



HAL
open science

San Francisco Disaster (1906), l'actualité filmée comme proto-film catastrophe

Vincent Souladié

► **To cite this version:**

Vincent Souladié. San Francisco Disaster (1906), l'actualité filmée comme proto-film catastrophe. Apocalypses, Hélène Machinal, Monica Michlin, Arnaud Regnaud (dir.), n° 47-48, Editions Kimé, pp.185-197, 2020, Otrante. Art et littérature fantastiques, 978-2-84174-978-2. hal-02152111v2

HAL Id: hal-02152111

<https://hal.science/hal-02152111v2>

Submitted on 6 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

OTRANTE

ART ET LITTÉRATURE FANTASTIQUES

Apocalypses



n° 47-48
2020
printemps
automne

ÉDITIONS
KIMÉ

San Francisco Disaster (1906) : l'actualité filmée comme proto-film catastrophe

[Vincent SOULADIÉ](#)

Introduction

Tempête, submersion, séisme, éruption, conflagration sont autant d'événements chargés d'une puissance imageante dans laquelle le cinéma a toujours su investir, parfois pour se délivrer du traumatisme d'une catastrophe récente en rétablissant dans la fiction l'équilibre symbolique bafoué, parfois pour souffler sur les braises du ressentiment ou de l'inquiétude populaire. Très vite après la naissance du cinéma, celui-ci découvrit la possibilité de documenter l'histoire en même temps que l'exigence de rentabilité lui fournit la possibilité de la mettre en spectacle. En 1906, le pouvoir que possède le cinéma de convertir le chaos du désastre en un régime figuratif s'imposa. Le 18 avril 1906, la ville de San Francisco fut presque intégralement détruite par le tremblement de terre le plus puissant de toute l'histoire de la Californie et par l'incendie gigantesque que celui-ci provoqua en crevant les canalisations de gaz (entre 3000 et 50001 morts et 20 000 sans-abris^[1]). L'industrie cinématographique, déjà soucieuse de capturer les lignes de force de l'actualité, s'empressa de glaner des images de la dévastation.

Aussitôt la nouvelle du séisme connue, plusieurs opérateurs de la côte Est furent donc chargés de rapporter des prises de vue des ruines de San Francisco et de l'incendie qui ravageait encore la ville. Les uns furent dépêchés depuis New York par Thomas Edison pour le compte de l'American Mutoscope and Biograph, les autres depuis Philadelphie par Siegmund Lubin, l'un de ses plus pugnaces concurrents, pour la Lubin Manufacturing Company. Anticipant l'irrépressible désir scopique du public, Edison et Lubin ne prirent pas le risque d'attendre plusieurs semaines la réception des bandes filmées sur place. En hommes d'affaires et promoteurs de spectacle avertis, ils exploitèrent immédiatement les ressources à leur disposition pour satisfaire l'impatience spectatorielle, poussés chacun de leur côté par un réflexe créatif commun. Dans leurs studios respectifs de la côte Est, ils firent réaliser des reconstitutions de la destruction de San Francisco à partir de maquettes cartonnées à petite échelle. Pour la Biograph, le réalisateur George E. Van Guysling tourne alors le 05 mai 1906 une fausse bande d'actualité filmée intitulée *San Francisco Disaster*^[2], tandis que le même mois Fred J. Balshofer met en scène un film concurrent pour Lubin, *The San Francisco Disaster*. Ce dernier film a rejoint les cohortes des productions muettes désormais perdues. En revanche, *San Francisco Disaster*, filmé par Guysling pour la Biograph, constitue un document édifiant en ce qu'il fut publiquement présenté à l'origine comme la toute première image filmée du séisme. En tant que contrefaçon tournée dans l'urgence pour offrir au drame une visibilité publique, ce Newsreel Edison présente une image par défaut. La réalité filmique qu'elle donne à voir doit répondre à des exigences contradictoires qui déterminent les propriétés esthétiques du film et offrent matière à notre hypothèse de départ : *San Francisco Disaster* participe à poser les conditions formelles d'une cinégénie du désastre. Nous entendrons définir ici les modalités de cette mise en spectacle de la catastrophe à partir de trois grandes figures complémentaires, corollaires aux spécificités esthétiques du cinéma : l'archétype, l'artifice, l'appareillage.

1. Le désastre archétypal

San Francisco Disaster offre en spectacle une prise de vue d'un peu plus trois minutes, censément capturée sur le vif. Fabriquée par Frank J. Marion, Joe Harrington, et F. A. Dobson, employés par Guysling, la maquette cartonnée de la ville y est filmée en plan d'ensemble fixe depuis un point de vue aérien. Le décor construit s'étend dans le tiers inférieur du cadre filmique, serré au-dessous d'une large bande de ciel clair et d'une ligne d'horizon vallonnée peints sur le mur du fond. Ce paysage d'arrière-plan ancre la ville reconstituée dans une géographie voulue réaliste, puisqu'il est demandé au spectateur de reconnaître Russian Hill sur la gauche et Telegraph Hill sur la droite. Le point de vue surélevé ne correspond à aucun regard humain possible. Il permet par contre une composition en diagonale qui fait gagner au plan topographique une meilleure visibilité. L'espace de vide occupé dans le cadre filmique par le ciel peint fournit un repère scalaire au regard et adoucit l'agressivité plastique de la composition. Une haute lame de feu se dresse dès la première seconde du film depuis le centre du cadre. Contre elle se détache nettement une reproduction du Call Building (renommé Central Tower depuis 1938), alors le plus haut immeuble de San Francisco, visiblement choisi comme principal élément géographique distinctif. Dans le coin inférieur droit se distingue également la tour du Ferry Building. L'espace entre ces deux maquettes d'immeubles ouvre à l'image comme un couloir dans lequel va rapidement se propager le feu, avant qu'une intense projection de fumée depuis le hors-cadre gauche n'obstrue progressivement toute visibilité du décor jusqu'à la clôture du film.

Une précieuse photographie de tournage^[3], plus nette que les copies du film en leur état de conservation et de consultation actuel, révèle que le cadrage choisi par George E. Van Guysling ne couvre pas l'ensemble du décor construit par Marion, Harrington et Dobson. Nous pouvons voir sur ce cliché le décorateur F.A. Dobson, posant arrosoir en main, penché au-dessus de la reproduction

cartonnée de San Francisco, immortalisé par un photographe se tenant un peu plus à droite devant la maquette que la caméra de Guysling. Contre la bordure gauche de cette photographie de plateau, il est possible de reconnaître une reproduction du City Hall de San Francisco, lequel demeure pourtant hors-cadre dans le film. Or, il est intéressant de rappeler que dans les mois qui suivront le séisme, le City Hall en ruine deviendra l'un des grands emblèmes iconographiques du désastre, le squelette métallique de sa tour surmontée d'une coupole restée intacte faisant l'objet d'innombrables photographies, lithographies ou cartes postales au fil des années. Dans les Newsreels distribués en salle plusieurs semaines après *San Francisco Disaster*, et donc réellement tournés sur les lieux du drame, l'apparition dans le cadre filmique de l'édifice dévasté du City Hall est d'ailleurs ménagée comme un véritable événement visuel qui ponctue par exemple un long panoramique descriptif du paysage en ruine ou conclut un travelogue dans les rues de la ville, sa vision faisant ainsi l'objet d'une sidération contemplative (*San Francisco Earthquake Aftermath*, American Mutoscope and Biograph, 1906). Sa destruction apparaîtra encore comme le climax de la séquence à sensations du tremblement de terre dans *San Francisco* (W.S. Van Dyke, 1936), produit à l'occasion du trentième anniversaire de l'événement. Cet immeuble détruit érigé en emblème archétypal du séisme de 1906 évoque les réflexions soulevées par Mickael Lucken dans un autre contexte, à savoir qu'un réflexe subjectif pousse les photographes de ruines à toujours élire à travers leur appareil « quelque chose à voir » émergeant de l'amas chaotique de pierre et d'acier, un élément de visibilité qui suscitera reconnaissance et projection :

[Le travail perceptif [...] fonctionne par isolement des formes et schématisation. Murs, cheminées, fenêtres, troncs et poteaux calcinés sont des masses distinctes, souvent des verticales, qui se détachent du paysage. Il faut apprécier leur évidence plastique^[4].

On se souvient qu'en 1755, le tremblement de terre funeste de Lisbonne marqua la littérature des Lumières, tout particulièrement Voltaire et son *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756). En 1906, en revanche, le séisme de San Francisco devint incontestablement un événement de l'image. Jamais aucun désastre n'avait auparavant été photographié à si grande échelle, par les professionnels comme par les amateurs^[5]. « Les médias visuels ont joué un rôle important pour encourager à sa compréhension et la catharsis »^[6], rappelle à ce titre Alan Wright. La visibilité de l'événement transita ainsi par support de presse à la faveur de cette abondante couverture photographique et cinématographique, offrant aux lecteurs et aux spectateurs une proximité et une transparence qui eurent pour effet de raccrocher la tragédie à l'ordre du sens. Dans ce contexte, l'effet de métonymie spectaculaire produit par la redondance iconographique des images du City Hall en ruine participe de cette évidence plastique qui détermine la mythification de l'événement dans la mémoire culturelle. Or, dans le cas de *San Francisco Disaster*, nous pouvons créditer les concepteurs visuels, Marion, Harrington et Dobson, de leur méticulosité mais aussi de leur tâtonnement. Une semaine après le séisme, donc en amont de la propagation à grande échelle des premiers films et photographies du séisme, leur fabrique arbitraire des ruines sur un petit plateau de tournage de la côte Est des États-Unis ignore l'importance référentielle que jouera la tour ravagée du City Hall et conduit encore à ce stade à une tentative d'objectivation de la représentation plutôt qu'à une mythification de l'événement.

Cette vue Edison n'apparaît pourtant pas *ex nihilo* : son iconographie s'inscrit dans un champ culturel plus étendu. Il ne s'agit pas pour nous de considérer ce film comme un objet d'étude autarcique mais plutôt, comme le suggérerait Aby Warburg^[7], comme un champ de forces travaillées par des images qui lui préexistent et dont il s'agit de déceler la dynamique. Il conviendrait ainsi d'ignorer les frontières arbitraires entre les régimes d'images pour penser leurs entrecroisements et leurs frottements, et pour se défaire par là-même des

logiques linéaires et normatives. Dans *San Francisco Disaster*, la composition en vue aérienne de la grande ville en flammes retrouve en quelque sorte ce que François Walter, dans son ouvrage consacré à l'histoire culturelle de la catastrophe, nomme la « matrice iconographique »^[8] du paysage enflammé, ce genre en vigueur dans la représentation picturale des tableaux bibliques du XVI^e siècle et ses nombreuses représentations de la chute de Sodome et Gomorrhe (*Paysage avec destruction de Sodome*, Henri Met de Bles, 1545 ; Montsu Desiderio, *Destruction de Sodome et Gomorrhe*, 1593 ; *L'incendie de Troie*, Adam Elsheimer, 1601). L'expressivité graphique travaille pourtant sur des registres figuratifs différents : les excès chromatiques de l'œuvre picturale, neutralisés dans *San Francisco Disaster* par le noir et blanc, se voient ainsi substituer dans le film le mouvement labile et implacable des formes. Par ailleurs, aucun personnage n'apparaît dans le film Edison pour fuir la fatalité, ce qui soustrait du film toute dimension fataliste au profit d'une certaine désincarnation de l'événement.

Par ailleurs, François Walter a montré que « dès l'âge classique les catastrophes ont été vues comme un spectacle, telle une application littérale du sens du mot »^[9]. Mais c'est principalement le développement de l'imprimerie qui permit à l'imaginaire catastrophiste de se propager à grande échelle dès le XVI^e siècle grâce à l'accroissement des périodiques et autres almanachs qui affichaient souvent en couverture les images des désastres ayant touché les populations les moins fortunées. L'illustration lithographiée d'éruptions volcaniques, de déluges et d'incendies s'inscrit dans un registre sensationnaliste quotidien dont les lecteurs furent très demandeurs. Au plus près du séisme de 1906, les lithographies de l'incendie ayant touché Chicago en 1871 ou San Francisco en 1851 survivent dans le film Edison sous forme de rémanence iconographique. Cette mise en spectacle du paysage urbain dévasté se greffe également à la tradition des panoramas et des dioramas, déjà déplacés dans le champ cinématographique par Méliès avec sa représentation fictive de l'éruption

du Mont Pelé (*Éruption Volcanique à la Martinique*, 1902). Cette reproduction de l'événement répond en ce début de XX^e siècle à un besoin, voire même à une urgence d'images. Selon François Walter, ces représentations médiatiques du désastre ont pour propriété de « normaliser les calamités. [...] Elles ne sont pas des jugements ou des avertissements à portée morale mais de simples événements naturels mis en spectacle »^[10]. L'image n'a pas ici vocation à interpréter l'événement, ni même en fait à le documenter, elle l'inscrit dans le processus d'un déjà-vu qui tend à le banaliser. L'événement qui donne sujet à ce *Newsreel* est moins présenté pour sa singularité que comme prétexte à l'actualisation d'un genre spectaculaire. Dès lors, l'invention et l'inédit ne caractérisent pas exactement *San Francisco Disaster* comme spectaculaire, contredisant en cela une définition commune notamment posée par André Gardies, selon lequel le spectaculaire « remplir le contrat du “jamais vu” » et en « imposer au spectateur »^[11]. Ce n'est pourtant pas le moindre des paradoxes de l'effet spectaculaire que de se complaire à l'envi des effets de déjà-vu.

2. Le désastre artificiel

Comme le signale Lauren Rabinovitz^[12], les reconstitutions cinématographiques sensationnelles d'événements récents étaient devenues une forme conventionnelle de spectacle bien avant 1906. La première du genre fut sans doute la reproduction de la bataille navale de Santiago le 15 juillet 1898, entre la marine espagnole et l'*U.S Navy*, tournée pour la Vitagraph par J. Stuart Blackton et Albert E. Smith à l'aide d'une bassine, de maquettes et de larges volutes de fumée (*The Battle of Santiago Bay*, 1898). Pour décrire ces vues truquées, Raymond Fielding propose de distinguer quatre types de catégories filmiques :

1. Les reconstitutions théâtralisées d'événements célèbres, vaguement basées sur la réalité mais non conçues pour duper le public, ou non susceptibles d'y parvenir.
2. Les reconstitutions réalistes d'événements célèbres, basées sur des informations fiables et essayant dans la mesure du possible de reproduire les lieux, les participants et les circonstances de l'événement original. Ces films étaient généralement conçus pour duper le public.
3. Les reconstitutions grossières d'événements réels, non conçues pour dupliquer les détails connus de l'événement. Ces films étaient également destinés à duper le public.
4. La fabrication brute de situations invérifiables, supposées avoir été associées à des événements célèbres, toujours dans le but de duper le public^[13].

Or, comme pour nombre de *Newsreels* de l'époque, toute l'ambiguïté de *San Francisco Disaster* naît selon nous de l'indécidabilité de son positionnement quant à l'intention de ses concepteurs de convaincre ou non les spectateurs. La reconstitution minutieuse et réaliste des plus fameux immeubles de San Francisco est ainsi contrecarrée par l'invraisemblance de la pyrotechnie et par la théâtralisation ostensible du dispositif filmique. La propagation des flammes à l'image s'effectue autour du brasier central, dont la hauteur rivalise avec celle de l'immeuble le plus grand. La disproportion d'échelle va à l'encontre du réalisme puisqu'elle trahit la contrefaçon miniaturisée du décor urbain. Il est bien entendu que l'échec de cet effet spectaculaire, s'il pourrait sauter aux yeux d'un public contemporain, doit être aujourd'hui relativisé par l'âge du film. Certaines sources d'époque témoignent d'ailleurs de la réussite du simulacre. Raymond Fielding rapporte par exemple comment Eugene Schmitz, maire de San Francisco en 1906, se serait lui-même laissé duper par le trucage convaincant du *Newsreel* d'Edison^[14]. Fielding en conclut que le public de l'époque,

indépendamment de son milieu culturel, était naturellement victime d'un manque d'expérience face aux pouvoirs des images en mouvement. Que cette anecdote soit réelle ou qu'elle ait de quelque manière servi le discours promotionnel du film à sa sortie, elle trouve en tous les cas un contre-exemple dans le témoignage de Fred J. Balshofer, qui mit en scène *The San Francisco Disaster* pour la Lubin Manufacturing Company et se déclara déçu par le résultat de son propre film : « malgré l'utilisation de fumée pour créer des effets devant les façades des immeubles en carton qui s'effondrent, la scène avait l'air fabriquée »^[15]. Pourtant, quand bien même la proposition filmique de la Biograph et de la Lubin Company n'apparaît donc ni innovante sur le plan technologique ni forcément convaincante sur le plan réaliste, *San Francisco Disaster* et *The San Francisco Disaster* rencontrèrent tous deux le succès, comme le montre Joseph P. Eckhardt. Malgré l'imperfection des effets visuels, décelable dès le moment de leur conception, « le public semble avoir apprécié tous ces efforts »^[16]. Il faudrait alors s'inscrire en faux contre toute opposition entre la naïveté des spectateurs de l'époque et la clairvoyance des spectateurs d'aujourd'hui face à la contrefaçon grossière. À cette téléologie de la représentation mieux vaudrait opposer une définition du spectaculaire comme complaisance de l'artifice et défendre la nécessité du plaisir propre à la sollicitation de la perception visuelle par l'image mensongère.

Rappelons que lorsqu'en 1906, *San Francisco Disaster* est présenté au public, le cinéma est à un moment charnière de son histoire entre l'âge des attractions, qui prévalait depuis avant l'invention des frères Lumière, et l'apogée du narratif qui sera le prix de son institutionnalisation culturelle. Les propriétés didactiques du Newsreel, ouvrir une fenêtre sur l'actualité brûlante du monde, participeront à leur façon à cette autonomisation du cinéma par rapport à son lieu de diffusion originel, les spectacles de foire et les arrière-salles de théâtre. Pour Lauren Rabinovitz, les documents filmés à même les ruines du tremblement de terre de San Francisco en feront d'ailleurs l'un des trois grands événements ayant

transformé le cinéma en un grand spectacle public^[17]. *San Francisco Disaster*, film par défaut, tourné dans l'urgence pour pallier temporairement le manque de visibilité d'un événement survenu de l'autre côté des États-Unis, se trouve alors au nouage de ces temporalités : il représente un point d'acmé technologique du spectacle catastrophiste en même temps qu'il apparaît déjà comme un objet obsolète, bien vite concurrencé par les films en prises de vues réelles de l'événement. Sans doute serait-il trop expéditif d'envisager le chevauchement historique dont *San Francisco Disaster* fait malgré lui l'objet comme le symptôme d'une rupture paradigmatique dans l'histoire du cinéma. Envisageons plutôt ce film comme l'objet d'une agrégation et d'une complexification des formes. Pour échapper à la position manichéenne qui opposerait un âge de la naïveté à un âge de la lucidité, au sujet du spectaculaire et de sa réception, nous souscrivons ainsi plus volontiers à la perspective ouverte par Tom Gunning. L'un des pouvoirs du cinéma, se demande-t-il, ne reposerait-il pas précisément sur cette perte de certitude, sur l'indécidabilité qu'il suscite, sur le caractère ludique, et non pas totalisant, de son illusion, sur le questionnement qu'il soulève à propos de la nature inquiétante de la perception^[18] ?

3. Le désastre appareillé

Dans *San Francisco Disaster*, le séisme ne fait l'objet d'aucun surgissement dans l'image. Il est en revanche présenté par un dispositif spectaculaire, cherchant à solliciter la fascination du regard par une juxtaposition de tensions visuelles. En l'occurrence, la mise en scène procède de trois régimes plastiques complémentaires. En premier lieu, *la contamination* : le large plan fixe nous demande de contempler l'action du feu, les flammes pointues et ondoyantes se dispersant lentement dans le décor par foyers successifs, sans sortir du cadre centripète qui les contient et les canalise. L'unité spatiale de la ville se confronte

à nos yeux à la progression des dommages. Le déplacement des flammes effectue un trajet spatialisant par lequel l'espace urbain se détermine, puisqu'on en reconnaît les principaux monuments, en même temps qu'il se disloque. *San Francisco Disaster* doit sa singularité proprement cinématographique aux oscillations arbitraires et informes des flammes gigantesques dévorant lentement les blocs de carton. Cette lente contamination du décor par le feu entraîne ainsi le regard dans la temporalité continue de l'inéluctable. Ensuite, *la disproportion* : la hauteur disproportionnelle des flammes confère à la représentation cinématographique artificielle une valeur hyperbolique. La catastrophe devient ainsi un objet de configuration plastique. Alors qu'une dimension temporelle et spatiale lui est dédiée en propre, elle bénéficie également d'un cadre d'événementialité composite, dans lequel se rencontrent des éléments physiques par essence mixtes et hétérogènes. Cette logique du trucage falsifie la représentation, les rapports d'échelles et la concomitance des éléments. Le désastre filmique exige de survenir au sein d'un monde visible malléable dont les coordonnées plastiques sont pleinement réservées à son avènement spectaculaire. Enfin, le régime de *la dissolution* : contrairement au film concurrent produit par Lubin^[19], la vue Edison ne présente pas le séisme en lui-même mais seulement l'incendie qui en a résulté en seconde instance. Pour autant, la consternation post-apocalyptique ne fait pas spécifiquement l'objet de *San Francisco Disaster*, celui-ci se caractérise plutôt par son événementialité, au moins en ce qu'il s'inscrit dans un progrès rendu perceptible par la dispersion des flammes et par le bourgeonnement des lourdes masses de fumée projetées au sein du cadre. Ce mouvement de masse impermanent soumet alors le temps de la représentation au devenir-opaque de l'image. Ordinairement, la fumée est vue comme « l'indice du feu »^[20], selon la terminologie de Peirce, mais son mouvement erratique peut aussi se faire l'indice du vent. Benjamin Thomas décrit la présence de celui-ci au cinéma comme « une force qui serait un élément de composition, [...] mouvement sans forme, pur mouvement qui se laisse voir en épousant des formes qui ne sont pas siennes »^[21], motif invisible qui

caractériserait mieux qu'aucun autre le mouvement permanent et absolu des images de cinéma. Ce motif peut par-là-même « accentuer le sentiment de présence du représenté »^[22]. Dans *San Francisco Disaster*, la fumée échoue pourtant à signifier le feu qui censément la produit et le vent qui censément la pousse. Sa projection, produite par le souffle d'une machine cachée hors-cadre, la fait plutôt apparaître comme un motif détaché, au surgissement endogène. Bien sûr ce remplissage total du cadre par la fumée est aussi un signe de ponctuation, il borne le point final du spectacle, comme un rideau de théâtre en rideau de fumée. Dès lors, un nouveau pouvoir s'agrège à la représentation, peut-être de façon fortuite : le motif de la fumée modélise une perception du temps filmique, un temps qui serait à la fois structurant et suspendu, en ce que le temps diégétique de l'information filmée est annexé à la durée technique du dispositif et à la durée de répercussion de l'effet spécial. Le mouvement qui anime la représentation est en revanche un mouvement de matière, un mouvement plastique agent d'une fiction d'image, laquelle se conclut en des termes purement esthétiques, et au mépris de toute tentative de rationalisation réaliste, par un effet radical de bouclage optique. Le drame est en effet tout entier contenu dans l'image, en son mouvement, en sa durée, jusqu'à procéder à un effet de dénouement par le dénuement. Un tel régime plastique entraîne alors l'attention spectatorielle dans une esthétique de la contemplation dysphorique dont la lenteur rachète la jouissance initiale du plaisir pyrotechnique et offre à penser par métonymie à tout ce que la surface architecturale de la maquette désincarnée ne peut révéler de la réalité du drame : autrement dit la mort de masse censément à l'œuvre en son revers invisible.

| Conclusion

L'intensité événementielle du désastre alimente l'émulation, l'emphase et l'empathie du regard envers le pouvoir désorganisateur du chaos. Mais la figuration catastrophique se pourvoit d'un éphémère pouvoir occultant, elle dérobe pour un temps à la vue les conditions de cet avènement catastrophique tout comme elle ignore encore les graves répercussions qui seules régneront demain sur les ruines. La catastrophe est indifférenciée, contextualisée par prétexte, postulée en fait comme l'événement absolu face auquel abdique l'emprise des signes. L'image filmique s'anime d'une expression singulière à travers laquelle la dynamique des matières indiscline l'ordre figuratif et consacre par une violence plastique propre au cinéma, contamination, disproportion, dissolution, cette fascination pour la démesure fulgurante et transitoire de la destruction. Mais mettre en scène la catastrophe repose alors sur une paradoxale promesse qui peut être vue comme une hyperbole du pouvoir du dispositif de captation et de restitution de la caméra : donner à contempler la disparition en acte mais domestiquée par le cadrage et débobiné par le temps filmique. En son expression spectaculaire, l'imaginaire apocalyptique dont *San Francisco Disaster* se fait le précurseur au cinéma n'impose alors pas seulement « la certitude universelle d'une précarité de l'existence »^[23], qu'Henri-Pierre Jeudy voit pour sa part distillée dans la culture par la médiation perpétuelle du désastre. Le spectaculaire apocalyptique crée aussi une détermination esthétique dont les propriétés nous permettent à présent d'enrichir les figures par lesquelles nous avons ouvert cette réflexion, archétype, artifice et appareillage. Le déjà-vu des images archétypales se fait le syndrome d'une permanente résurgence qui tend à poser sur chaque nouveau désastre un regard objectif. L'ambiguïté de l'artifice fait alors de la représentation de la catastrophe un sujet transitif, au carrefour de la magie et de la réalité cauchemardesque, de la jouissance pyrotechnique et du sentiment pathétique. La disparition du visible appareillée au dispositif cinématographique inscrit les images du désastre dans un devenir

auquel se modèle la perception du temps filmique, entraînant dans la métamorphose permanente des images l'entrecroisement de ces perceptions contradictoires.

1. Fradkin Philip L., *The Great Earthquake And Firestorms Of 1906: How San Francisco Nearly Destroyed Itself*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2005, p. 190. [↩](#)
2. En ligne sur le site de La Librairie du Congrès :
<<http://www.loc.gov/item/00694432>> [↩](#)
3. Notamment visible à l'adresse suivante :
<<http://nzpetesmatteshot.blogspot.fr/2014/12/magicians-of-miniature.html>>
[↩](#)
4. Lucken Mickael, *Hiroshima, les images sources*, Paris, Hermann Éditeurs, 2008, p. 115. [↩](#)
5. Wright Alan, *Film on the Faultline*, Bristol, Intellect Ltd., 2015, p. 24. [↩](#)
6. « The prominent role that visual media would play in working through the catastrophe and fostering understanding and catharsis ». Alan Wright, *Film on the Faultline*, *id.*, p. 23. [Pour cette citation et les suivantes : traduction de l'auteur]. [↩](#)
7. Warburg Aby, *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, L'Écarquillé, 2012 [1921-1929].
[↩](#)
8. Walter François, *Catastrophes, une histoire culturelle, XVI^e-XXI^e siècle*, Paris, Seuil, 2008, p. 89. [↩](#)
9. *Id.*, p. 99. [↩](#)
10. *Id.* [↩](#)
11. Gardies André, « Le moment spectaculaire dans la narration cinématographique », in André Gardies et Christine Hamon-Sirejols, Ed.,

Le Spectaculaire, Paris, Aléas Éditeur, 1997, p. 124. [↵](#)

12. Rabinovitz Lauren, « Movies and Spectacle », in André Gaudreault, Ed., *American Cinema, 1890-1909: Themes and Variations*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2009, p. 159-160. [↵](#)
13. « 1. Theatrically staged re-creations of famous events, based roughly upon the original but not intended or likely to fool audiences. 2. Realistically staged re-creations of famous events, based upon reliable information and duplicating insofar as possible the location, participants, and circumstances of the original. These films were generally designed to deceive audiences. 3. Rough re-creations of famous events, made without attempting to duplicate known particulars of the events. These films were also generally designed to deceive audiences. 4. Outright manufacture of unverifiable activities alleged to have been associated with famous events – always intended to deceive audiences ». Raymond Fielding, *The American Newsreel: A Complete History, 1911-1967*, Jefferson, McFarland, 2011, p. 25. [↵](#)
14. *Id.*, p. 28. [↵](#)
15. « In our Philadelphia studio we staged tumbling buildings made from cardboard profiles, but even with the smoke that we used for effects and the silhouettes of the cardboard buildings, the scene looked fake ». Fred J. Balshofer, Arthur C. Miller, *One Reel a Week*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1967, p. 10. [↵](#)
16. Eckhardt Joseph P., *The King of the Movies. Film Pioneer Siegmund Lubin*, Cranbury, Associated University Presses, 1997, p. 9. [↵](#)
17. Rabinovitz Lauren, « Movies and Spectacle », *op. cit.*, p. 160. [↵](#)
18. Gunning Tom, « Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une culture optique du dispositif cinématographique », *Cinémas*, vol. 14, no 1,

2003, p. 86. [↵](#)

19. Fred J. Balshofer a donné une description précise de ce film aujourd'hui disparu. Fred J. Balshofer, Arthur C. Miller, *One Reel a Week*, *op. cit.*, p.

10. [↵](#)

20. Peirce Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, 1978 [1869], p. 231. [↵](#)

21. Thomas Benjamin, *L'attrait du vent*, Crisnée, Yellow Now, 2016, p. 13. [↵](#)

22. *Id.*, p. 17. [↵](#)

23. Jeudy Henri-Pierre, *Le Désir de Catastrophe* [1990], Paris, Circé, 2010, p. 160. [↵](#)

| Bibliographie

BALSHOFER, Fred J., Miller, Arthur C., *One Reel a Week*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1967.

ECKHARDT, Joseph P., *The King of the Movies. Film Pioneer Siegmund Lubin*, Cranbury, Associated University Presses, 1997.

FIELDING, Raymond, *The American Neewreel: A Complete History, 1911-1967*, Jefferson, McFarland, 2011.

FRADKIN, Philip L., *The Great Earthquake And Firestorms Of 1906: How San Francisco Nearly Destroyed Itself*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2005.

GARDIES, André, « Le moment spectaculaire dans la narration cinématographique », in Gardies André et Hamon-Sirejols Christine, Éd., *Le Spectaculaire*, Paris, Aléas éditeur, 1997.

GUNNING, Tom, « Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une culture optique du dispositif cinématographique », *Cinémas*, vol. 14, no 1, 2003, p. 67-89.

JEUDY, Henri-Pierre, *Le Désir de Catastrophe* [1990], Paris, Circé, 2010.

LUCKEN, Mickael, *Hiroshima, les images sources*, Paris, Hermann Éditeurs, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, 1978 [1869].

RABINOVITZ, Lauren, « Movies and Spectacle », in André Gaudreault ed., *American Cinema, 1890-1909: Themes and Variations*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2009, p. 159-178.

THOMAS, Benjamin, *L'attrait du vent*, Crisnée, Yellow Now, 2016.

WALTER, François, *Catastrophes, une histoire culturelle, XVI^e-XXI^e siècle*, Paris, Seuil, 2008.

WARBURG, Aby, *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, L'Écarquillé, 2012 [1921-1929].

WRIGHT, Alan, *Film on the Faultline*, Bristol, Intellect Ltd., 2015.