

## C'est arrangé avec... le gars des vues...

André Gaudreault et Germain Lacasse

---

Numéro 71, février–mars 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23019ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Gaudreault, A. & Lacasse, G. (1994). C'est arrangé avec... le gars des vues.... *24 images*, (71), 55–58.

# 16 IMAGES

LA GAZETTE CANADIENNE-FRANÇAISE DU CINÉMATOGRAPHE

VOL. 2 N° 4

## C'EST ARRANGÉ AVEC... LE GARS DES VUES<sup>1</sup>

«Messieurs les Anglais, on vous trompe! et nous tenons à vous le faire savoir (...)!»

La vérité avant tout! Oui, l'on vous trompe, Londoniens, en vous annonçant que le jour même du couronnement de LL. MM. Édouard VII et Alexandra dans la célèbre abbaye de Westminster, vous pourrez contempler, de votre loge ou de votre fauteuil, dans un music-hall célèbre, la cérémonie historique, prise sur le vif, au moyen de la cinématographie (...). Certes, on vous montrera quelque chose, mais ce sera — passez-moi le mot — «du chiqué», du trompe-l'œil, du théâtre de banlieue. Édouard VII qu'on vous exhibera solennel sur son trône, l'Alexandra gracieuse et grave qui prendra place à ses côtés, seront des figurants couronnés à Montreuil, dans une salle postiche, enrichie de toiles peintes et meublée de fauteuils en carton!... (...) Voilà le truc dévoilé. Et maintenant, MM. les Cockneys, allez au music-hall crier : hip, hip hurrah ! au king de Montreuil les pêches !»

*Le Petit Bleu* du 23 juin 1902,  
à propos d'une actualité reconstituée de Méliès dans son studio de Montreuil-sous-bois.

L'opposition entre cinéma documentaire et cinéma de fiction n'existait pas encore comme telle à l'époque du cinéma des premiers temps. En fait, le premier effort de classification des «vues animées» convoquait quatre types. C'est à un pur praticien, Georges Méliès lui-même, que l'on doit cette première réflexion théorique sur le cinéma. Voici ce que le fameux illusionniste français a écrit en 1907 à ce propos :

«Il existe quatre grandes catégories de vues cinématographiques (...). Il y a les vues dites de *plein air*, les vues *scientifiques*, les *sujets composés*, et les vues dites à *transformations*. (...) Au début, les vues étaient exclusivement des sujets pris sur nature; plus tard, le cinématographe fut employé comme appareil scientifique, pour devenir enfin un appareil théâtral.»<sup>2</sup>

Les premières années d'existence du cinématographe, effectivement, l'opérateur de prises de vues ne reproduisait que des «sujets pris sur nature». L'appareil était alors considéré comme une machine non seulement capable d'observer le réel, mais de l'enregistrer, de le capter. Au bout de quelques années, l'opérateur, maintenant flanqué d'un metteur en scène

(le fameux «gars des vues»), s'est mis à capter un réel de plus en plus fabriqué, de plus en plus «arrangé». Mais, dans le discours que l'on tenait alors sur les «vues animées», il importait peu de distinguer, parmi les scènes captées, celles qui étaient naturelles de celles qui étaient, comme on disait à l'époque, des *scènes composées* ou, en anglais, des «artificially arranged scenes». C'était donc la *scène* qui était *composée*, qui était «arrangée», alors que le *film*, lui, dont on ne disait pas encore s'il relevait de la forme documentaire ou de la fiction, était et restait une simple captation (mais cette fois d'une *scène composée*). Au même titre que ces «documents» montrant des événements qui, en principe, n'étaient pas le moindre du monde «arrangés avec le gars des vues»: l'arrivée d'un train, le déjeuner d'un bébé ou la sortie d'une usine. C'est donc que la distinction entre scène prise sur nature et scène composée affectait en fait ce que l'on filmait (la scène), pas la manière que l'on aurait eu de le filmer.

Mais, il est vrai, Méliès évoquait déjà en 1907, dans le même texte, la notion de *documentaire*. On le surprend à dire, à propos des vues de plein air, que celles-ci «consistent à

reproduire en cinématographie les scènes de la vie usuelle» et que pareille opération procède du «remplacement de la *photographie documentaire*, prise autrefois par tous les appareils photographiques portatifs, par la *photographie documentaire animée*». La *photographie documentaire animée* fut effectivement un genre fort populaire au début du siècle et l'une de ses premières fonctions, dans les pays secondaires comme le Canada, fut de fournir une alternative à la vision de la réalité qui était véhiculée par les pays producteurs (États-Unis, France, etc.). La chose est particulièrement vraie pour ce qu'on appellera plus tard les «cinémas nationaux» et le cas du Québec est à cet égard exemplaire.

### Documentaire et fiction au Québec

On peut dire que les spectateurs québécois ont dû avoir une double perception d'eux-mêmes à travers le cinéma : celle que leur suggéraient les films tournés ici par des étrangers

cinéma muet, avoir l'occasion de se reconnaître sur l'écran du cinéma, et s'identifier à l'image ainsi véhiculée, ce fut en effet dans les films tournés par les cinéastes issus de leur communauté. Ils durent ainsi attendre les premiers tours de manivelle d'Ernest Ouimet, le premier de ces pionniers, qui chercha à filmer les Canadiens français dans leur environnement social. L'un de ses films le plus largement distribué montrait les Fêtes du Tricentenaire de la fondation de Québec en 1908. En annonçant son film, Ouimet mettait de l'avant «le côté historique et bien canadien-français de ces fêtes, [son film] ne donnant pas plus d'importance qu'il ne fallait au Prince de Galles» (*La Presse*, 11 août 1908), au contraire des films britanniques et américains produits lors du même événement. On voit par là que le documentaire au Québec, comme dans bien d'autres cinémas nationaux, se concentrera beaucoup plus sur le local que sur l'universel, sur la réalité quotidienne que sur l'exotisme, reléguant ainsi, d'une certaine manière, au second plan l'aspect foncièrement *spectaculaire* du cinéma.

Mais, à cette époque, il n'y a pas que le cinéma en salle qui s'avère être une forme de spectacle, le tournage des films lui-même en est une ! Les studios étant alors pratiquement inexistantes, c'est dans la rue que l'on tourne. Les tournages américains ayant devancé toute forme de production locale, c'est par leur intermédiaire que les Québécois ont eu leurs premiers contacts avec le spectaculaire que représente toute opération de tournage le moins développée qui exploite des décors naturels urbains. Et c'est dans la rue que bien des futurs spectateurs qui, au tournant du siècle, n'ont pas encore daigné mettre les pieds dans une salle obscure, font leur première rencontre avec le cinéma. Ainsi en fut-il le

22 mai 1900 pour une foule de résidents de Montréal et de St-Lambert, venus peupler les abords du pont Victoria, afin d'apercevoir «the Biographing of the Bridge» (rappelons que le Biograph était un appareil américain de prise de vues): «Crowds of people lined the foot path and the driveways, each had its quota of handsome equipages, waggons and bicycles.» (*Montreal Daily Star*, 22 mai 1900). Comme souvent au cinéma, les spectateurs en eurent pour leur argent. La caméra s'enraya à quelques reprises et il fallut recommencer le tournage quatre fois.

Avant 1915 et ce, même si la production cinématographique

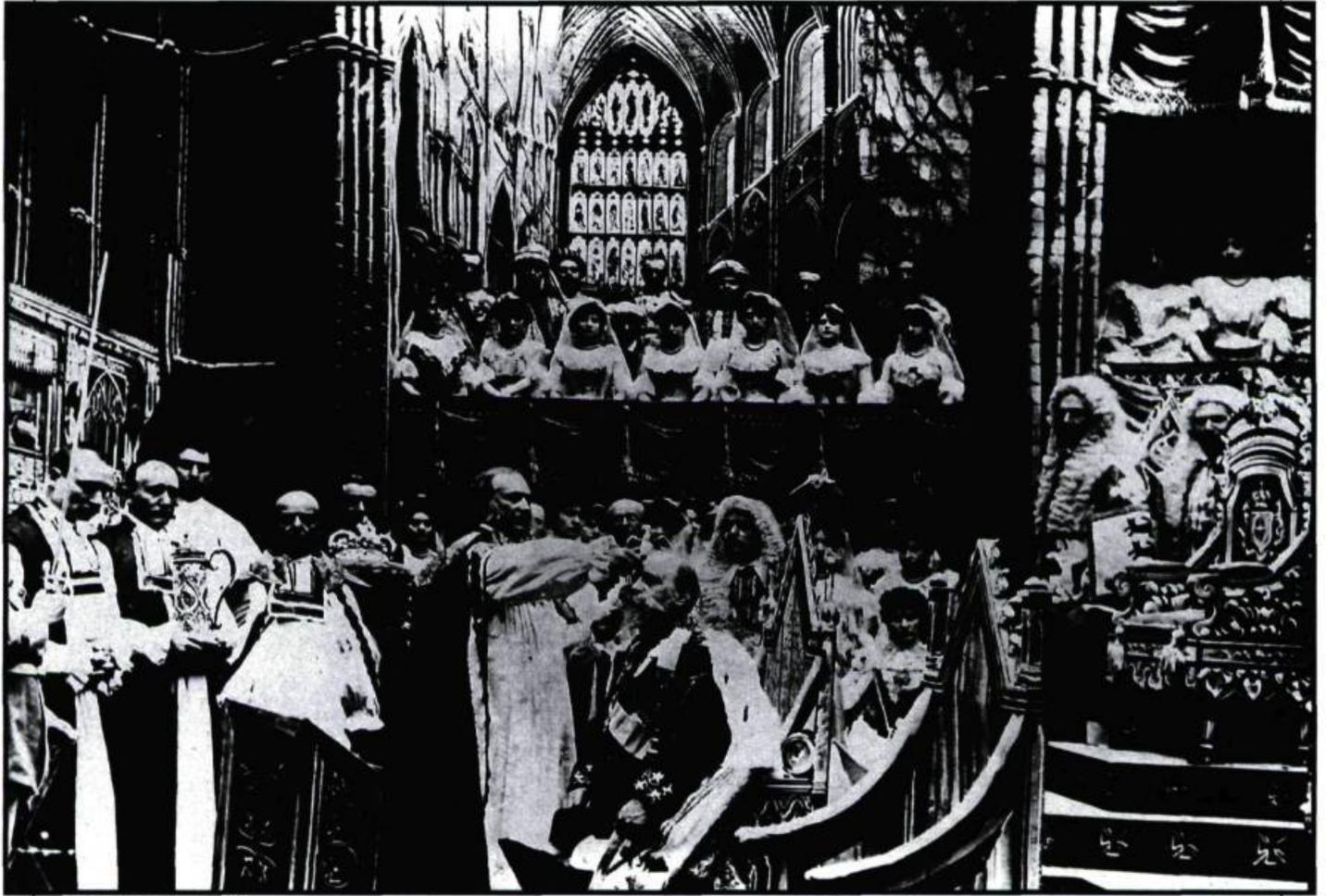


COIL. CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

Zouaves pontificaux de Québec marchant au pas à la Place Royale, jouant le rôle de soldats français dans une rue de Paris. Photogramme tiré du film *The Old Guard*, Vitapraphe, 1912.

(documentaire et fiction), et celle que leur proposait un cinéma local (essentiellement documentaire), qui projetait une image à tout le moins différente. Les premiers de ces films furent faits à partir du tournant du siècle, surtout par des sociétés américaines (dont Biograph et Edison) et exploitaient toujours les «attractions touristiques» du Québec: la neige, les forêts, les grands espaces, et *tutti quanti*. Plusieurs de ces films ayant été faits par des anglophones, ce sont surtout des Canadiens anglais qu'on y voit: soldats partant pour l'Afrique du Sud, étudiants de McGill, dignitaires anglais en visite, etc.

Les rares fois où les Québécois ont pu, à l'époque du



COLL. CINÉMATHEQUE MÉLIÈS

**Le couronnement d'Édouard VII, actualité... anticipée par Méliès.**

graphique locale n'avait pas encore réussi à prendre son envol, plusieurs sites du Québec ont ainsi servi de plateau de tournage (voir notre chronique «Les Beautés de Québec» dans le n° 64 de 24 images). Les toutes premières années, on tourna surtout des reportages. Mais le Québec, la ville de Québec en particulier, servit aussi de toile de fond à de nombreux «gars des vues», des Américains surtout, venus ici «arranger» des *fictions dramatiques*. Ainsi de ce film de 1912, tourné dans la Vieille Capitale par des Américains, et dont l'action se situe non pas à Québec mais, bel et bien, à Paris. Faire passer Québec pour Paris est une opération qui relève d'un genre facilement identifiable: la *fiction*. Pourtant, certains plans du film en question (il s'agit de *The Old Guard*, tourné par la société américaine Vitagraph, qui raconte l'histoire d'un garde napoléonien hanté par ses anciens faits d'armes), ont un cachet nettement *documentaire*. Prenons par exemple ce plan, reproduit ci-contre, et qui montre, le plus «documentairement» du monde, des zouaves pontificaux marchant en rangs serrés dans une rue de Québec (la rue Notre-Dame à la Place Royale, pour être précis). Il s'agit d'un plan qui, dans le cadre du film en question, doit être lu dans un sens contraire à la *lecture documentaire* que nous venons à peine de faire. Il survient à un

moment où le personnage principal, dénommé Havresac, tend l'oreille vers l'extérieur du cadre, alors qu'il vient de bénir l'union de sa nièce. Il se rend à la fenêtre et fait un salut militaire. Dans la fiction soutenue par le film, ce régiment n'est pas un régiment de zouaves québécois. Il s'agit plutôt de soldats français, qui passent sous les fenêtres de l'appartement parisien occupé par le vieux garde. Telle est la lecture fictionnelle que ces images de Québec doivent susciter.

Cette valeur documentaire d'images mises en scène à des fins imaginaires n'a cependant pas échappé aux producteurs de la Vitagraph puisque, dans le lot des bandes que ceux-ci ont tournées à l'occasion de leur séjour chez nous, on retrouve, à côté de titres comme *Quebec Police* et *In Old Quebec*, un *Quebec Zouaves*, que l'on n'a malheureusement pas encore retrouvé mais qui, indubitablement, doit ressembler étrangement au plan de «fiction» que nous venons de décrire... Alors, documentaire et fiction, du pareil au même? Pas exactement. C'est que cette classification, purement et simplement binaire, est relativement réductrice dans la mesure où elle renvoie dos à dos deux catégories, comme s'il s'agissait de deux ensembles distincts et discrets qui seraient mutuellement exclusifs.

## La classification des catalogues

La distinction entre film de fiction et film de non-fiction n'était d'ailleurs, à cette époque, pas aussi claire qu'elle peut l'être pour nous. L'examen des catalogues de films et de leur classification s'avère particulièrement éclairant à cet égard. Ces catalogues présentent les films selon un éventail de classes dont la logique semble s'articuler beaucoup plus autour du sujet même de la « scène » que de la manière dont on aborde ce sujet. Prenons comme exemple le Catalogue Pathé de 1904, qui propose la liste suivante :

scènes de plein air  
 scènes comiques  
 scènes à trucs  
*sports — acrobaties*  
 scènes historiques, politiques et d'actualité  
 scènes militaires  
 scènes grivoises d'un caractère piquant  
*danses et ballets*  
 scènes dramatiques et réalistes  
 féeries et contes  
 scènes religieuses et bibliques  
 scènes Ciné-Phono  
 scènes diverses

Ce que nous appelons aujourd'hui « fiction » peut se retrouver dans un bon nombre de ces catégories. Seules celles que nous avons mises en italique ne comportent que des œuvres relevant exclusivement du documentaire. Les autres mélangent allègrement scènes naturelles et scènes composées. Se côtoient en effet, dans la catégorie « scènes de plein air », des films aussi diamétralement opposés que *Arrivée et départ d'un train*, dont le titre ne laisse planer aucun doute quant à sa nature, et *Un drame dans les airs*, une scène composée racontant les mésaventures de deux hommes qui, dans un ballon captif, essuient un orage. La catégorie « scènes dramatiques et réalistes » est aussi un bon exemple du mélange des genres puisqu'on y trouve le très documentaire *Incendie du Théâtre Iroquois à Chicago*, à côté d'un titre comme *Roman d'amour*. On trouve aussi, dans plusieurs catégories, des films qui, loin d'être des fictions, sont des documentaires *truqués*. Les faux documentaires sont en effet légion à cette époque.

### « C'est arrivé demain ! »

L'une des activités les plus fébriles de ces « arrangeurs de vues » qu'étaient les cinéastes des premiers temps consistait justement en l'élaboration d'actualités truquées, que l'on reconstituait en studio. À ce chapitre, c'est probablement Méliès qui remporte la palme avec son film *Le couronnement d'Édouard VII*, qu'il réalise en juin 1902, non pas après que l'événement ait eu lieu mais... avant ! Et non pas la veille ni même l'avant-veille mais, bel et bien, des mois avant (le couronnement eut lieu en août...)

Pour pouvoir projeter son film le soir même du couronnement, Méliès avait prévu tourner son film quelques jours avant la cérémonie, qui devait avoir lieu le 26 juin de cette année-là. Mais, ce qu'il n'avait pas prévu, c'est que le pré-

tendant au trône tomberait malade à la veille de la cérémonie, la reportant ainsi de plusieurs mois. Méliès, fameux illusionniste, avait fait un film qui ne devait être un film d'anticipation que pendant quelques jours, et il se retrouvait maintenant avec, sur les bras, un film qui anticipait de plus d'un mois la réalité vécue... La réalité à vivre plutôt, une réalité dont la teneur connut probablement certains écarts par rapport à celle du film de Méliès, lui qui s'était évertué à « reproduire » les gestes à venir du roi jusque dans leurs moindres détails. Le hic, c'est que le roi étant toujours souffrant, c'est à une cérémonie écourtée que l'on a décidé de procéder en août, et à qui il manquait donc, vraisemblablement, certains détails prévus par Méliès (ici, c'est la fiction qui dépasse la réalité...). D'où les réactions vives d'une certaine presse comme le démontre le texte que nous citons en tête d'article.

Mais la plus grande partie des actualités n'étaient pas arrangées « avec les gars des vues ». Au Québec, en tout cas, où les activités cinématographiques de mise en scène étaient réduites au minimum, on ne connaît pas d'exemple d'actualité reconstituée à l'époque du cinéma des premiers temps. À Montréal, dès 1906, le pionnier Ernest Ouimet filmait presque chaque semaine des événements locaux qu'il présentait à son auditoire : campagnes électorales, événements religieux, accidents ferroviaires, et bien sûr l'actualité sportive ! Il faudra attendre les années 20 pour voir la production à Montréal de premiers films de fiction, puisque les premiers longs métrages québécois, produits par Ouimet en 1917 et 1918, sont en fait des « docufictions » (*Le feu qui brûle* et *Sauvons nos bébés*), la chose étant peut-être attendue si l'on songe à l'importance des racines documentaires de la production locale... Ne serait-ce pas là d'ailleurs la condition essentielle du cinéma québécois que d'avoir le documentaire qui lui colle à la peau ?

1. Ce dossier a été réalisé dans le cadre du projet « Les débuts du Cinématographe au Québec » subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada ainsi que par l'Université de Montréal.

2. Georges Méliès, dans un texte publié dans l'*Annuaire général et international de la photographie* (Paris, Librairie Plon, 1907), reproduit dans *Georges Méliès, Propos sur les vues animées*, Montréal, Cinémathèque québécoise, « Les Dossiers de la Cinémathèque », n° 10, 1982, p. 9.

## 16 IMAGES

Dossier préparé sous la direction de  
 ANDRÉ GAUDREAU  
 avec la collaboration de  
 GERMAIN LACASSE

Recherche et rédaction  
 KAREEN DIONNE, ANDRÉ GAUDREAU et  
 GERMAIN LACASSE  
 collaboration  
 JEAN CHATEAUVERT et DENIS SIMARD