplement, que tout cela fonctionne, c'est-à-dire permet une intervention très rapide des pompiers. Voilà qui peut amener aussi à envisager le *montage* du film autrement – jusque dans la question de la superposition temporelle. Car pourquoi voir la répétition (sur deux tableaux) de la glissade des pompiers le long de la rampe comme un problème ou, du moins, un archaïsme ? En un

13. Il faut noter par ailleurs – ce qui corrobore l'hypothèse de l'importance culturelle de ce spectacle – que *One of the Bravest* fait l'objet d'une adaptation *explicite* (parce que reprenant ce titre) par la société Selig en 1908. Cela montre aussi que la série des films d'incendie et de sauvetage a perduré, au moins jusqu'à *Charlot pompier* (*The Fireman*, 1916), qui s'inscrit dans cette lignée mais sur un mode parodique, toutes les étapes du processus d'intervention, représentées jusqu'alors par ces films dans toute leur efficacité, étant soumises à un dysfonctionnement systématique dont Charlot est l'agent. *Charlot pompier* reprend par ailleurs assez étroitement l'intrigue du *One of The Bravest* de Selig (l'incendie y est causé par un individu sans scrupules, à des fins de séduction d'une jeune femme).

sens, elle se justifie pleinement par ce qui semble être la visée du film : montrer la vitesse de réaction de la caserne. En effet, *pendant que* les pompiers sont *encore* en train de glisser le long de la rampe, les chevaux sont *déjà* harnachés.

C'est aussi en cela que le remontage du film a pu constituer un contresens, à plusieurs égards : il a occulté ce que le *montage* initial pouvait sembler signifier en le renvoyant à sa dimension *primitive* (« lanterniste »), en même temps qu'il a donné l'illusion que l'essentiel du film se jouait dans le sauvetage alors, sans doute, que l'organisation préalable de ce sauvetage, absente de *Fire!*, était probablement tout aussi importante aux yeux des protagonistes de l'époque.