

LE MONTAGE ALTERNÉ FACE A L'HISTOIRE: L'EXEMPLE D'*ATTACK ON A CHINA MISSION*¹

Nicolas Dulac, Université Paris III et Université de Montréal

André Gaudreault, Université de Montréal

Le film *Attack on a China Mission*², réalisé au tournant du 20^e siècle par James Williamson, est souvent considéré comme l'une des toutes premières occurrences de montage alterné. Il occupe, de ce fait, une place privilégiée dans les ouvrages des principaux historiens du cinéma: à leurs yeux, le film présente une structure suffisamment sophistiquée pour lui permettre de se hisser au rang des œuvres "annonciatrices" ayant pavé la voie royale de la narration. *Attack on a China Mission* ferait ainsi partie du panthéon de l'Histoire du cinéma, aux côtés des réalisations de Smith, Porter, Hepworth et autres Griffith. Si l'on en croit les historiens traditionnels, le film de Williamson aurait en effet joué un rôle déterminant dans le développement du langage cinématographique, notamment en ce qui a trait à l'élaboration du montage alterné qui, on le sait, a représenté un enjeu crucial non seulement dans le discours historique classique, mais aussi dans celui des années 80, à la suite du fameux Congrès de Brighton³. Le montage alterné apparaît ainsi comme la figure par excellence du montage, tant et si bien qu'on le considère comme un procédé narratif crucial dans le processus de formation du langage cinématographique. On se rappellera, d'ailleurs, les nombreux débats et discussions entourant un autre film non moins célèbre, *Life of an American Fireman*, réalisé en 1902 par Edwin S. Porter, à propos duquel on a pu démontrer, ultimement, que la version présentant une séquence en montage alterné était vraisemblablement le résultat d'une intervention tardive, datant probablement des années 40⁴.

Comme on le verra plus loin, le film de Williamson a connu une existence plus tumultueuse encore que celui de Porter et il existe aujourd'hui en plusieurs versions, dont le chercheur qui s'intéresse à l'histoire du montage doit établir la légitimité avant même de pouvoir statuer sur le rôle que le film a pu jouer dans le développement dudit montage. *Attack on a China Mission* a même été victime de son succès, si l'on peut dire, auprès des historiens et des archivistes, qui lui ont fait une niche à part: en intronisant le film au panthéon, on en a fait une espèce de relique, une sorte d'icône figée, quasi anhistorique, dont la seule fonction était de témoigner de l'apparition d'un procédé. Nous avons pour notre part procédé à une étude attentive des divers artefacts que nous a légués l'histoire de ce titre et en sommes arrivés à un certain nombre de conclusions relativement étonnantes sur les rapports qu'entretiennent les films, l'histoire et les archives.

La recherche dont il sera fait était ici a été réalisée à l'occasion d'une expédition en archives au National Film & Television Archive (Londres et Berkhamsted – désormais NFTVA), à l'été 2005⁵. Cette recherche nous a permis de retracer le parcours relativement singulier qu'ont suivi les diverses occurrences filmiques de *Attack on a China Mission* et les conséquences de cette multiplicité sur les aléas de l'histoire du montage alterné. Comme on le constatera à la lecture du présent texte, la destinée du fameux film de James Williamson est effectivement fort singulière.

Avant d'aller plus avant dans notre propos, il nous faut rappeler brièvement les raisons pour lesquelles tant d'historiens du cinéma se sont penchés sur cette vue animée. Georges Sadoul, entre autres, ne tarissait pas d'éloges face à ce véritable “monument” cinématographique que représentait à ses yeux la vue animée de Williamson:

Attack on a China Mission est incomparablement plus évolué qu'aucun film américain ou français de cette époque. [...] On trouve déjà dans ce film les moyens dramatiques proprement cinématographiques qui feront le succès des films américains durant la grande époque muette. L'action se transporte avec aisance d'un lieu dans un autre, comme plus tard les fameux switch-back suspenses des premiers Griffith. [...] En montrant tour à tour les combats et l'arrivée des renforts, Williamson usait d'un procédé qui n'est pas concevable au théâtre et découvrait un des grands moyens du cinéma: l'alternance des actions se déroulant simultanément dans deux lieux éloignés⁶.

Sadoul, qui écrivait ces lignes à la fin des années 40, disposait vraisemblablement d'un seul document sur lequel appuyer ses dires: une publicité parue dans l'*Optical Magic Lantern Journal and Photographic Enlarger*, dans sa livraison de janvier 1901, que l'historienne anglaise Rachel Low aurait, de l'aveu de Sadoul lui-même, porté à son attention. On remarque que, selon ce descriptif, le film comporte au moins quatre plans, tournés dans trois “décors” contigus. Ce même descriptif sera utilisé, à quelques variantes près, dans les futurs catalogues de vente (Fig. 1).

Sadoul ne précise pas s'il a ou non vu le film, mais la chose est fort peu probable, compte tenu du fait qu'il n'y avait à notre connaissance aucune copie du film disponible en archives avant la découverte, en mars 1950 (soit deux ans après la parution de l'ouvrage de Sadoul), d'une copie d'exploitation par le National Film Archive (nom antérieur du NFTVA). Les conclusions de l'historien s'appuient donc vraisemblablement sur le seul catalogue. Dans cette version, les points de vue alternent selon le modèle A-B-C-B, où C montre le même emplacement que A, mais vu sous un angle différent, au point où l'on pourrait conclure que le film est construit selon le modèle canonique A-B-A-B (Fig. 2).

Dès la fin des années 40, l'Histoire avec un grand H avait donc déjà clairement établi que le film de Williamson était composé de quatre plans, et que ceux-ci comportaient, bel et bien, un minimum d'alternance entre eux. Une quinzaine d'années plus tard, Jean Mitry ira dans le même sens que Sadoul, en insistant plus encore que ce dernier sur l'apport du film, eu égard au développement du langage cinématographique:

De son côté, avec Attack on a China Mission, réalisé en 1900, James Williamson apporta les premiers éléments du montage alterné et l'utilisation dramatique de la profondeur de champ. [...] Il juxtapose pour la première fois des scènes se déroulant dans des endroits différents mais convergeant vers un même but. [...] L'attaque d'une mission en Chine prélude donc au montage alterné, au suspense-time et au jeu en profondeur...⁷

On constate que la vue de Williamson est investie d'une importance capitale dans l'élaboration du montage. Le discours historique traditionnel fait en quelque sorte de ce film le *terminus a quo* de l'émergence du montage alterné, dont le *terminus ad quem* serait D.W. Griffith et son utilisation achevée du *last-minute rescue*.

Pas plus que Sadoul, Mitry ne précise s'il a vu le film, mais il faut présumer que non. La chose aurait cependant été matériellement possible pour lui (qui a publié son ouvrage en 1967), puisque le NFA avait en effet, dès 1954, mis à la disposition de ses usagers une copie du positif récupéré

4123 . . . **ATTACK ON A CHINA MISSION.—BLUEJACKETS TO THE RESCUE**

The scene opens with the outer gate of the premises; a Chinaman with flourishing sword approaches and tries the gate. Finding it fastened, he calls the others who come rushing up; one leaps over the gate, and the combined attack results in forcing it open; nine Boxers in Chinese costumes of varied character now swarm in, stopping occasionally to fire in the direction of the house.

The second scene shows the front of the house—the missionary walking in front with a young lady; wife and child are seated a little further off. At the first alarm, the missionary drops his hook and sends the young lady into the house to fetch rifle and pistols; he then rushes to his wife and child, and sees them safely into the house; takes cover behind some bushes, discharges his revolver at the Boxers advancing in different directions, kills one, then picks up rifle and discharges it at another; his ammunition exhausted, he comes to close quarters with another Boxer armed with a sword, and, after an exciting fight, is overcome, and left presumably killed. Meanwhile, others of the attacking party have closed round the young lady and followed her, retreating into the house.



Missionary's wife now appears waving handkerchief on the balcony; the scene changes and shows party of bluejackets advancing from the distance, leaping over a fence, coming through the gate, kneeling and firing in fours, and running forward to the rescue, under command of a mounted officer.

The fourth continuation of the others are dragging out of the house, set on fire, at the jackets appear; a place with the officer rides up young lady out of

The missionary rushes out of the balcony, left her child; a secured it, but his passage down the stairs being blocked, three sailors mount on each other's shoulders and land the child safely in the mother's arms.

The struggle with the Boxers continues, but they are finally overcome and taken prisoners.

scene is a second. The Boxers, the young lady which they have moment the bluejacket takes Boxers; mounted and carries off the the mêlée.

ary's wife now house pointing to where she has bluejacket has



This sensational subject is full of interest and excitement from start to finish, and is everywhere received with great applause.

Length 230 feet.

Fig. 1 – Description du film *Attack on a China Mission* tirée du catalogue Urban, novembre 1903, pp. 113-114. La description est similaire à celle du *Optical Magic Lantern Journal and Photographic Enlarger*, janvier 1901.



A

Plan 1 : Portail de la mission



B

Plan 2 : Jardin devant la maison



A

Plan 3 : Portail de la mission
(angle inversé)



B

Plan 4 : Jardin devant la maison

Fig. 2 – Alternance des plans dans *Attack on a China Mission*.

en mars 1950. Toutefois, la description qu'il donne du film ne correspond pas à la version conservée par le NFA. En effet, la copie en question – c'est la raison pour laquelle nous pouvons affirmer que Mitry ne l'avait jamais consultée – est en réalité une version visiblement tronquée, puisqu'elle n'est constituée que d'*un seul plan*. C'est, au demeurant, cette même version qui sera projetée aux chercheurs qui avaient été conviés au fameux Congrès de Brighton, en 1978. C'est également cette version que l'on retrouve dans les éditions vidéo *Early Cinema: Primitives and Pioneers* (British Film Institute) et *The Movies Begin* (Kino Video), parues dans les années 90. L'artefact à l'origine de cette nouvelle version est la bande acquise en 1950 par le NFA, dans un lot de films ayant appartenu à C. Goodwin Norton. Ce dernier était un exhibiteur ambulant et réalisateur occasionnel, qui connaissait personnellement James Williamson. Nous nous référerons à cette copie, un positif nitrate d'une longueur de 72 pieds, sous le vocable de "fragment Norton". Il s'agit en effet d'un "fragment" car, si on compare cette bande à la description du catalogue, elle s'avère bien évidemment incomplète.

Dans cette copie du film, le plan montrant les Boxers enfonçant le portail et celui montrant les Bluejackets arrivant à la rescousse ont tous deux disparu. Il ne reste plus qu'un plan, désormais unique, qui présente l'action se déroulant dans le jardin. N'étant qu'un pâle reflet du paragraphe décrit par les historiens traditionnels, l'existence de cette version allait, comme il se doit, méduiser les historiens de l'après-Brighton, dont Noël Burch:

Une énigme historiographique persiste cependant pour ce film célèbre. Le catalogue Williamson pour 1903 [...] montre bien, avec texte et photographies, une alternance entre un plan (plusieurs fois repris) d'une grande maison devant laquelle vont se dérouler les combats, et un autre (également repris) montrant un portail par lequel arrivent d'abord les rebelles Chinois [sic], et ensuite les fusiliers-marins accourus à la rescousse. Cependant, la bande portant ce titre qui se trouve au National Film Archive – et que l'on peut dater avec certitude, semble-t-il, de 1900 – ne comprend qu'un plan unique: celui de la maison, devant laquelle se déroule toute l'action du film [...]. De surcroît, cette bande ne comporte manifestement aucune solution de continuité. Or, la comparaison avec les photographies du catalogue montre bien qu'il s'agit de la même image⁸.

Burch insiste («cette bande ne comporte manifestement aucune solution de continuité») sur le fait que le fragment Norton ne présenterait aucune trace de hiatus, qu'il serait exempt de toute rupture et qu'il s'agirait, somme toute, d'une bande en continuité photogrammatique stricte. La surprise de Burch vient de ce que, étrangement, ce fragment retrouvé en 1950, qui montre la scène du jardin avec la maison en arrière-plan, ne porte *aucune* trace de l'insertion du plan en contre-champ montrant l'arrivée des soldats anglais. Comme ce film fait partie d'un lot ayant appartenu à un exhibiteur, on serait en droit de s'attendre à ce que le fragment Norton soit le vestige d'une bande ayant servi à l'exploitation du film dans la version en quatre plans décrite dans le catalogue. Logiquement, le fragment Norton aurait donc dû comporter, au point du film où la femme appelle les secours depuis le balcon, une collure témoignant de la présence, dans la vie antérieure du film, d'un plan (celui de l'arrivée des Bluejackets), qui se serait un jour détaché de la copie d'exploitation, pour ensuite se perdre dans la nature. Or, tel n'est pas le cas: *la bande du fragment Norton ne comporte aucune trace de discontinuité*.

Devant ce fait, Burch en déduit que le film aurait existé en plusieurs versions. Le fragment Norton renverrait ainsi à une première mise en marché du film, qui aurait été exploité en un seul plan continu. Williamson aurait par la suite agrémenté cette version originelle de plans supplémentaires et mis le film une deuxième fois sur le marché, dans une version en quatre plans. Martin

Sopocy arrive aux mêmes conclusions, mais cette fois à partir d'une analyse minutieuse d'articles de journaux et de documents personnels ayant appartenu à Williamson⁹. Une conclusion s'impose donc, ici: le fragment Norton *n'est pas, ne peut pas être* un fragment de la version en quatre plans qui aurait été produite *a posteriori* par Williamson, au contraire de ce que l'on a pu spontanément penser. Autrement dit, le fragment Norton n'est pas le vestige d'un produit mis en circulation en 1901 (année de mise en marché du film dans sa version *seconde*), mais le vestige d'un produit mis en circulation en 1900 (année de mise en marché du film dans sa version *première*). Un vestige fragmentaire, du reste, non pas parce qu'il lui manque un certain nombre de plans, mais parce que le seul plan qui le constitue (la scène dite du jardin) est incomplet: l'action s'interrompt de façon abrupte, juste avant que, si l'on en croit le catalogue, la femme ne pointe du doigt en direction du balcon pour qu'on vienne en aide à son bébé.

Si le film *Attack on a China Mission* n'avait existé que dans sa version première, il n'aurait pas retenu de façon marquée l'attention des historiens, compte tenu de son "uniponctualité" (le fait qu'il ne soit composé que d'un plan) et de son défaut d'alternance. L'action présentée dans la version dont le fragment Norton est issu, ainsi que la façon dont on représente cette action, n'ont en effet rien de particulier qui aurait permis au film de se démarquer de la masse. Ce n'est, somme toute, qu'un produit relativement "banal", dans le contexte des actualités reconstituées que l'on réalisait au tournant du 20^e siècle. Pour les historiens, le fragment Norton n'avait somme toute d'intérêt qu'en regard de la version longue, présentant une occurrence de montage alterné.

Un nouveau chapitre dans l'histoire d'*Attack on a China Mission*

Le temps est maintenant venu d'ajouter un chapitre important à toute cette aventure: la découverte en 1986 d'une autre version d'*Attack on a China Mission*, beaucoup plus longue que le fragment Norton. Cette nouvelle version pouvait à juste titre être considérée comme un fragment de la version seconde, puisqu'elle comportait quatre plans, totalisant 113 pieds (contre les 72 du fragment Norton). Copie d'exploitation sur support nitrate, elle dormait en fait depuis longtemps dans les voûtes de l'Imperial War Museum de Londres, mais aucun historien du cinéma ne l'avait vraisemblablement consultée jusqu'alors. Cette version a fait surface quand l'Imperial War Museum a élagué, au bénéfice du NFA, ses collections de tous les films qui étaient le produit d'une mise en scène, pour ne conserver que les actualités et les reportages.

Contre toute attente (pour qui aurait en tête le descriptif du catalogue), cette version s'ouvre, non pas sur l'arrivée impromptue des Boxers aux portes de la mission, mais directement sur la scène du jardin¹⁰. Viennent ensuite, les deux premiers plans décrits dans le catalogue: celui de l'arrivée des Boxers pénétrant dans l'enceinte de la mission et le fameux insert des Bluejackets arrivant à la rescoussse, sur lequel on a tant et tant glosé. Le film se termine enfin par un retour à la scène du jardin. Dans la version héritée de l'Imperial War Museum (désormais IWM), l'ordre des plans diffère ainsi de celui dont fait état le catalogue, les deux premiers plans ayant subi une inversion. Au lieu de la configuration A-B-C-B, le film propose la suite B-A-C-B: l'arrivée des rebelles chinois par le portail occupe la deuxième position, plutôt que d'ouvrir carrément l'action. La découverte de cette version était importante pour les chercheurs, qui attendaient depuis longtemps de poser les yeux sur des scènes dont seul le texte publié dans le catalogue avait jusqu'alors gardé la trace. Par ailleurs, le visionnage de cette version du fameux *Attack on a China Mission* allait enfin nous permettre de confirmer, ou d'inflimer, certaines hypothèses avancées par Martin Sopocy¹¹ à propos de la chronologie des remaniements successifs que Williamson aurait

fait subir à son film. C'était compter sans les aléas de la vie des artefacts en archives... En effet, le chercheur qui, au NFTVA, part à la recherche de la version IWM aura beaucoup de mal à la trouver¹² et risque plutôt de "tomber" sur une toute autre version du film, une version tierce, qui diffère des deux autres. Cette nouvelle version respecte l'ordre des plans établi par le catalogue et présente la fameuse structure canonique de montage alterné (A-B-A-B). Un examen attentif de la bande permet de conclure qu'il s'agit d'une version *recomposée*, qui résulte de toute évidence d'un remaniement récent d'éléments plus anciens. Cette copie est donc un amalgame d'éléments tirés des deux autres versions, montés de manière à respecter l'ordre des plans décrit dans la publicité du *Optical Magic Lantern Journal and Photographic Enlarger*.

Deux facteurs expliqueraient que l'on ait forgé cette version tierce, plus complète et plus "cohérente" que les deux premières versions: d'une part, le "désordre" des plans dans la version IWM par rapport à la description du catalogue et, d'autre part, la plus grande complétude de la scène du jardin dans l'une des deux versions. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la scène du jardin est effectivement plus longue dans le fragment Norton que dans la version IMW. En réunissant les plans n°s 1 et 4 de la version IMW – soit les deux plans qui présentent l'action dite du jardin –, l'on obtient un total de 52 pieds de pellicule, alors que la même scène fait 20 pieds de plus dans le fragment Norton (soit 72 pieds).

Pour parvenir à produire la *version recomposée*, on n'a qu'à se saisir du fragment Norton (soit la version la plus longue de la scène du jardin) et le sectionner de façon judicieuse, à l'endroit même où la femme agite son mouchoir depuis le balcon. Il faut ensuite débarrasser la version IMW des deux segments correspondants et séparer les deux plans restants (les Chinois au portail et l'arrivée des Bluejackets). On aborde enfin ces deux segments prélevés de la version IWM aux deux segments obtenus par le sectionnement du fragment Norton, en respectant cette fois l'ordre spécifié par le catalogue. La *version recomposée* (qui fait 133 pieds, sur les 230 annoncés dans le catalogue) réunit donc les éléments les plus longs parmi les artefacts retrouvés, et s'avère ainsi la version la plus "complète" qui puisse exister de la seconde mouture du film, mise en circulation en 1901. En cherchant dans la littérature récente, on apprend que ce remaniement a vraisemblablement été opéré, au NFTVA, par le chercheur anglais Barry Salt, tel qu'en témoigne son article *Cut and Shuffle*:

As my examination of the unedited single shot [le fragment Norton] showed it was longer, and contained more action at its beginning and end than the material from the Imperial War Museum version (which had been shortened through the wear and tear of repeated projection, as usually happens with prints of very old films), I used it to make a reconstructed version of the film. This contains the shots in the original order, and by using the unedited material combined with the rest of the Imperial War Museum version, create a more complete version¹³.

L'importance de cette copie reconstituée tient au fait que, pour la première fois depuis la "disparition" du film, il devenait possible pour les historiens de voir de leurs propres yeux la fameuse alternance dont Sadoul et Mitry avaient tant vanté l'ingéniosité. Néanmoins, la manière dont le remaniement a été mené est, nous semble-t-il, à la fois symptomatique d'une certaine conception que l'on a du document historique, notamment à l'ère de la reproductibilité technique, et révélatrice de l'importance que peut revêtir le montage alterné pour l'historien qui est confronté aux sources historiques. Avant de poursuivre notre réflexion, il nous faut cependant ajouter un autre détail, qui vient compliquer, plus encore, cette histoire déjà passablement embrouillée. La copie de visionnage du fragment Norton (n° 622452A) qui est aujourd'hui accessible au NFTVA

présente une incongruité inattendue: elle offre en effet, au regard comme au toucher, une collure, pratiquée directement sur la pellicule, quelque 31 pieds après le début de la bande (Fig. 3).

Comme nous l'avons mentionné plus haut, il est pourtant clairement établi que le fragment Norton (celui-là même qui avait été montré à Brighton en 1978, celui-là même sur lequel ont glosé Burch et Sopocy) ne comporte aucune trace de discontinuité. Une seule conclusion s'impose: on a touché au fragment Norton. Ou à tout le moins à cette copie de visionnage, prétendument tirée à partir dudit fragment.

Qu'est alors le fragment Norton devenu?

En fait, Salt omet de mentionner dans son article un détail qui n'est pas sans importance. Pour mener à bien son essai de reconstitution, c'est sur les copies de visionnage déjà accessibles que le chercheur anglais aurait effectué – probablement pour des raisons économiques – les retouches susmentionnées, et non pas sur du matériel expressément tiré à partir des négatifs de préservation.



Fig. 3 – Collure sur la copie de visionnage de la version courte d'*Attack on a China Mission* (n° 622452A, NFTVA).

Ainsi, la boîte qui, autrefois, contenait la copie dans le “désordre” de l’IWM (n° 603653) accueille-t-elle aujourd’hui la version “recomposée”, tandis que la boîte qui contenait auparavant la copie du fragment Norton, se retrouve-t-elle avec une copie amputée de 20 pieds et empreinte des stigmates d’une collure. On aura compris que cette copie tronquée n’est en fait qu’un *ersatz* du fragment Norton, qui a été forgé de toutes pièces à partir des “chutes” résiduelles de la copie IWM, soit ces deux plans de la scène du jardin que l’on a éliminés de la version recomposée (pour les remplacer par les segments équivalents, mais de plus grande longueur, provenant de la copie du fragment Norton). Les deux segments “arrachés” à la copie IWM auraient ensuite été aboutés l’un à l’autre, avant d’être déposés dans la boîte qui abritait auparavant la copie du fragment Norton. Cela explique pourquoi cette bande ne fait plus que 52 pieds, sur les 72 pieds indiqués. Un examen du nitrate originel en provenance de l’Imperial War Museum prouve, sans l’ombre d’un doute, que ce qui se présente aujourd’hui comme étant une copie du fragment Norton n’est en fait qu’un fragment de la copie IWM, la preuve en étant que les photogrammes détériorés au début de la copie IWM se retrouvent également au début de cette nouvelle copie nouvellement assemblée (alors qu’ils sont absents de l’autre source, le fragment Norton originel) (Fig. 4). En somme, l’histoire du cinéma venait, ni plus ni moins, d’accoucher d’un “faux”...

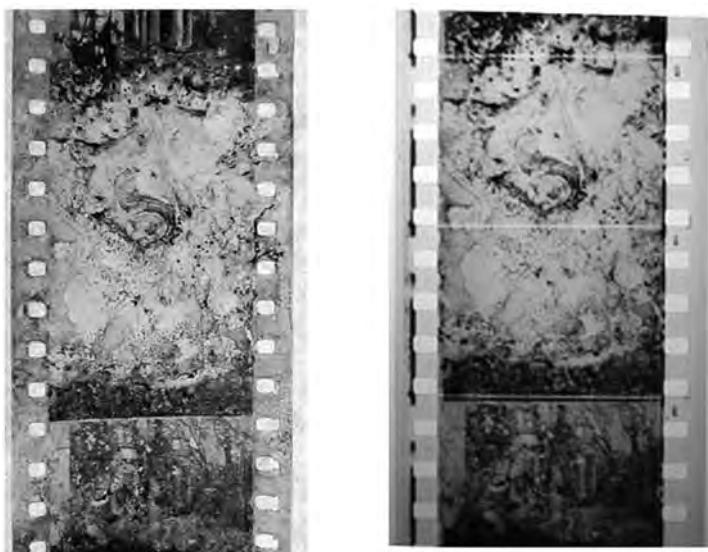


Fig. 4 – Comparaison des photogrammes détériorés présents sur le nitrate de l’Imperial War Museum (à gauche) et sur la copie de visionnage de la version courte “remaniée” (à droite).

Bien évidemment, il n’y a eu, à l’origine, aucune intention “frauduleuse”. Il est tout à fait légitime, voire tout à fait souhaitable, de faire de tels essais de reconstitution, chaque fois que la chose est possible. Surtout dans le cas des premières vues animées, qui nous parviennent souvent dans de multiples copies toutes aussi incomplètes les unes que les autres. On doit toutefois s’assurer qu’un tel exercice ne se fait pas au détriment d’artefacts qui ont leur propre légitimité historique et dont on se doit de préserver l’intégrité. Manquer à cette règle, sur laquelle a tant insis-

té Paolo Cherchi Usai¹⁴, risque de modifier la vie ultérieure de l’“œuvre” et, partant, d’en déformer la valeur historique. Bien sûr, d’aucuns pourront décrier cette attitude apparemment fétichisante à l’égard du support-film, pour laquelle la pellicule proprement dite, la moindre trace qu’elle porte, le plus infime de ses accrocs revêtiraient une importance primordiale. Qui pourrait, après tout, s’intéresser à un vulgaire fragment, dès lors qu’une version plus complète du même titre existe? Pourquoi se pencher sur un banal tronçon de 72 pieds, si une version de 133 pieds est désormais disponible? C’est oublier un aspect fondamental du cinéma des débuts, qui ne relève pas de critères et de pratiques fixes et institutionnalisées. Aussi, toute *copie* d’époque d’un film des premiers temps est-elle, à juste titre, une *version* à part entière, une version faisant écho à une certaine manifestation historique du film – fût-elle le fruit de l’opérateur, de l’éditeur ou de l’exhibiteur – et dont la légitimité historique doit être prise en compte.

Cela est d’autant plus vrai, pour un film comme *Attack on a China Mission*, que les différents artefacts disponibles ne sont pas de simples fragments, mais des copies *distinctes* ayant été conçues et exploitées de façon différente, à divers moments entre 1900 et 1903. Sans mentionner que le montage, qui change au fil des versions, est d’une importance capitale pour ce film, comme en témoignent d’ailleurs les nombreuses analyses “photogrammatiques” qu’on en a fait¹⁵. La “banalité” relative du fragment Norton ne devrait pas éclipser sa valeur en tant que document historique, valeur qui a d’ailleurs été mise en relief par Martin Sopocy. En appréhendant le fragment Norton originel non pas comme un pâle reflet d’une version ultérieure ou soi-disant authentique, mais comme une version à part entière, et en confrontant cette version à différentes sources écrites contemporaines de la production du film, Sopocy a fini par établir la chronologie des modifications que Williamson, de version en version, aurait fait subir à son film. Ce dernier, en effet, aurait présenté le film devant public dans deux versions préalables, avant que ne paraisse la mouture finale publicisée dans le catalogue. Ce n’est qu’après coup que Williamson aurait ajouté successivement à la scène du jardin, le plan d’ouverture (les Chinois qui franchissent le portail) et, plus tard, l’insert des Bluejackets, opération qui est loin d’être banale au regard de l’histoire du montage. Par ailleurs, les recherches de Sopocy ont permis de soulever des hypothèses fort intéressantes eu égard, notamment, au rôle potentiel du boniment dans l’éclosion de nouvelles pratiques de montage¹⁶. L’intérêt du film ne réside plus, comme ce fut le cas chez les historiens traditionnels, en ce qu’il puisse servir à simplement accoler une date potentielle à l’émergence du montage alterné, mais plutôt en ce qu’il témoigne du changement qui s’opère dans la conception même du montage, à une époque particulièrement effervescente de l’histoire du cinéma.

C’est pourquoi il nous faut préserver le caractère distinct de chacune des versions du film. Cela est vrai, du reste, non seulement pour le fragment Norton, mais aussi pour la copie IWM, malgré sa supposée “incohérence”. Cette version, avec ses plans dans le désordre, a pourtant bien failli, elle aussi, passer à la trappe de l’histoire, vraisemblablement parce qu’elle ne correspondait pas au modèle canonique de l’alternance, soit le fameux A-B-A-B. Cette figure de montage n’a rien d’un absolu et avant de songer à se “débarrasser” d’une version qui ne correspond pas au canon, ne faut-il pas se poser plusieurs questions: cette copie appartenait-elle à un exhibiteur et pourquoi en aurait-il modifié l’ordre des plans? Quel aurait été le but visé? Y avait-il un boniment pour accompagner cette version qui nous apparaît aujourd’hui incohérente, mais qui ne l’était probablement pas au moment de son exhibition, dans un cadre historique précis? Les réponses à ces questions nous permettraient d’établir le contexte d’exhibition dans lequel cette version étrange pourrait faire sens. À la lumière de ce contexte, il ne fait pas de doute que cette version atypique n’aurait pas à disparaître de l’horizon de l’histoire, car elle y occupe bel et bien une place, sa place. Les réemplois et modifications d’un film ne sont-ils pas, davantage dans le cinéma des pre-

miers temps que partout ailleurs, partie intégrante de son histoire? La nature plurielle d'un film ne devrait en effet pas être éclipsée au profit d'une démarche singularisante du film.

C'est pourtant ce type d'appréhension qui semble avoir dicté les remaniements opérés sur les différentes copies d'*Attack on a China Mission*. Dès l'instant où les copies de visionnage sont directement remaniées pour correspondre à un modèle quelconque de complétude ou de cohérence, l'accès aux différentes versions du film est compromis, surtout si l'on considère que le nitrate original du fragment Norton, l'artefact même qui a été déposé en 1950, n'est lui-même plus accessible, en raison, nous a-t-on dit, de sa détérioration avancée. Aussi, faut-il se résigner à ce que la copie 35mm du fragment Norton ne soit, pour un certain temps du moins, plus accessible pour l'ensemble du public¹⁷. Les historiens du cinéma sont plutôt confrontés à une version lacunaire et trompeuse du fragment Norton, à partir de laquelle il serait facile d'inférer des conclusions tout aussi lacunaires et tout aussi trompeuses.

Les problèmes historiographiques du montage

Les difficultés rencontrées au cours de la présente recherche sur *Attack on a China Mission* sont caractéristiques de ce à quoi est confronté le chercheur qui s'intéresse à l'histoire du montage. Le film de Williamson soulève des problèmes qui se présentent, sous diverses formes et à d'autres niveaux, dans un grand nombre de copies de films d'époque. Prenons par exemple le cas des productions Edison, dont la plupart des copies aujourd'hui disponibles pour visionnage sont issues de la collection des *paper prints* de la Library of Congress (Washington D.C.), en format 16mm¹⁸. Ces films sont, le plus souvent, des copies non conformes du document d'origine, en raison des remaniements opérés par l'équipe responsable du transfert, qui a cru bon débarrasser les bandes restaurées de "scories" diverses. On sait par ailleurs que rien ne permet d'inférer que les *paper prints* à l'origine de ces copies étaient eux-mêmes identiques au film tel qu'il était exploité. Qui plus est, les deux exemplaires d'un même titre déposés au Copyright Office présentent souvent de nombreuses disparités l'un par rapport à l'autre. Il faut en conclure que ces copies 16mm sont en quelque sorte des produits dérivés, relativement édulcorés, ayant subi un certain nombre de manipulations, ou de transformations, qui les éloignent toutes du "modèle" initial, de la "matrice" originale. Ces copies 16mm sont en fait le fruit d'un processus aléatoire et résultent d'une série de contingences plus ou moins heureuses. Et pourtant, ce sont bel et bien ces bandes que les historiens ont vues et revues, tout au long de la seconde moitié du siècle dernier.

Celui ou celle qui veut aujourd'hui faire l'histoire du montage est donc fatallement confronté, pour un même titre, à toute une série de copies et de fragments, *ersatz* plus ou moins fidèles à l'original ("original" qui est lui-même souvent multiple, voire hypothétique). Il ne s'agit pas ici, loin de là, de jeter le blâme sur les archives et les méthodes qui sont leur à une époque donnée. Quiconque a fréquenté le milieu des archives du film connaît fort bien les difficultés auxquelles ces institutions doivent faire face et la précarité dans laquelle elles sont régulièrement plongées. Bénéficiant la plupart du temps de moyens limités, les archives doivent opérer des choix parfois difficiles, souvent déchirants. Il est normal, en définitive, que les archives jettent leur dévolu sur la version ayant assuré au film une place dans le discours historique, sur la version qui est le plus en phase avec le discours historien dominant. Du reste, le bon sens archivistique est effectivement gouverné par des critères fondés sur les "diktats" de l'historiographie classique (rien de bien surprenant si l'on songe que c'est ce discours même qui a justifié, si ce n'est initié, toute l'entrepre-

se de préservation du patrimoine cinématographique). François Albera notait récemment la pérennité de cette “histoire antiquaire” en études cinématographiques et dans les domaines qui lui sont apparentés, tout en déplorant que les avancées en histoire du cinéma, bien réelles au demeurant, aient tant de difficulté à s’imposer en dehors de certains cercles universitaires¹⁹.

L'historien et l'archiviste d'aujourd'hui doivent dès lors faire preuve de prudence et tenir compte de l'inhérente historicité, non seulement de la pratique historienne, mais aussi de la pratique archivistique. Ils doivent en effet non seulement tenir compte de ce que le discours historien des générations antérieures relève d'une conception classique, et désormais relativement dépassée, de l'histoire du cinéma, mais ils doivent tenir un compte tout aussi serré de ce que les artefacts dont ils ont hérité, et sur lesquels ils sont condamnés à travailler, sont le produit des pratiques archivistiques d'antan et, qui plus est, que ces artefacts ont été façonnés sur la base de cette fameuse conception classique de l'histoire du cinéma. Autrement dit, l'historien et l'archiviste d'aujourd'hui doivent, chacun de leur côté, comprendre le fait que ce sont l'historien et l'archiviste d'antan qui ont, sur la base des conceptions d'antan (souvent dépassées, parfois obsolètes), fabriqué (dans tous les sens du mot) les traces sur lesquelles ils travaillent tous deux aujourd'hui. L'historien et l'archiviste doivent surtout mesurer l'impact de cet héritage sur les conditions, et même le conditionnement, de leur travail et, au fond, sur les limites du regard qu'ils jettent sur la chose historique.

Les copies des *paper prints* sont des objets que l'on a remaniés (“restaurés” diraient certains) pour qu'ils puissent correspondre à certaines conceptions ultérieures du montage. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, l'équipe de Niver a-t-elle substitué de “belles” coupes franches à des suites de photographes surexposés, jugés déficients, oblitérant de la sorte les traces que laisse normalement le procédé de l'arrêt-manivelle (arrêt du tournage, suivi d'une reprise, pour éliminer un temps mort dans un défilé, par exemple). Quant à lui, *Attack on a China Mission* a subi un sort du même ordre. Le fantasme du montage alterné a incité les intervenants à reléguer au second plan, sinon aux oubliettes, les versions qui ne correspondaient pas au modèle fantasmé: le fragment Norton a vite été considéré comme un *ersatz*, non pas comme une vue à part entière (ce qu'il est pourtant), et la version IWM a été mise de côté sans que l'on daigne même s'interroger sur l'éventuelle pertinence de l'inversion de deux plans, par rapport au modèle. Constatant la présence d'un soupçon d'alternance entre les plans dans la description du catalogue (sans même jamais avoir vu le film), les historiens l'ont spontanément imaginé comme un parfait précurseur de la figure du montage alterné, qui deviendra une pratique fondamentale du cinéma institutionnel. L'intuition initiale des historiens, faite sur la base du seul catalogue, a imposé durant de longues années une interprétation imprécise, sinon inadéquate, de la structure du film de Williamson. Car un examen attentif d'*Attack on a China Mission* montre que son montage a moins à voir avec le *montage alterné institutionnel* (et ce que celui-ci suppose de continuité et de transparence) qu'avec le *montage répétitif de l'action*, une pratique caractéristique du cinéma des premiers temps qui est à mille lieues de la conception classique du montage alterné.

Bien que le film présente une structure d'alternance A-B-A-B, le montage d'*Attack on a China Mission* n'articule pas *d'une manière continue* les lignes d'actions se déroulant simultanément (l'attaque des Boxers sur la mission, d'une part, et l'arrivée des sauveteurs, de l'autre). La dimension monstrative n'est nullement éclipsée par les velléités narratives du film et son montage reste résolument ancré dans le régime de la cinématographie-attraction. Le passage d'un plan à un autre se fait non pas à la faveur d'un enchaînement des actions, mais plutôt à la faveur d'un chevauchement temporel, qui soumet le spectateur à une répétition d'actions déjà montrées. En fait, seul le passage du plan 2 au plan 3 (si l'on se base sur la description du catalogue et sur la version

recomposée) semble se faire en préservant la continuité temporelle: la femme au balcon appelle à l'aide (fin du plan 2) et les Bluejackets arrivent aussitôt à la rescousse (début du plan 3). Le passage du plan 1 au plan 2 et celui du plan 3 au plan 4 semblent quant à eux opérer un retour en arrière, qui répéterait, sous un angle différent, une partie de l'action du plan précédent. Au début du plan 4 d'*Attack on a China Mission*, en effet, le surgissement des Bluejackets est selon toute vraisemblance une répétition de l'action du plan 3, qui montre l'arrivée du bataillon, filmé de face. Dans ce plan, on voit d'abord les soldats qui sautent une clôture pour pénétrer dans l'enceinte de la mission. Ils mettent bientôt un genou en terre pour tirer trois salves successives en direction des Boxers²⁰. Après chacune des salves, les soldats qui viennent de faire feu rompent les rangs et sortent du champ (le premier groupe vers la gauche, le second vers la droite, le dernier vers l'avant). Or, quand on observe attentivement le début du plan 4, on constate que les soldats sont toujours groupés au moment de leur entrée intempestive dans le jardin de la mission et non pas divisés en trois groupes distincts, comme le voudrait une certaine logique narrative.

Quiconque est pressé de trouver des exemples précoces de figures de montage aura vite fait de voir l'action présentée dans le plan 4 comme le prolongement direct de celle présentée dans le plan 3, comme la suite immédiate de l'assaut des Bluejackets. La répétition n'est bien sûr pas fidèle à cent pour cent, mais les soldats anglais n'en répètent pas moins, au plan 4, les mouvements qu'ils ont effectués au plan 3 (ils arrivent au pas de course, mettent genou en terre et font feu)²¹. On observe par ailleurs que le peloton se divise, comme dans le plan précédent, en trois groupes, chacun se dirigeant, grossso modo dans la même direction: à gauche, à droite et tout droit. Dans sa description du plan 4, le catalogue corrobore en quelque sorte notre interprétation: «The fourth scene is a continuation of the second» (Fig. 1). Comme le plan 4 est bel et bien en continuité stricte avec le plan 2 (on a simplement coupé la scène originellement tournée en un seul plan continu pour insérer le plan des Bluejackets, sans éliminer de photographies), il y a nécessairement «retour-arrière», en quelque sorte, lorsque les Bluejackets font leur irruption au début du plan 4. Ce genre d'«incohérence» n'est pas étranger au cinéma des premiers temps, mais se retrouve au contraire dans de nombreuses vues animées de l'époque (*Life of an American Fireman* d'Edison en étant l'exemple le plus célèbre)²². Du moment où l'on parvient à se défaire de la conception classique du montage et que l'on résitue ce procédé au sein de son contexte d'émergence – la cinématographie-attraction – les chevauchements temporels ne se présentent plus comme des bizarries ou des incohérences. D'une part, ce genre de retours en arrière adopte en quelque sorte une stratégie fréquemment utilisée au théâtre. En effet, il est commun sur scène de présenter l'une après l'autre des actions simultanées mais se déroulant dans des lieux différents. D'autre part, comme le laisse entendre Sopacy, l'ajout de cet insert répondait apparemment à une nécessité toute pragmatique, soit celle d'allonger la durée du film afin de combler certaines exigences du boniment. Considérant que Williamson est issu du milieu de la lanterne magique, on peut supposer que, pour lui, le film était inséparable du commentaire narré devant public et qu'il n'accordait pas une vertu proprement narrative à l'organisation des plans. À plusieurs égards, *Attack on a China Mission* n'incarne pas tant l'invention précoce et *ex nihilo* du montage alterné qu'un exemple particulièrement patent de l'élaboration progressive des pratiques de montage, en premier lieu celle du montage alterné.

Certes le film est relativement novateur et il fait un usage savant de l'alternance. Mais cette alternance est loin de correspondre aux normes de la continuité narrative. Par son montage répétitif de l'action (une figure qui serait jugée régressive dans l'axiologie des historiens traditionnels), *Attack on a China Mission* est aussi un digne représentant de la cinématographie-attraction. Les conceptions et méthodes de l'historiographie classique ne nous permettent pas de voir le film sous cet angle et de l'apprécier à sa juste valeur. Dans la mesure où les historiens traditionnels

n’avaient jamais posé les yeux sur ce film avant d’en discuter dans leurs écrits, on peut légitimement comprendre pourquoi ils n’y voyaient que le précurseur des sauvetages de dernière minute, le point de départ du montage alterné. Il est néanmoins étonnant de constater à quel point cette conception du film est tenace et continue encore d’éclipser sa dimension historique. La conservation même du film aura, d’une certaine façon, elle aussi contribué à affirmer cette idée, à figer *Attack on a China Mission* en tant qu’œuvre annonciatrice, «incomparablement plus évolué[e] qu’aucun film américain ou français de cette époque», comme le disait si bien Sadoul.

On voit comment *Attack on a China Mission* interroge le travail de l’historien, dès lors que ce dernier souscrit au désir de trouver à tout prix les origines d’un phénomène, et tente tous azimuts de décerner des certificats de paternité. Le cas Williamson nous montre justement que la genèse du montage alterné n’a rien d’un phénomène ponctuel, qu’il ne procède pas d’une génération spontanée et qu’il est bien vain d’essayer de dégager un quelconque “inventeur” de ladite figure. À quelques reprises, dans son article *Cut and Shuffle*, Barry Salt utilise la métaphore d’un jeu de cartes pour parler des films. Il affirme, au tout début: «Films are made of shots, and to make films you shuffle the shots around and cut them together [...]»²³. Si cela peut s’avérer vrai dans la salle de montage, il en est autrement dans l’enceinte d’une archive. Contrairement à ce que Salt semble affirmer, un film n’est pas, à la manière d’un jeu de cartes, une accumulation d’unités, les plans, que l’on peut brasser, couper et distribuer de façon aléatoire. Concevoir les vues animées selon de tels critères ne peut que nier l’historicité du film aux dépens d’un modèle idéalisé et inexact de l’histoire du cinéma. Un film, ou plutôt une copie de film, est avant tout une manifestation historique, un document qui porte les traces de sa production et de ses usages. Comme on l’a vu ici, le fragment Norton a bel et bien une existence historique qui lui est propre, tout comme la version de l’Imperial War Museum a la sienne. C’est la somme de ces copies qui, petit à petit, nous permet de reconstruire l’histoire de ce film. Au fond, l’astuce de Salt, le remaniement auquel il s’est prêté, témoigne d’une approche qui privilégie l’unicité. C’est une approche “confortable”, qui amène l’historien à consacrer, pour tel ou tel titre, une *et une seule* version, une version *officielle*, au détriment des multiples *ersatz* qui, tout bien considéré, constituent le véritable film.

- 1 Ce texte a été écrit dans le cadre des travaux du GRAFICS (Groupe de recherche sur l’avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique) de l’Université de Montréal, subventionné par le Fonds québécois pour la recherche sur la société et la culture. Voir l’adresse suivante: <http://cri.histart.umontreal.ca/grafics>, février 2007. Le présent texte s’inscrit plus spécifiquement dans le cadre d’une recherche sur l’histoire du montage alterné subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.
- 2 Entre 1900 et 1902, le film sera vendu sous différents titres. Le journal *The Era* du 17 novembre 1900 annonçait le film sous le titre *Attack on a Mission Station. Saved by the Bluejackets*. Dans un numéro du *Optical Magic Lantern Journal and Photographic Enlarger* daté de janvier 1901, le film est alors intitulé *Attack on a Chinese Mission Station. Bluejackets to the Rescue*. Enfin, dans le catalogue Williamson de septembre 1902 et ceux qui suivront, le titre est légèrement modifié pour *Attack on a China Mission. Bluejackets to the Rescue*. Dans le présent texte, nous utiliserons invariablement le titre *Attack on a China Mission*.
- 3 Ce symposium s’est tenu en marge du 34^e Congrès de la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), sous la responsabilité de David Francis (alors conservateur du National Film and Television Archive, à Londres), en collaboration avec Eileen Bowser (alors conservatrice du Film Department au Museum of Modern Art de New York).
- 4 Voir notamment André Gaudreault, “Les Détours du récit filmique: Sur la naissance du montage parallèle”, dans *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 29, 1979, pp. 88-107 et Charles Musser, “Les Débuts d’Edwin S. Porter”, dans *Idem*, pp. 127-146.

- 5 Les deux auteurs tiennent à remercier sincèrement tout le personnel du NFTVA, qui a rendu possible ce long séjour en archives, et tout particulièrement Jane Hockings et Elaine Burrows.
- 6 Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma. Les pionniers du cinéma (De Méliès à Pathé) 1897-1909*, Denoël, Paris 1948, vol. II, p. 166.
- 7 Jean Mitry, *Histoire du cinéma. 1895-1914*, Éditions universitaires, Paris 1967, vol. I, pp. 228-229.
- 8 Noël Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan, Paris 1991, p. 93, n. 24.
- 9 Voir Martin Sopocy, *Bluejackets to the Rescue*, dans Id., *James Williamson. Studies and Documents of a Pioneer of the Film Narrative*, Fairleigh Dickinson/Associated University, Madison-London 1998, pp. 39-45.
- 10 À noter que dans la version de l'Imperial War Museum, puisqu'il lui manque la portion initiale montrant le missionnaire qui déambule dans le jardin avant que ne retentissent les coups de feu, l'action de cette scène commence un peu plus tardivement que dans le fragment Norton.
- 11 Avec lequel les deux auteurs du présent texte avaient eu des échanges au sujet du film de Williamson et de ses différentes versions.
- 12 Pour consulter cette version, d'une longueur de 113 pieds, il faut demander à voir une compilation intitulée *The World in 1900* (préparée pour l'édition 2000 des Giornate del cinema muto, tenues à Pordenone). Elle n'est apparemment pas disponible autrement. Dans la compilation, le film est identifié sous le titre *Attack on a Chinese Mission – Bluejackets to the Rescue*. Nous n'avons rien trouvé dans les registres du NFTVA qui identifie de façon claire qu'il s'agit de la version IWM.
- 13 Barry Salt, *Cut and Shuffle*, dans Christopher Williams (sous la dir. de), *Cinema: The Beginnings and the Future*, University of Westminster, London 1996, p. 175.
- 14 C'est ainsi que Cherchi Usai formule sa 9^e règle dans son *Silent Cinema*: «Every print of a film is a unique object, with its own physical and aesthetic characteristics, and should not be treated as identical to other prints with the same title». Cf. Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema: An Introduction*, British Film Institute, London 2000, p. 147.
- 15 On pense à Sopocy, mais aussi, entre autre, à Frank Gray, *James Williamson's "Composed Picture": Attack on a China Mission – Bluejackets to the Rescue (1900)*, dans John Fullerton (sous la dir. de), *Celebrating 1895. The Century of Cinema*, John Libbey, Sydney 1998, pp. 203-211; Livio Belloï, *Syncopes, taches, détails. James Williamson et le collage*, dans François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (sous la dir. de), *Arrêt sur image, fragmentation du temps / Stop Motion, Fragmentation of Time*, Payot, Lausanne 2002, pp. 297-308.
- 16 Voir Martin Sopocy, *Bluejackets to the Rescue*, cit., pp. 44-45. Certaines des conclusions mentionnées ici sont tirées d'une seconde édition de l'ouvrage, encore non parue, qui nous a été remise par l'auteur.
- 17 On peut supposer, une fois que la copie actuelle du prétendu fragment Norton montrera trop de signes d'usure, que le NFTVA la remplacera par une copie véritable du fragment, qui sera faite à partir de l'élément de tirage négatif original préservé dans les voûtes du NFTVA. Notons seulement que, d'ici là, il est impossible de voir sur pellicule le véritable fragment Norton, puisque les négatifs de préservation sont, par définition, des éléments qui ne doivent pas être utilisés. Ironie du sort, la "version" Norton n'en reste pas moins aisément accessible sur support VHS ou DVD, dans tout bon vidéoclub. C'est bel et bien cette version non fragmentée qui apparaît sur les anthologies *The Movies Begin* ou *Early Cinema: Primitives and Pioneers*, qui ont connu une large diffusion.
- 18 Entre 1894 et 1912, les sociétés éditrices de vues animées qui souhaitaient enregistrer leurs productions au Copyright Office déposaient deux copies de leurs films sur des rouleaux de papier photo. Redécouverte par Howard Lamarr Walls en 1944, cette collection a ensuite été transférée (image par image) sur pellicule 16mm, dans les années 1950-1960, par une équipe sous la gouverne de Kemp Niver. Il y a quelques années, le Motion Picture, Broadcasting, and Recorded Sound Division de la Library of Congress a entrepris la tâche de faire un nouveau transfert, cette fois sur pellicule 35mm, dont un partie est déjà accessible sur le site Web de la LOC (<http://www.loc.gov/index.html>). Tous les titres de cette collection ont été recensés par Niver. Voir Kemp Niver, *Early Motion Pictures. The Paper Print Collection in the Library of Congress*, Library of Congress, Washington 1985.
- 19 François Albera, "Leçons d'histoire(s) (en France)", dans *1895*, n° 50, décembre 2006, p. 17.
- 20 Notons que les soldats tirent ici en direction de la caméra ou, si l'on veut, en direction du spectateur. Ce procédé d'interpellation, similaire à celui qu'utilisera Porter dans le célèbre plan-emblème de *The Great Train Robbery* (1903), relève foncièrement du régime de l'attraction. Bien que le plan s'intègre relativement bien dans le déroulement du récit, sa fonction première n'est vraisemblablement pas d'agir en

tant que marqueur de continuité, mais plutôt de produire un effet saisissant chez le spectateur.

- 21 Il existe inévitablement des différences entre la façon dont est présentée l'action dans chacun des plans. Parmi ces différences, on note que, dans le plan 4, il y a deux salves plutôt que trois. En effet, le deuxième groupe de soldats "oublie" de faire feu avant de rompre les rangs et de se placer en embuscade. L'hypothèse du chevauchement temporel n'en demeure pas moins la plus plausible. En effet, l'idée même d'agencer, en les alternant, des plans de manière à créer une certaine continuité narrative n'était pas du tout, à cette époque, une exigence de la mise en scène. Le montage répétitif d'actions était, au contraire, monnaie courante durant ces mêmes années. Rappelons d'ailleurs que, selon l'hypothèse de Martin Sopocy, l'insert des Bluejackets (le plan 3) aurait été filmé plus de deux semaines après la scène dite du jardin, ce qui peut bien sûr expliquer certaines "inadéquations" entre les deux plans.
- 22 D'ailleurs, de tels retours en arrière se manifestent surtout, comme c'est le cas dans *Life of an American Fireman*, par un changement de point de vue passant de l'intérieur vers l'extérieur, ou de l'extérieur vers l'intérieur. Ce procédé de montage est utilisé, entre autres, dans *A Discordant Note* (Biograph, 1903), *The Firebug* (Biograph, 1905) et *Squatter's Daughter* (Hepworth, 1906).
- 23 Barry Salt, *Cut and Shuffle*, cit., p. 171.