

Université de Montréal

***La Fin du Monde* mise en scène par Julien Daoust :
Histoire retrouvée d'une innovation théâtre-cinématographique
montréalaise présentée en 1907**

Par
Yves Dumas

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise en
littérature de langue française, option recherche

Août 2023

© Yves Dumas, 2023

Université de Montréal

Département des littératures de langue française, Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

***La Fin du Monde* mise en scène par Julien Daoust :
Histoire retrouvée d'une innovation théâtre-cinématographique
montréalaise présentée en 1907**

Présenté par

Yves Dumas

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Stéphanie Bernier
Présidente-rapporteuse

Jean-Marc Larrue
Directeur de recherche

Germain Lacasse
Membre du Jury

Remerciements

La reconstitution du fonds familial de Julien Daoust m'a permis de constater que le présent mémoire n'aurait pu être présenté sans la grande générosité des personnes suivantes : Louise, Lucie, Marie, Geneviève, Jean-Pierre et Dominique Blain, qui m'ont gracieusement transmis les archives préservées par leur mère, Julienne Blain-Daoust.

Pour son soutien indéfectible dès notre première rencontre en mars 2019, et pendant toutes les étapes qui ont ponctué mon cheminement à la maîtrise, je remercie mon directeur de recherche Jean-Marc Larrue. Grâce à son dévouement, j'ai pu passer à travers ce processus, pavé d'embûches, mais palpitant.

Je remercie aussi les collègues de la maîtrise et le personnel du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec (CRILCQ), et notamment, Charlie Fortin et Ève-Catherine Champoux. J'adresse un merci particulier à Michel Champagne, archiviste chevronné de l'Université de Montréal, pour ces précieux conseils.

Enfin, je remercie les membres de la famille – frère, sœur, cousins, cousines et leurs enfants – et les amis qui m'ont encouragé tout au long de cette belle traversée. Cette dernière n'aurait sans doute pas eu lieu, si mon épouse, Maria Inés Subercaseaux, et mes fils, Hugo et Nicolas, ne m'avaient soutenu pendant toutes ces années d'un travail de recherche essentiel pour moi. Mais aussi, un peu, pour mieux comprendre les méandres de l'histoire du théâtre québécois.

Résumé

S'il est bien établi que le théâtre francophone professionnel s'est imposé de façon durable au Québec dès le tournant du XX^e siècle, on connaît moins le rôle majeur qu'a tenu Julien Daoust (1866-1943) dans cette percée historique, autant à Montréal qu'à Québec. Il était l'artiste québécois le plus médiatisé et le plus connu du théâtre entre les années 1898 et 1928.

Pour saisir l'ampleur de l'action et de l'œuvre de Julien Daoust et pour comprendre aussi les innovations qu'il a apportées à la scène francophone locale, dont l'intégration de vues animées au spectacle dramatique, il est impératif de rappeler ses expériences en tant que metteur en scène et producteur, en 1907, d'un spectacle théâtre-cinématographique : *La Fin du Monde*. Pour réaliser ce spectacle inédit, Daoust a dû créer un lieu propice à sa diffusion, soit la Salle Duvernay.

Les informations sur ce spectacle étonnant sont rares. Toutefois, de nouvelles archives, issues de la famille de Julien Daoust et disponibles depuis 2021, ouvrent de nouvelles pistes d'investigation avec en particulier, le tapuscrit original (sur six pages) de *La Fin du Monde*. Ce texte, autour duquel s'articule le présent mémoire, nous permettra d'établir des liens entre le contexte sociohistorique du Montréal culturel du début du XX^e siècle, les agentivités du milieu théâtral et les dispositifs techniques et médiatiques utilisés par Julien Daoust pour créer ce qu'on peut bien qualifier d'œuvre d'avant-garde : *La Fin du Monde*. Il aura permis, par son approche audacieuse, de créer une pratique théâtrale francophone moderne qui remédie tous les médias disponibles en 1907.

Mots-clés : Théâtre québécois francophone, Julien Daoust (1866-1943), histoire culturelle, médias et théâtre, drame biblique, mélodrame, Intermédialité, vues animées, architecture du spectacle.

Summary

While it's well established that professional French-language theater made a lasting impact in Quebec at the turn of the 20th century, what is less well known is the major role played by Julien Daoust (1866-1943) in this historic breakthrough, both in Montreal and Quebec City. Between 1898 and 1928, he was Quebec's most publicized and best-known theater artist.

To grasp the scope of Julien Daoust's action and work, and to understand the innovations he brought to the local French-language scene, including the integration of animated views into dramatic performance, it is imperative to recall his experiences as a stage director and producer, in 1907, of a theatrical-cinematographic show: *La Fin du Monde*. To produce this groundbreaking show, Daoust had to create a suitable venue, the Duvernay Hall.

Information on this astonishing show is scarce. However, new archives from Julien Daoust's family, available since 2021, have opened up new avenues of investigation, in particular the original typescript, a six-page text. This text, around which the present dissertation is structured, will enable us to establish links between the socio-historical context of early 20th-century cultural Montreal, the agencies of the theatrical milieu and the technical and media devices used by Julien Daoust to create what can best be described as an avant-garde work: *La Fin du Monde*. Daoust's daring approach has enabled the creation of a modern French-language theatrical practice that remediates all the media available in 1907.

Keywords: Théâtre québécois francophone, Julien Daoust (1866-1943), cultural history, media and theater, biblical drama, melodrama, intermediality, animated views, architecture of the show.

En mai 2021, est inopinément retrouvé, parmi les dossiers personnels de Julien Daoust, un tapuscrit, réputé perdu, intitulé « *LA FIN DU MONDE. DRAME FANTASTIQUE* ». Ici commence son histoire...

Table des matières

Introduction.....	9
Chapitre 1 – <i>La Fin du Monde</i> : Daoust et son époque (1898-1928).....	19
1.1 Contexte théâtral montréalais	20
1.1.1 Montréal en plein développement urbain et culturel	21
1.1.2 L’explosion des scopes entre 1906 et 1912.....	26
1.1.3 Les conditions de travail des artistes de la scène au Québec.....	32
1.2 <i>La Fin du Monde</i> , une étape obligée dans l’œuvre de Julien Daoust	37
1.2.1 Un début fulgurant comme dramaturge (1898-1907).....	38
1.2.2 Un nouveau départ comme homme de théâtre complet (1907-1928).....	44
Chapitre 2 – La Salle Duvernay, lieu de création et de diffusion d’une œuvre hors norme	51
2.1 Le choix d’un lieu dans le but de réaliser un spectacle inédit	51
2.2 Entre vues animées, chansons illustrées et représentations théâtrales.....	57
2.3 Une programmation audacieuse en vue d’un spectacle d’un genre nouveau	63
2.3.1 Projection ou rétroprojection : un dilemme	64
2.3.2 Une programmation audacieuse mais éphémère	77
Chapitre 3 – <i>La Fin du Monde</i> : une œuvre théâtre-cinématographique pionnière	81
3.1 Un document exprimant une performance <i>hypermédiale</i> en 1907	85
3.1.1 Des agentivités produisant du visible	87
3.1.2 Des agentivités produisant de l’audible	91
3.2 Le théâtre remédiant les vues animées : une démarche intermédiaire	101
3.3 Le déploiement des dispositifs : la quête de transparence	110
3.4 D’auteur <i>performeur-total</i> à créateur intermédiaire	112
3.5 L’innovation en 1907 : les paradoxes de la nouveauté.....	115
Conclusion.....	123
La liste des annexes.....	8
La liste des figures.....	8
Bibliographie.....	133

La liste des annexes

Annexe 1 : Le Tableau 5 de la thèse de Jean-Marc Larrue (1987)	126
Annexe 2 : Le Tableau No 30 de la thèse de Jean-Marc Larrue (1987).....	127
Annexe 3 : Exemple d'une cabine démontable Gaumont en 1908	128
Annexe 4 : Programmation de la Salle Duvernay du 7 avril au 2 juin 1907	129
Annexe 5 : Les dispositifs utilisés en 1893 pour imiter le tonnerre et le vent	130
Annexe 6 : Annonce montrant l'aspect d'un orgue à tuyaux en 1906	131
Annexe 7 : Affiche annonçant, pour le 23 avril 1896, le « Edison's Greatest Marvel » au Koster and Bial's Music-Hall à New York	132

La liste des figures

Figure 1 : Graphique montrant l'évolution de l'activité théâtrale montréalaise entre 1900 et 1910	23
Figure 2 : Graphique montrant l'évolution de l'activité théâtrale montréalaise français/anglais (1900-1910)	24
Figure 3 : Salaire mensuel des artistes par catégorie d'emploi, à Montréal entre 1904 et 1906	34
Figure 4 : L'entrée du pavillon <i>End of the World</i> sur Surf Avenue en 1906	42
Figure 5 : Contexte urbain de la Salle Duvernay en 1911 selon l' <i>Insurance Plan of City of Montreal</i>	53
Figure 6 : Axonométrie de la Salle Duvernay telle qu'elle apparaissait en 1911	53
Figure 7 : Configuration probable de la Salle Duvernay en 1907	66
Figure 8 : Première option montrant l'écran et le miroir avec une rétroprojection déviée.....	70
Figure 9 : Deuxième option montrant l'écran et le miroir avec une rétroprojection déviée.....	71
Figure 10 : La localisation théorique d'un projecteur à faisceau large.....	73
Figure 11 : Le positionnement probable de l'écran en 1907	75
Figure 12 : Axonométrie de la zone probable de l'aire de jeu à éviter par les acteurs	76
Figure 13 : L'annonce du <i>Monde illustré – Album Universel</i> du 11 mai 1907	84
Figure 14 : Plantation de décors et localisation probable des dispositifs autour de la scène	100
Figure 15 : L'annonce paraissant dans <i>La Presse</i> , le samedi 25 mai 1907	102
Figure 16 : Les images de <i>Faust aux enfers</i> et de <i>Les Flammes diaboliques</i>	108
Figure 17 : Les costumes de Méphisto et du Spectre rouge.....	109

Introduction

On connaît peu le rôle majeur qu'a tenu Julien Daoust (1866-1943) dans l'histoire du théâtre québécois au début du XX^e siècle mais, pour vraiment en apprécier l'importance et l'originalité, il convient d'abord d'examiner les défis des acteurs, dramaturges et producteurs canadiens-français de l'époque à présenter des spectacles de théâtre entre les années 1900 et 1911, autant à Montréal qu'à Québec¹. En effet, même si Jean-Marc Larrue situe l'institutionnalisation de « l'activité dramatique professionnelle montréalaise »² entre 1880 et 1914, il constate que la revendication du champ théâtral par les francophones à l'encontre des directeurs des salles anglophones à partir de 1900 « se joue tantôt sur le mode de la collaboration, tantôt sur celui de la confrontation [avec] l'apparition de deux entités parallèles et concurrentes : le théâtre d'expression française et le théâtre d'expression anglaise »³.

La carrière active de Daoust au théâtre s'est échelonnée de 1886 à 1928, soit sur quatre décennies. Après un séjour aux États-Unis de presque une décennie, de 1888 à 1893 et de 1904 à 1898, Daoust revient définitivement à Montréal en 1898 dans le but ferme de construire un lieu qui favoriserait le développement de la pratique théâtrale professionnelle francophone et notamment des comédiens canadiens-français. Ce lieu, le Théâtre National, il le

¹ Voir l'ouvrage de Christian Beaucage qui « met au jour une période marquante de l'activité théâtrale francophone professionnelle dans la ville de Québec » (p. 11) entre les années 1900 et 1911, intitulé *Le théâtre à Québec au début du XX^e siècle – une époque flamboyante !*, Nuit blanche éditeur, Québec, 1996, 322 pages.

² Jean-Marc Larrue, *L'activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914*, thèse présentée à la Faculté des études supérieures, Département d'études françaises, Faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal, mai 1987, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 23 et 24.

fit construire, avec ses associés Albert Sincennes, Euclide Racette, Elzéar Courval et John Hillman⁴. Ils l'inaugurèrent le 12 août 1900. Mais, des difficultés financières de début d'exploitation forcent Daoust à vendre le théâtre à Georges Gauvreau, un homme d'affaires averti qui en devient, du jour au lendemain, le Propriétaire-Directeur. Daoust agira à titre de régisseur jusqu'en mars 1901⁵, alors que Paul Cazeneuve le remplace comme directeur artistique⁶. Selon Jean-Cléo Godin, cet échec aura été « un tournant décisif dans sa carrière, moins axée à partir de là sur un projet collectif que sur sa carrière personnelle de dramaturge »⁷.

C'est ainsi que « les carrières » de Julien Daoust comme metteur en scène, dramaturge, directeur de théâtre et de troupe, producteur de spectacles et de tournées prirent leur envol. Pour Godin, il est incontestable qu'il « connaîtra d'énormes succès pendant un quart de siècle. Il constitue même, par son importance, un phénomène unique dont on commence à peine à dégager et comprendre la signification »⁸.

Nous allons, dans le cadre de ce mémoire, fournir divers indices qui rendent compte de l'ampleur de l'action de Julien Daoust et du retentissement qu'a eu son œuvre à l'époque. Pour comprendre la genèse du spectacle dont nous traitons ici et l'intérêt de Daoust – surprenant chez un homme de théâtre de cette époque – pour les technologies de reproduction de l'image, il apparaît important de tenir

⁴ Denis Carrier, « Les circonstances de la fondation du Théâtre National Français de Montréal ». *Recherches théâtrales au Canada / Theatre Research in Canada*, vol. 7, No 2, automne 1986, p. 169.

⁵ Annonce, « Théâtre National Français », *Le Samedi*, Montréal, 22 décembre 1900, p. 3. Voir aussi le programme du 4 mars 1901 du Théâtre National Français, (source : Programme TN, 4 mars 1901, BAnQ2742042.pdf).

⁶ Denis Carrier, « Le premier directeur artistique du National : Paul Cazeneuve », *L'Annuaire théâtral*, n° 3, automne 1987, p. 154. URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041046ar>.

⁷ Jean-Cléo Godin, « Julien Daoust dramaturge 1866-1943 ». *Recherches théâtrales au Canada / Theatre Research in Canada*, vol. 4 n° 2, 1983, p. 116.

⁸ *Ibid.*, p. 117.

compte de sa relation étroite avec Léo-Ernest Ouimet, l'*électricien*⁹ du Théâtre National de 1900 à 1904¹⁰. Pendant qu'il était à l'emploi de Georges Gauvreau, Ouimet fonda la *Ouimet Film Exchange* et, en 1904, il mit un terme à sa collaboration avec le Théâtre National pour se consacrer au perfectionnement de son projecteur de vues animées, le Ouimetoscope, et à la projection commerciale des films pour son propre compte. Selon Léon-H. Bélanger, dès l'automne 1905, « la *Ouimet Film Exchange* était équipée pour rivaliser avec n'importe quel producteur en Amérique »¹¹. C'est ainsi que, ayant tous les moyens pour offrir au public montréalais des vues animées conformes à ses attentes, le 1^{er} janvier 1906, Ouimet ouvrait « le premier cinéma de Montréal »¹² à la salle Poiré, au coin des rues Sainte-Catherine et Montcalm, à quelques pas du Théâtre National.

Lacasse et Duigou décrivent ainsi le développement des vues animées à Montréal à cette période :

Le paysage cinématographique montréalais et québécois aura évolué d'incroyable façon. Malgré l'opposition farouche du clergé et la loi sur l'observance du dimanche, le public est pris d'une vraie « fièvre des vues ».¹³

C'est dans cet univers en pleine effervescence que Daoust élabore ce projet de spectacle tout à fait inédit, soit *La Fin du Monde*. Entre 1907 et 1908, s'ajouteront donc quelques dizaines de scopes, dont « la salle Duvernay près du

⁹ Ce terme précède les termes éclairagiste, ou concepteur d'éclairage, en vigueur aujourd'hui.

¹⁰ Michel Patenaude, *Hommage à M. L. Ernest Ouimet*, Montréal, Cinémathèque canadienne, 1966, p. 13.

¹¹ Léon-H. Bélanger, *Les Ouimetoscopes – Léo-Ernest Ouimet et les débuts du cinéma québécois*, Montréal, VLB Éditeur, 1978, p. 45. Cette citation est certainement trop élogieuse concernant Ouimet. En effet, et malgré ses succès, il ne fut jamais un vrai concurrent pour les énormes producteurs des États-Unis de l'époque.

¹² *Ibid.*, p. 53.

¹³ Germain Lacasse et Serge Duigou, « L'Historiographe – Les débuts du spectacle cinématographique au Québec », *Les dossiers de la cinémathèque – n° 15, L'historiographe*, octobre 1984, La Cinémathèque québécoise, p. 47.

Parc Lafontaine, dirigée par les comédiens Daoust et Villeraie »¹⁴. Cette salle jouera un rôle significatif dans l'évolution esthétique de Julien Daoust. Pour en saisir toutes les ramifications, il faut remonter à l'année 1906. À la suite d'une invitation d'un producteur américain, Frank Hennesey, Julien Daoust et son épouse, Bella Ouellette, qui est aussi la vedette féminine de sa troupe, partent en février de cette année pour New York afin de participer à la présentation de sa pièce *Le Triomphe de la Croix*, traduite en anglais, dans « un des grands théâtres du Broadway »¹⁵. Et c'est probablement par un concours de circonstances que le couple a pu vivre une nouvelle expérience artistique dans le cadre des activités d'un parc d'attractions de Coney Island : le Dreamland. Il prend part à la distribution théâtrale d'un pavillon thématique au succès retentissant, *End of the World*, qui traite de l'apocalypse. Fort de cette expérience assez exceptionnelle, Julien Daoust entame, dès son retour à Montréal, un processus créatif qui débouchera par la présentation d'un « spectacle nouveau genre »¹⁶ auprès d'un public qui raffole déjà des vues animées. C'est dans ce but qu'il loua donc, avec son collègue de Québec, Wilfrid Villeraie, la Salle Duvernay, dont il vient d'être question, du 7 avril au 2 juin 1907.

Cette salle devait être réaménagée dans le but de permettre la présentation d'un spectacle de nature inédite à Montréal, mais peut-être aussi à l'échelle internationale¹⁷. *La Fin du Monde* consiste en effet en une « combinaison de vues

¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵ Monsieur le Rédacteur, « Chronique théâtrale – Départ de M. Julien Daoust », *Le Bulletin*, Montréal, 7 janvier 1906, p. 3.

¹⁶ Annonce, « Salle Duvernay », *La Presse*, Montréal, 11 mai 1907, p. 17.

¹⁷ Si cette expérience n'est pas la première du genre, elle fait sans aucun doute partie des toutes premières tentatives de cette nature avec celles réalisées en France par Georges Méliès.

animées et de personnages vivants »¹⁸. Après une préparation de plusieurs mois, si on tient compte de l'expérience de Coney Island, ce spectacle, original et nouveau au Canada, devait être présenté en grande première montréalaise à la Salle Duvernay le 6 mai 1907¹⁹. Mais divers facteurs ont retardé la préparation de l'œuvre que le public n'a pu découvrir que le 19 mai 1907²⁰.

Les informations sur ce spectacle étonnant sont rares. Toutefois, de nouvelles archives, issues de la famille de Julien Daoust et disponibles depuis 2021²¹, ouvrent de nouvelles pistes d'investigation avec en particulier, le tapuscrit original de l'œuvre, un texte de six pages intitulé *La Fin du Monde – Drame fantastique*²². Ce tapuscrit autour duquel s'articulera le présent travail nous permettra d'établir des liens entre le contexte sociohistorique du Montréal culturel du début du XX^e siècle, les *agentivités*²³ du milieu théâtral mobilisées pour le spectacle et les dispositifs techniques et médiatiques utilisés par Julien Daoust pour créer ce qu'on peut bien qualifier d'œuvre pionnière, voire d'avant-garde.

C'est donc à cette création audacieuse, insolite et remarquable sous bien des aspects, qu'est consacré ce mémoire. Comment ce projet hors norme est-il né ? Dans quel contexte et avec quels moyens a-t-il été réalisé ? Quelles en ont

¹⁸ Annonce, « Salle Duvernay, rue Garnier et Parc Lafontaine », *Le Nationaliste*, Montréal, 28 avril 1907, p. 3.

¹⁹ Anonyme, « Salle Duvernay », *Le Nationaliste*, Montréal, 28 avril 1907, p. 3.

²⁰ Annonce, « Salle Duvernay », *Le Monde illustré – Album Universel*, Montréal, 18 mai 1907, n° 1203, p. 93.

²¹ Les archives familiales de Julien Daoust ont été prêtées au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec (CRILCQ) de l'Université de Montréal, le 5 octobre 2021.

²² Fonds Julien-Daoust, CRILCQ de l'Université de Montréal, cote : JD-S2-SS1-D008,01.

²³ La définition du mot *agentivité* prise dans le dictionnaire d'Antidote consiste en la « [c]apacité à avoir le contrôle de ses propres actes et de leurs effets, et ainsi d'influencer les choses, les êtres et les événements ». Du point de vue d'un chercheur intermédiatiste comme Jean-Marc Larrue, l'*agentivité* est plutôt « la faculté d'action d'un élément, quel qu'il soit – humain et autre qu'humain, matériel ou immatériel – c'est-à-dire sa capacité à agir sur le monde, les choses, les êtres, à les transformer ou les influencer ». C'est cette dernière définition intermédiaire que nous appliquerons au mot *agentivité* dans le présent document.

été les retombées pour Daoust et pour la pratique théâtrale en général ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre dans les pages qui suivent.

La nature de ce spectacle hybride et pionnier, qui allie théâtre et cinéma et qui s'inscrit dans une conjoncture où se multiplient innovations technologiques et expérimentations esthétiques, nécessite la prise en compte de facteurs multiples et divers, relevant eux-mêmes de différentes sphères d'activités. Ceci explique le recours à une approche qui combine histoire croisée, théorie intermédiaire et principes architecturaux.

Selon Werner et Zimmermann²⁴, le concept de l'histoire croisée aborde l'histoire par l'intersection d'éléments historiques en fonction de leur résistance, perméabilité ou malléabilité. Il s'agit d'une approche multidimensionnelle de l'histoire fondée sur le croisement de principes actifs et de configurations relationnelles. L'approche permet une analyse entrecroisée des résistances, des inerties et des modifications de trajectoires, de la nature et de la dynamique des agents (personnes, institutions, organismes ou communautés/milieus – comme les villes de Montréal et de Québec). L'histoire croisée se fonde donc sur des dynamiques relationnelles complexes qu'il convient de saisir dans leur conjoncture.

Quant à la théorie intermédiaire, elle offre de larges perspectives sur l'histoire du théâtre et de nouveaux outils pour l'analyser selon une approche généralement non herméneutique et anti-essentialiste qui traite de dynamiques, et non d'objets.

²⁴ Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Le genre humain – Éditions du Seuil, 2004, 256 pages.

Cette approche nous permettra d'établir comment Daoust a innové en permettant à la représentation théâtrale, *La Fin du Monde*, de réunir différents médias selon des modes oscillant de la remédiation – selon le modèle déployé par Jay David Bolter et Richard Grusin²⁵ – et de l'hypermédialité – telle qu'elle a été développée par Chiel Kattenbelt²⁶ et Jean-Marc Larrue²⁷. L'approche intermédiaire ne se limite évidemment pas à la question des dispositifs techniques et technologiques. Elle prend également en compte les différents agents humains et autres qu'humains qui, d'une façon ou d'une autre, participent des phénomènes de médiation. La question de la littératie des spectateurs (de l'époque) fait évidemment partie des éléments à considérer dans l'analyse du spectacle *La Fin du Monde*.

Enfin, la troisième approche utilisée, moins fréquente dans le cadre d'une recherche en dramaturgie, est basée sur une technique de représentation graphique employée en architecture²⁸. En effet, la rareté de données dont nous disposons sur la salle où a été créée et présentée *La Fin du Monde*, et l'absence de photos, de plans détaillés et de devis, nécessitent de recourir à des techniques de projection axonométrique²⁹ pour comprendre comment Daoust et son équipe ont pu réaliser cette prouesse technique, pour l'époque, qui consiste à combiner en mode synchrone sons, images animées sur écran et spectacle vivant sur

²⁵ Jay David Bolter et Richard Grusin. *Remediation – Understanding New Media*, Cambridge/London, MIT Press, 2000 [1999], 298 pages.

²⁶ Chiel Kattenbelt, « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality », dans Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006, p. 29-39.

²⁷ Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », dans Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, France, Presses universitaires Septentrion, p. 27-56.

²⁸ Cette technique de la représentation graphique est utilisée par les professionnels de la construction comme les architectes et les ingénieurs. Ma formation en architecture et mon expérience comme architecte m'offrent l'opportunité d'utiliser cette technique.

²⁹ La définition selon le dictionnaire *Le Petit Robert* (1990) : « Opération par laquelle on fait correspondre à un point ou à un ensemble de points de l'espace, un point ou un ensemble de points d'une droite (axe), d'une surface (projection plane, si cette surface est un plan), suivant un procédé géométrique défini. »

scène. Ces projections axonométriques, illustrées à l'aide de dessins, montreront les différents dispositifs qui ont très probablement été installés ou aménagés, lors de la présentation du spectacle à même son lieu de création en 1907, soit la Salle Duvernay. Cette approche visuelle se définit de la façon suivante :

La projection parallèle de l'espace à trois dimensions sur un plan de façon à faire apparaître les trois axes perpendiculaires de l'espace tridimensionnel. Le résultat obtenu est une représentation dans laquelle apparaissent les trois axes principaux nommés x, y et z. Ces axes font entre eux des angles qui caractérisent le type de projection axonométrique. [Plus particulièrement pour les besoins du présent mémoire], la projection isométrique est une projection axonométrique dans laquelle les trois axes principaux font entre eux des angles isométriques, soit un angle de 120° .³⁰

Comme la mise en scène, par Daoust, du spectacle *La Fin du Monde* a été réalisée à un moment où les dispositifs théâtraux se redéfinissaient grâce à une transformation accélérée des médias de l'époque, nous avons entrepris de présenter ce mémoire en trois chapitres :

- *La Fin du Monde* : Daoust et son époque (1898-1928);
- La Salle Duvernay, lieu de création et de diffusion d'une œuvre hors norme;
- *La Fin du Monde* : une œuvre théâtre-cinématographique pionnière.

Dans la première section du premier chapitre, nous tenterons de brosser un tableau général du développement urbain et culturel de Montréal entre 1898 et 1907 et nous décrirons l'arrivée des vues animées et leur expansion exponentielle

³⁰ Source: <https://lexique.netmath.ca/projection-axonometrique/>, [consulté le 24 avril 2023].

entre 1906 et 1908. Nous tenterons de répondre aux deux questions suivantes : comment s'est développée la pratique théâtrale francophone professionnelle de 1900 à 1907 dans les deux villes les plus peuplées du Québec ? Et comment les vues animées, comme nouveau médium, ont permis le développement des lieux de divertissement comme les théâtres, les scopes et autres lieux de divertissement ? Un diagnostic sur les aspects socioculturels de Montréal des années 1906 et 1907 pourra ainsi être établi.

La deuxième section du même chapitre sera consacrée aux différentes facettes de la carrière de Julien Daoust et à la place singulière que tient *La Fin du Monde* dans l'offre théâtrale de l'époque, mais aussi dans la production théâtrale, aussi abondante que variée, de Daoust, dont les succès furent très nombreux.

Le chapitre deux est consacré au choix intrigant du lieu même où a été créé ce spectacle d'un nouveau genre. Excentrée, peu connue et équipée de façon rudimentaire, la Salle Duvernay pose effectivement de nombreux défis. Le processus créatif de Daoust sera donc analysé en fonction des possibilités de visualiser la configuration architecturale du lieu par une *projection axonométrique* (vue en trois dimensions) qui montrera les dispositifs scéniques et l'ensemble des agentivités qui produisent du visible et de l'audible.

Le chapitre trois porte sur l'analyse du texte inédit de six pages où s'entremêlent dialogues, paroles de chansons et didascalies. Le contenu de ces dernières, particulièrement éclairantes quant au déroulement de la représentation, est attentivement analysé en lien avec l'action scénique, les projections sonores

et les projections des vues animées. Conformément à l'approche intermédiaire adoptée, le chapitre précisera l'interaction des différentes agentivités mobilisées.

En conclusion, et malgré le caractère « nouveau » de *La Fin du monde*, nous établirons un bilan en demi-teintes de cette expérience étonnante dans une période marquée par la multiplication des « inventions » de toutes sortes. *La Fin du Monde* aura-t-elle réussi à atteindre les attentes de ses promoteurs, le tandem Daoust – Villeraie ? Nous poserons aussi l'hypothèse que sa vision de la dramaturgie de l'époque lui aura permis de créer des lieux qui auraient été propices à l'atteinte de deux objectifs qui chez lui se recoupent et se confondent : une conception originale et innovante du spectacle canadien-français et une volonté de développer une pratique théâtrale francophone moderne qui mobilisent, en les remédiant, la plupart des médias disponibles en 1907.

Chapitre 1 – *La Fin du Monde* : Daoust et son époque (1898-1928)

Même si Julien Daoust a contribué à jeter les bases du théâtre québécois en produisant, lui-même, des pièces théâtrales de différents genres, y incluant ses propres créations, à Montréal, puis à Québec, entre les années 1898 et 1941, son legs n'est pas connu du public. En permettant aux artistes du milieu théâtral d'ici de se professionnaliser dès le début du XX^e siècle, il a ouvert la voie à plusieurs de nos dramaturges comme Gratien Gélinas et Michel Tremblay. Pour connaître son engagement pour la scène théâtrale canadienne-française, nous expliquerons le contexte dans lequel Julien Daoust a évolué entre 1898 et 1928, de son retour à Montréal, en provenance de New York, jusqu'à l'arrivée du cinéma parlant. L'impact de ce dernier sur l'industrie montréalaise du divertissement a été considérable. Jean Béraud, qui a longtemps été chroniqueur de théâtre au quotidien *La Presse*, revient, trente ans plus tard, sur cette révolution dans l'encyclopédie du Canada français :

L'événement de 1928 qui, éventuellement, influera le plus sur le sort du théâtre appartient au domaine du cinéma : c'est en effet l'année où, à l'écran du Palace, passe en septembre le premier film sonore, *Street Angel*, avec Janet Gaynor et Charles Farrel, précurseur du *Jazz Singer* où l'on entendra parler Al Jolson. Le film parlant deviendra pour nos scènes un concurrent bien plus redoutable que n'importe quelle troupe de tournée...³¹

Lorsque Daoust créa *La Fin du Monde* en 1907, sa carrière comme metteur en scène était déjà bien établie, elle avait connu un premier succès exceptionnel

³¹ Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France (L'encyclopédie du Canada français), 1958, p. 195.

en 1902 avec le drame biblique *La Passion*, qu'il avait coécrit avec Germain Beaulieu et qui est le premier grand succès populaire du théâtre québécois. Puis, un second drame biblique était créé au même endroit, le Monument-National, en février 1903, attirant lui aussi les foules. Il s'agit du *Triomphe de la Croix*, dont Daoust est l'unique auteur et qui reste, à ce jour, sa seule œuvre publiée. Suit une série ininterrompue de succès dans les genres les plus variés jusqu'à ce que le cinéma parlant change tout l'univers du divertissement culturel un peu partout dans le monde : *La Belle Montréalaise* (1913); *La Conscience d'un Prêtre* (1915); *Le Chemin des larmes* (1915); *La Création du Monde* (1915) et *Évangéline* (1925).

1.1 Le contexte théâtral montréalais

Le développement urbain et culturel de Montréal entre 1898 et 1910, l'arrivée des vues animées et leur expansion fulgurante entre 1906 et 1912 permettent d'expliquer, en partie, comment s'est développée la pratique théâtrale francophone professionnelle de 1900 à 1914. C'est ce que nous allons préciser dans ce chapitre en montrant comment les vues animées, en tant que nouveau média, ont favorisé le développement de nouveaux lieux de divertissement, les scopes³², et comment cela a affecté la pratique théâtrale.

³² Germain Lacasse, *Histoires de scopes (Le cinéma muet au Québec)*, Montréal, La Cinémathèque québécoise, 1988, p. 15. L'auteur explique la provenance du mot scope ainsi : « Après dix ans d'histoires de "graphes" [de 1896 à 1906], commence au Québec une autre période de l'histoire du cinéma, celle des histoires de "scopes". C'est ce terme qu'emploieront les journalistes montréalais pour désigner les salles de cinéma à cette époque, d'après le nom de la première salle, le Ouimetoscope ». Ainsi nous utiliserons le mot scope sans guillemet tout au long du présent mémoire.

1.1.1 Montréal en plein développement urbain et culturel

C'est à partir de 1860 que la société québécoise s'urbanise et s'industrialise. Et Montréal ne fait pas exception en attirant les gens de la campagne et les immigrants. Jean-Claude Marsan, architecte et figure connue des scènes de l'aménagement et du patrimoine urbain à Montréal, définit ainsi la ville de Montréal de la fin du XIX^e siècle :

Avec les années 1880, quand déferle la première grande vague d'urbanisation, son port se classe au deuxième rang en Amérique (après celui de New York) et au premier rang au monde comme havre intérieur. Parallèlement, la ville devient le principal terminus canadien d'un réseau ferroviaire qui la relie désormais aux États-Unis, à l'Atlantique et au Pacifique. Le Canada tout entier compose son hinterland : elle est la porte d'entrée incontestée des idées, des immigrants et des capitaux. Elle est le premier centre industriel, financier, commercial et culturel du pays.³³

Dans ce contexte urbain général, le développement remarquable de l'activité théâtrale au Québec, de 1880 à 1914, correspond autant à l'ascension d'une nouvelle bourgeoisie canadienne-française qu'à la possibilité pour la population ouvrière d'avoir le temps et les moyens d'aller au théâtre. La satellisation de Montréal par les grandes sociétés américaines du divertissement qui, de New York, contrôlaient le marché du théâtre, faisait que la très grande majorité des spectacles présentés sur les scènes de la ville l'étaient en anglais par des artistes américains et dans des mises en scène new-yorkaises. Pour permettre l'essor d'un

³³ Jean-Claude Marsan, *Montréal et son aménagement – Vivre la ville*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 82.

théâtre francophone local, il fallait donc briser ce monopole et, en quelque sorte, « tuer Broadway »³⁴. Julien Daoust participa à cet essor, il était l'un des plus fervents défenseurs de l'instauration d'un « théâtre national » et c'est pour cette raison qu'il entreprit la construction du premier théâtre professionnel francophone d'Amérique, le Théâtre National, qui ouvrit ses portes le 12 août 1900 à Montréal³⁵, rue Sainte-Catherine Est.

Situer l'œuvre de Daoust dans un contexte où la métropole canadienne se développe à une vitesse folle (la population de Montréal passe de 140 000 habitants en 1881 à plus de 570 000 en 1914)³⁶ n'est pas une tâche facile. Pour y parvenir, nous avons choisi de présenter la croissance de la population de Montréal à partir des données de la thèse de Jean-Marc Larrue intitulée « L'activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914 »³⁷.

On remarque que la population augmente considérablement durant la période 1901-1911. Cette croissance extrêmement rapide de la population aura permis une augmentation de l'offre théâtrale (les productions), toutes langues confondues, de la saison 1901-1902 jusqu'à la saison 1908-1909. Durant la même période, de 1901 à 1909, l'assistance (les représentations) n'était pas au rendez-vous comme le montre le graphique de la figure 1 (Fig. 1) qui regroupe la partie générale des données citées précédemment.

³⁴ *L'activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914, Op. cit.*, p. 991.

³⁵ Denis Carrier, « Les circonstances de la fondation du Théâtre National Français de Montréal », *Recherches théâtrales au Canada/theatre Research in Canada*, vol. 7, n° 2, automne 1986, p. 168.

³⁶ Chiffres tirés du tableau 5 intitulé « Démographie, activité économique et activité théâtrale à Montréal entre 1881 et 1914 » dans *L'activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914, Op. cit.*, p. 44. Voir l'Annexe 1.

³⁷ *Ibid.*, p. 44.

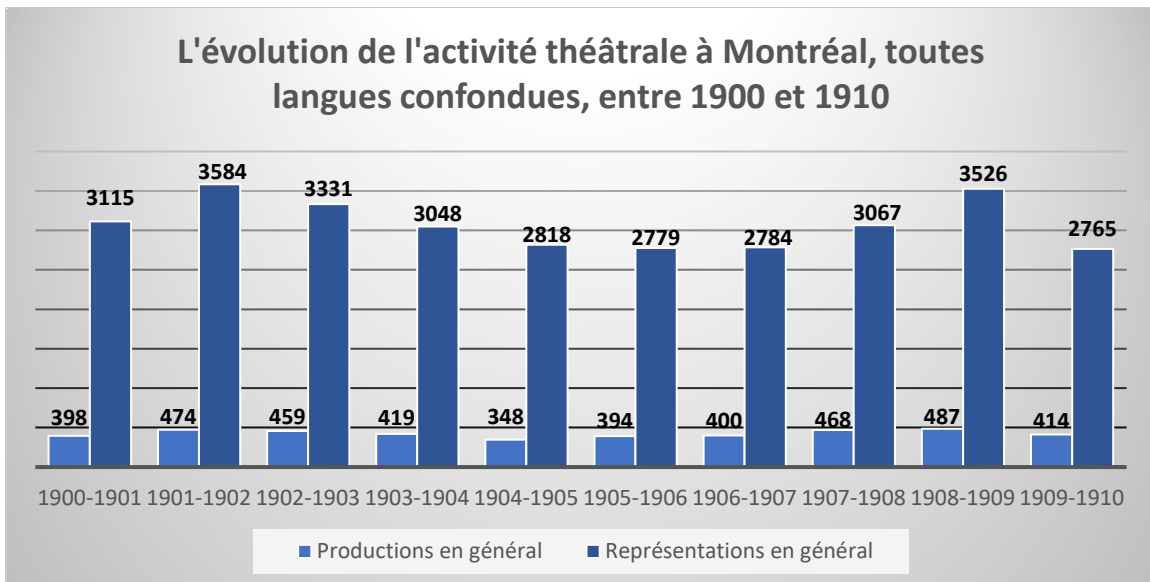


Fig. 1 : Graphique montrant l'évolution de l'activité théâtrale montréalaise entre 1900 et 1910 ³⁸

Le nombre de représentations des saisons 1905-1906 et 1906-1907 connaît un fléchissement avec 2 779 et 2 784 représentations respectivement. Durant les deux saisons suivantes, on note un bond de 3 067 et de 3 526 représentations. C'est à se demander si la venue des vues animées, à partir de 1906, a permis aux salles de théâtre, y incluant les scopes, d'attirer un nouveau type de spectateur, plus curieux. Le déclin du nombre de représentations dès la saison 1909-1910 pourrait le laisser supposer. Observateur attentif de cette évolution et convaincu, contrairement à beaucoup d'autres artisans du monde du théâtre, que les vues animées n'étaient pas qu'un phénomène de mode et étaient là pour rester, Julien Daoust envisagea alors de créer des programmations hybrides, combinant à la fois numéros scéniques et projections sur écran. Mais cette aventure pouvait-elle attirer le public francophone montréalais ?

³⁸ Pour bien comprendre ce que signifient les données du graphique, une *production* désigne un spectacle produit par un producteur et sa troupe. Une *représentation* désigne une présentation du spectacle (la production) en salle qui, d'ordinaire, fait l'objet de plusieurs représentations ou des spectacles d'une même production.

Pour tenter de répondre à cette question, analysons un deuxième graphique produit à partir d'une autre partie des données de la thèse de Jean-Marc Larrue³⁹. Il donne un résultat comparatif assez révélateur sur les productions et représentations théâtrales françaises et anglaises à Montréal. Le graphique sur l'évolution de l'activité théâtrale à Montréal de 1900 à 1910 qui suit en figure 2 (Fig. 2), le montre bien.

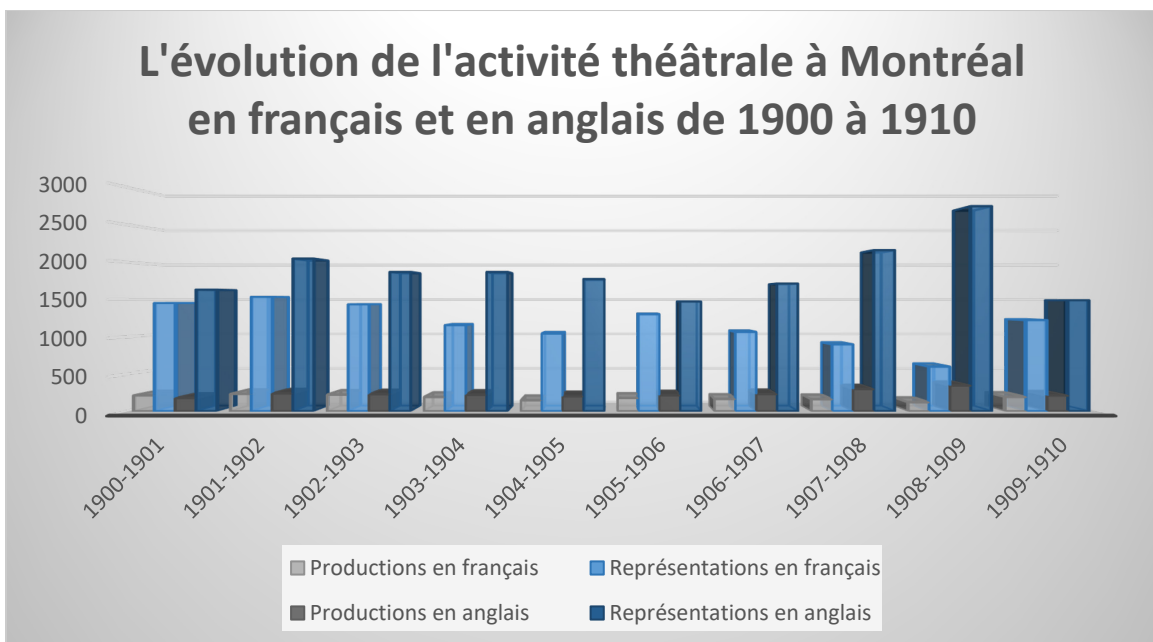


Fig. 2 : Graphique de l'évolution de l'activité théâtrale montréalaises français/anglais (1900-1910)

Nous remarquons que, dès 1900, les productions théâtrales francophones se comparent avantageusement avec celles du théâtre anglophone. Cependant, le nombre de représentations de la dramaturgie anglophones dépasse largement celui des représentations francophones à partir de la saison 1903-1904 jusqu'à la

³⁹ *Ibid.*, p. 774. « Tableau No 30 – Croissance des activités théâtrales à Montréal en français et en anglais de 1900 à 1910 ». Voir l'annexe 2.

saison 1908-1909. Après cela, on retrouve le même rythme d'avant 1903-1904, en 1909-1910. Même si :

Le nombre global de productions, de représentations et de salles de théâtre (de salles de cinéma également) s'accrut remarquablement entre 1906 et 1909. L'examen plus précis des statistiques révèle pourtant deux tendances contradictoires : celle du marché français et celle du marché anglais. Alors que l'activité théâtrale francophone déclina régulièrement au cours de cette période, l'activité anglophone crût dans des proportions opposées.⁴⁰

Nous savons que Larrue ne tenait compte que des activités liées aux salles de théâtre et excluait donc les scopes de ses relevés. Mais « l'effet scope » est incontournable à Montréal. Et c'est dans le but d'attirer les spectateurs, adeptes des vues animées en pleine expansion, que plusieurs théâtres entreprirent de présenter des « spectacles mixtes » pour meubler une plage horaire en alternance avec les pièces théâtrales jouées, mais sans qu'il y ait de lien thématique entre eux.

On peut affirmer que la création de *La Fin du Monde* arrivait au moment où le théâtre et les vues animées, y incluant les chansons illustrées, faisaient partie intégrante des habitudes du divertissement à Montréal. Jean-Jacques Meusy, spécialiste français de l'histoire du cinéma « en France comme à l'étranger », commente ce concept de « spectacles mixtes », présentés à Paris, dont il définit ici les deux « sortes » d'exploitation :

Certains établissements composent des programmes où les films coexistent avec de nombreux numéros de variétés (comiques excentriques, comiques troupiers, imitateurs, chanteurs, duettistes, parfois jongleurs ou acrobates), [...].

⁴⁰ *Ibid.*, p.763.

Il existe aussi une conception plus subtile des spectacles mixtes. C'est celle qui consiste à profiter des avantages du cinéma, capable d'évoquer avec un réalisme sans égal n'importe quel lieu extérieur, n'importe quel pays lointain, en introduisant des séquences filmées dans une pièce de théâtre ou dans une revue music-hall.⁴¹

Il est important de signaler que les spectacles mixtes décrits par Meusy couvrent généralement les années situées entre 1910 et 1914, soit les années précédant immédiatement la Première Guerre, « une période d'adolescence. Point de révolution, de fracture, mais une évolution vers la maturité »⁴². Si à Paris, on se préparait à la guerre, à Montréal, on exploitait déjà, à partir de 1906, des spectacles mixtes du premier type. Celui où les vues animées étaient commentées par des bonimenteurs en alternance avec des chanteurs (chansons illustrées) dans les scopes et, éventuellement, en entracte, des pièces théâtrales dans les théâtres de Montréal et Québec.

1.1.2 L'explosion des scopes entre 1906 et 1912

Afin de mieux servir la classe moyenne montréalaise, qui cherchait ailleurs un divertissement moins cher que les spectacles théâtraux, « le premier cinéma de Montréal ouvrait ses portes à la salle Poiré, le 1^{er} janvier 1906. La salle, l'ancien café-concert que l'on sait [renommé en 1902], était réduite à la fin de 1905 à un petit théâtre rectangulaire »⁴³. Le succès de cette salle, le Ouimetoscope, fut tel

⁴¹ Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS Éditions, 1995, p. 260-261.

⁴² *Ibid.*, p. 247.

⁴³ Léon-H. Bélanger, *Les Ouimetoscopes – Léo-Ernest Ouimet et les débuts du cinéma québécois*, Montréal, VLB Éditeur, 1978, p. 53.

que, dès le premier mois, son directeur, Ouimet, a dû effectuer les transformations exigées par la ville pour rendre le lieu plus sécuritaire et plus accueillant.

Nous savons que le cinématographe est officiellement présent au Québec depuis le 27 juin 1896, « Louis Minier [...] et son assistant Louis Pupier présentaient à Montréal à un auditoire de journalistes et de notables, dont le maire, une première série de films, au théâtre Palace, 78 rue St-Laurent »⁴⁴, mais ce n'est qu'en 1906, avec l'ouverture du Ouimetoscope, que les scopes – de véritables salles de cinéma – font leur réelle apparition dans le paysage cinématographique de Montréal et de Québec. Germain Lacasse, auteur des *Histoires de scopes*, distingue très clairement les deux périodes de ce développement : « Histoires de graphes – 1896-1906 »⁴⁵ et « Histoires de scopes – 1906-1912 »⁴⁶.

Même si la littératie des spectateurs était encore limitée à propos de cette nouvelle technologie, on peut dire que les vues animées présentées laissaient à désirer,

aujourd'hui [les films de l'époque] semblent même ridicules, grotesques : décors de carton-pâte et de toile badigeonnée, maquillage et mimiques primaires, truquages à moitié ratés, histoires tirées par les cheveux... Mais les spectateurs de 1906 n'exigeaient pas le fini des spectacles d'aujourd'hui. Ils ne connaissaient ni le cinérama ni l'holographie. Le simple fait de voir bouger l'image en épatait encore plusieurs.⁴⁷

⁴⁴ Germain Lacasse, *Histoires de scopes (Le cinéma muet au Québec)*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1988, p.5.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 15.

Les jolis bénéfiques réalisés par Ouimet incitent ses concurrents des théâtres, comme les « néophytes devenus du jour au lendemain exploitants de scopes »⁴⁸, à présenter des vues animées. C'est ainsi que l'ancien patron de Ouimet, au Théâtre National et concurrent direct, Georges Gauvreau, présente, le 12 mars 1906, ses premières vues animées aux entractes de chaque représentation théâtrale, du lundi au samedi. Le dimanche, « jour où le théâtre est interdit par règlement municipal et ordonnance de l'évêque »⁴⁹, il présente deux programmes complets, en matinée et en soirée. Dans *La Presse* du samedi 10 mars 1906, on annonçait que :

La direction du Théâtre National Français vient de conclure un arrangement avec la Compagnie du Bioscope Blashford, de New York, Londres et Paris, pour la reproduction de ses célèbres vues animées. Le système Blashford est le plus perfectionné de tous et les vues qu'il reproduit donnent l'illusion parfaite de la vie.⁵⁰

D'avril à juin de la même année, une kyrielle de scopes ouvrent leurs portes : le Gymnascope; le Cynématographe Albani; le Cercle et l'American Noveltyscope. En juillet, « les parcs Dominion, Victoria et Riverside se hâtent de construire leurs stands de vues animées pendant que le Parc Sohmer, important par ses attractions estivales situé au centre sud-est de la ville, maintient à l'affiche les "vues du Kinétographe de New York" »⁵¹. Jusqu'en janvier 1907, « Ouimet tient le

⁴⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁰ Anonyme, « Vues animées au Théâtre National », *La Presse*, Montréal, 10 mars 1906, p.13.

⁵¹ *Histoires de scopes (Le cinéma muet au Québec)*, *Op. cit.*, p. 16.

haut du pavé, toujours à la fine pointe de l'innovation⁵². Mais un nouveau « peloton de concurrents avance dans sa foulée et leurs rangs grossissent rapidement »⁵³ : l'Olympia rouvre, l'American Noveltyscope et le Gymnastoscope sont devenus le Palace et le Cinématographe, l'Ovilatoscope ouvre en février et, dans les mois suivants, s'ajoutent un Supérioscope, un Vitoscope et un Ladébauchoscope.

Le concurrent le plus acharné de Ouimet, Georges Gauvreau, en partenariat avec Damase Larose, le gérant du parc Sohmer, ouvre en grande pompe le Nationoscope le 12 mai 1907⁵⁴. Ce bâtiment, démoli aujourd'hui, était situé au coin des rues Saint-André et Sainte-Catherine, tout près du Ouimetoscope. Laissons le rédacteur de *La Presse* du lundi 29 avril 1907 nous décrire, avant la fin des travaux, l'intérieur de ce « luxueux théâtre » :

Le couloir d'entrée, très vaste pouvant servir de foyer, sera en marbre blanc veiné et en mosaïque. La salle, aménagée suivant le style renaissance, contiendra 1,100 personnes assises. Elle possédera deux galeries, six loges et quatre baignoires. Ses dimensions seront de 90 pieds de profondeur, de 41 pieds de largeur et de 43 pieds de hauteur. La toile qui servira aux vues animées d'un caractère tout nouveau, et qui sera une surprise pour le public, mesurera 25 pieds de largeur par 28 pieds de hauteur, la plus grande qui existe à Montréal, quoi ! ⁵⁵

⁵² *Ibid.*, p. 17.

⁵³ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁴ Annonce, « Grande ouverture du Nationoscope », *La Presse*, Montréal, 10 mai 1907, p. 5.

⁵⁵ Anonyme, « Le "Nationoscope" », *La Presse*, Montréal, 29 avril 1907, p. 12. À noter, les dimensions de la toile, qu'il faut, sans doute, comparer à un cadre de scène d'un théâtre de cette époque, ne correspond pas à la taille de l'écran sur lequel sont projetées les images des vues animées.

Avec l'ouverture d'une nouvelle salle de cinéma, Gauvreau veut reprendre la clientèle que Ouimet lui avait ravie lors de l'ouverture de son scope, « c'est-à-dire la petite bourgeoisie qui a délaissé le National pour le Ouimétoscope à mesure que celui-ci améliorait ses spectacles »⁵⁶.

En cette année 1907, plusieurs autres nouveaux scopes ouvrent en été, notamment le Readoscope, le Supériographe Parisien, le Mont-Royaloscope, et à l'automne d'autres s'ouvrent comme le Parigraphe, le Vitographe, le Bijouoscope, qui entame sa carrière alors qu'il n'a pas encore de permis, le Pointe St-Charles Biographe, le Bodet-o-scope et le Lasalloscope⁵⁷. À Montréal, l'immense « popularité des vues animées et la vitesse plutôt incroyable à laquelle se multiplient les salles, consternent les autorités et les affolent carrément »⁵⁸.

Comme les scopes restaient ouverts le dimanche, contrairement aux salles de théâtre, et « pendant que partout [au Québec] on discute de leur profusion et des conséquences qui en découlent »⁵⁹, Mgr Bruchési, l'archevêque de Montréal, signe, le 25 novembre 1907, un mandement signifiant que les représentations des vues animées et autres « attractions diverses devront être discontinuées le dimanche : nous en faisons un ordre exprès à tous ceux qui dépendent de notre juridiction »⁶⁰. Ce mandement fait en sorte d'endiguer la vague des nouveaux scopes. Et « plusieurs [salles] disparaissent aussi vite qu'elles sont apparues, dont le Supériographe, le Mont-Royaloscope, le St-Charles Biographe, le Parigraphe,

⁵⁶ *Histoires de scopes (Le cinéma muet au Québec), Op. cit.*, p. 18.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

le Vitoscope... »⁶¹. Mais Ouimet refusa de fermer son Ouimetoscope le dimanche, il fut accusé le 15 décembre 1907 « en contravention du Lord's Day Act. Partout au Canada, la police commence à sévir pour faire respecter cette loi »⁶². Comme il avait la ferme intention d'ouvrir le Ouimetoscope le dimanche, Ouimet en appela de sa condamnation à une « amende de 10 \$ parce qu'il a exercé un commerce le dimanche. [...] Un peu plus tard en 1908, l'expansion des scopes reprendra de plus belle, avec des propriétaires anglophones surtout »⁶³.

Dès le lendemain de la décision du juge Cross qui au début de janvier 1909 interdisait toujours aux scopes « de donner des spectacles le dimanche », tous les scopes restaient ouverts les dimanches. « [A]u début janvier 1909 : il est toujours interdit de donner des spectacles le dimanche ! [...] Toutes les salles restent ouvertes les dimanches suivants, malgré un ordre émis par le Procureur général de la province »⁶⁴. Il aura fallu que la cause soit entendue à la Cour Suprême du Canada. Le 7 mai 1912, son président, Sir Charles Fitzpatrick, permit à M. Ouimet « d'en appeler de la décision du juge Bazin »⁶⁵.

En cette même année, Montréal compte « 51 établissements de vues cinématographiques. Tous ces "scopes" ont reçu avis de la ville d'avoir à renouveler leur licence avant le 1^{er} mai »⁶⁶. Mais, dès ce moment, les scopes

⁶¹ *Ibid.*, p. 22.

⁶² *Ibid.*, p. 23.

⁶³ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁵ Anonyme, « Le Ouimetoscope a gain de cause en Cour suprême », *La Patrie*, Montréal, 7 mai 1912, p.14.

⁶⁶ Anonyme, « Cinquante et un "scopes" à Montréal », *La Presse*, Montréal, 16 mars 1912, p.30.

deviennent, avec l'institutionnalisation du cinéma, des palaces⁶⁷ selon les nouveaux critères du cinéma muet hollywoodien.

C'est dans ce contexte particulièrement effervescent que germe chez Daoust l'idée d'un spectacle mixte original qui tirerait des possibilités nouvelles d'un art technologique, le cinéma, les moyens de transcender les limites représentationnelles d'un art vivant, le théâtre. Si l'expérience de Daoust dans l'univers des scopes a été de courte durée, elle n'en marque pas moins un moment mémorable dans l'histoire du théâtre et du cinéma montréalais. En avril 1907, Julien Daoust et Wilfrid Villeraie ouvrent la Salle Duvernay, au nord du parc Lafontaine, avec pour objectif de présenter des spectacles mixtes théâtre/vues animées, dont *La Fin du Monde*, un spectacle « mixte » d'une autre nature, qui sera à l'affiche du 19 mai au 2 juin 1907. Au lieu d'alterner spectacle de scène et projections filmiques, *La Fin du Monde* combine les deux au sein d'un même récit dramatique.

1.1.3 Les conditions de travail des artistes de la scène au Québec

Comme on peut s'en douter, les conditions de travail des comédiens, des musiciens et de l'ensemble du personnel de soutien nécessaire à la production des représentations théâtrales, que nous regrouperons sous le vocable : « artistes de la scène au Québec », n'étaient pas faciles. Dans son article intitulé « Les

⁶⁷ Même si le Ouimétoscope et le Nationoscope recevaient plus de mille spectateurs à la fois, cette étape correspondait aussi à un changement de statut : les palaces sont généralement plus gros, plus riches, plus confortables que les scopes, témoignaient ainsi de la richesse croissante du nouveau média : le cinéma.

conditions de travail des artistes de la scène au Québec (1893-1914) », Mireille Barrière fournit de précieuses précisions sur le contrat de travail liant l'artiste-interprète à une compagnie théâtrale au début du XX^e siècle :

L'entente porte sur le salaire, la durée de l'engagement, les congés et l'exclusivité des services, ainsi que sur des règlements dont les prescriptions font partie intégrante du contrat, l'employeur se réservant toutefois le droit d'y ajouter d'autres dispositions en cours d'emploi.⁶⁸

Dans son *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, publié à Paris en 1885, Arthur Pougin dresse la liste des différents « emplois » - ou catégories d'acteurs – que comporte une troupe régulière à l'époque, que ce soit en Europe ou en Amérique du Nord⁶⁹. Entre 1904 et 1906 à Montréal, le salaire mensuel brut d'un acteur variait considérablement en fonction des catégories d'emplois comme on peut le voir à la figure 3 (Fig. 3).

⁶⁸ Mireille Barrière, « Les conditions de travail des artistes de la scène au Québec (1893-1914) : Une profession en construction », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 67, n° 2, automne 2013, p. 142.

⁶⁹ Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattache*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et cie, 1885, p. 326. « On appelle *emploi* toute une catégorie de rôles se rattachant à un genre spécial, et exigeant, au point de vue de la voix, du physique, du jeu scénique, certaines aptitudes, certaines facultés qui sont le propre de tel ou tel individu et qui le rendent particulièrement apte à remplir cet emploi. »

Catégories d'emplois	Compagnie	Saison	Salaire mensuel (\$)
Premier rôle et directeur artistique	Nouveautés	1904-1905	290
Grand premier rôle féminin	Nouveautés	1904-1905	193
Jeune premier rôle	Nouveautés	1904-1905	193
Premier comique	Nouveautés	1904-1905	121
Comique marqué et administrateur	Nouveautés	1904-1905	131
Forte première	Nouveautés	1904-1905	193
Première soubrette	Nouveautés	1904-1905	154
Première ingénue	Nouveautés	1904-1905	87
Comédien et premier régisseur	TNF	1905-1906	160
Comédien (premier rôle)	TNF	1905-1906	120
Comédienne (second rôle)	TNF	1905-1906	100

Fig. 3 : Salaire mensuel des artistes par catégorie d'emploi, à Montréal entre 1904 et 1906⁷⁰

À titre de comparaison, en ce début du XX^e siècle, un journalier gagnait un salaire mensuel d'environ 30 \$ et un plombier, 50 \$⁷¹.

Selon Juliette Béliveau, actrice et chanteuse québécoise considérée comme une des grandes dames du vaudeville des années 1950 et 60⁷², les comédiens étrangers, surtout les Belges et les Français, recevaient en moyenne 75 \$ par semaine, soit le triple de ce que touchaient les artistes canadiens-français à l'époque⁷³. Même si, au début du XX^e siècle, on comptait de nombreux artistes professionnels canadien-français au sein des troupes des théâtres de Montréal et

⁷⁰ « Les conditions de travail des artistes de la scène au Québec (1893-1914) : Une profession en construction », *Op. cit.*, p. 143. « Tableau 2 », représentant le salaire mensuel des artistes au théâtre des Nouveautés (Nouveautés – Saison 1904-1905) et au Théâtre National Français (TNF – Saison 1905-1906), par catégorie d'emploi.

⁷¹ François Lefebvre, « Les salaires et les prix à la consommation au Canada, en longue période », *L'Actualité économique*, vol. 38, n° 3, HEC Montréal, 1962, p. 395. DOI : <https://doi.org/10.7202/1001848ar>.

⁷² Voir Denise Martineau, *Juliette Béliveau*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1970. 232 p.

⁷³ *Ibid.*, p. 38-39.

de Québec, celles-ci étaient, sauf exception, dominées par des artistes d'outre-mer dont plusieurs « prolongeront leur séjour au Québec ou s'y installeront définitivement »⁷⁴. Ces derniers tenaient les emplois les plus prestigieux qui étaient aussi les mieux rémunérés. Il y avait donc une claire discrimination entre artistes étrangers et locaux, et cette disparité s'appliquait également quand des artistes locaux accédaient à des « emplois » supérieurs : ils étaient moins bien payés que leurs collègues étrangers jouant le même type de rôles. Daoust s'élevait contre cette inégalité qu'il jugeait d'autant moins justifiable qu'il avait lui-même participé à des productions américaines où aucun critère de cette nature ne s'appliquait aux artistes canadiens-français.

Les journaux locaux francophones firent souvent écho à la croisade de Daoust pour la reconnaissance des artistes canadiens-français et pour la fin du système discriminatoire dont ils étaient victimes. Ainsi, Barrière nous apprend que, en 1909, Daoust « négocie avec Arthur Drapeau un salaire hebdomadaire de 70 \$ pour lui et son épouse Bella Ouellette, tout en percevant un pourcentage des profits à titre de directeur artistique »⁷⁵. Ce montant correspond au salaire mensuel maximal de l'époque.

On constate, après l'expérience de *La Fin du Monde* et dans les années qui suivirent, que Daoust n'a pas cessé de lutter pour que soient reconnus à leur juste

⁷⁴ « Les conditions de travail des artistes de la scène au Québec (1893-1914) : Une profession en construction », *Op. cit.*, p. 163.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 142.

mesure les artistes et artisans canadiens-français de la scène théâtrale québécoise, autant à Montréal qu'à Québec.

On comprend mieux pourquoi, dans un tel contexte, Daoust a voulu créer une scène « nationale » où les artistes canadiens-français pourraient occuper les premiers rôles et où la dramaturgie canadienne-française serait à l'honneur. C'était là le fondement même de la création du Théâtre National en 1900, mais c'était aussi une mission que Daoust, malgré les obstacles, poursuivit durant toute sa carrière. Cette première tentative de « canadianisation » de la scène montréalaise francophone, qu'a été la création du Théâtre National, a tourné court. Cet échec n'a cependant pas détourné Daoust de son objectif comme en témoigne son projet de programmer des spectacles mixtes, alliant théâtre et vues animées, à la Salle Duvernay. Il s'entoure, pour l'occasion, d'une troupe et d'artisans de la scène presque exclusivement canadiens-français.

1.2 *La Fin du Monde*, une étape obligée dans l'œuvre de Julien Daoust

La programmation de spectacles mixtes à la Salle Duvernay marque une étape importante dans la carrière de Julien Daoust. Et pour l'expliquer, il faut revenir sur sa carrière d'acteur et de metteur en scène à partir de 1898, dès son retour de New York où il avait connu quelques succès comme comédien. Lors de la prestation de Daoust dans le rôle de Ruy Blas de Victor Hugo le 27 novembre 1898 au Tammany Hall, il avait été salué par le consul de France, M. Bruwaert, « devant un auditoire composé de l'élite de la société française de New York. [Le consul] a proposé un toast aux Canadiens-français [sic], et la manière dont M. Daoust a répondu, a produit un grand effet et il a été grandement applaudi et apprécié »⁷⁶.

Notre hypothèse concernant l'œuvre de Julien Daoust est que le processus créatif de *La Fin du Monde* a été une étape cruciale dans le développement artistique de sa carrière en ce sens qu'il a réussi à se démarquer des autres dramaturges canadiens-français de son temps, en se plaçant au centre d'un théâtre interdisciplinaire et collaboratif avec les membres de son équipe de réalisation. Voyons comment nous avons pu arriver à cette conclusion en revisitant son œuvre entre 1898 et 1928.

⁷⁶ Anonyme, « Hommage rendu à un jeune canadien », *La Presse*, 3 décembre 1898, p. 2.

1.2.1 Un début fulgurant comme dramaturge (1898-1907)

Jean-Cléo Godin disait de Julien Daoust qu'il « a marqué de sa présence un demi-siècle de vie théâtrale, aussi bien comme dramaturge et metteur en scène que comme comédien et directeur de troupe »⁷⁷. Après un important séjour aux États-Unis (de 1888 à 1893 et de 1894 à 1898)⁷⁸, Daoust revient définitivement au Québec en 1898, non sans avoir découvert :

les progrès technologique de la scène new-yorkaise, où l'on avait développé des systèmes d'éclairage et des machineries sur rails permettant des mises en scène spectaculaires. [...], mais il retournera par la suite plusieurs fois à New York, ce qui lui permettait de se tenir au courant des dernières inventions techniques.⁷⁹

Après avoir monté *Cyrano de Bergerac* de Rostand au Monument-National, le 28 avril 1899⁸⁰, qui s'est soldé par un désastre financier, Daoust fut engagé dans plusieurs théâtres de quartier avant de fonder, avec ses associés, le Théâtre National, qu'il inaugura le 12 août 1900. Même si « ses modèles littéraires sont français, sa formation pratique est américaine »⁸¹, Daoust se donne pour mission de créer un théâtre canadien-français. Mais, les dépenses excessives d'exploitation du début obligent Daoust à remettre les clés du Théâtre National au nouveau propriétaire, Georges Gauvreau, qui retient ses services comme

⁷⁷ Jean-Cléo Godin, « Julien Daoust dramaturge 1866-1943 », *Recherches théâtrales au Canada / Theatre Research in Canada*, vol. 4, n° 2, automne 1983, p. 113.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 115.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 115.

⁸⁰ Annonce, « Monument National », *La Presse*, Montréal, 28 avril 1899, p. 9.

⁸¹ « Julien Daoust dramaturge 1866-1943 », *Op. cit.*, p. 115-116.

régisseur jusqu'à ce que Paul Cazeneuve le remplace, en mars 1901⁸², mais cette fois-ci comme directeur artistique. C'est ainsi qu'après ce cuisant revers, Daoust, « comédien de premier plan, mais frustré dans ses ambitions de bâtisseur et directeur, commence alors une carrière comme dramaturge »⁸³. Il met en scène et coécrit, avec la collaboration de Germain Beaulieu, la pièce de théâtre *La Passion* qui sera jouée pendant plusieurs semaines au Monument-National à partir du 10 mars 1902. Julien Daoust y joue le rôle du Christ qui lui valut des démêlés avec l'archevêque de Montréal, Mgr Bruchési⁸⁴. Ce drame biblique en cinq actes et sept tableaux obtint un succès sans précédent dans les annales du théâtre québécois du début du XX^e siècle.

On s'arrache les places, à la lettre. Il est impossible de compter sur le plus modeste siège si l'on n'a pas eu la précaution de louer d'avance, et des centaines de spectateurs doivent, à chaque représentation, du jour ou du soir, renoncer à pénétrer dans la salle, naguère dix fois trop vaste, aujourd'hui deux fois trop petite.⁸⁵

De ce premier succès, Daoust conclut sans doute « que le drame religieux constituait un genre rentable »⁸⁶, et c'est dans cet esprit qu'il écrit sa seule pièce publiée, soit *Le Triomphe de la Croix*⁸⁷ dont la première eut lieu le 23 février 1903 au Monument-National⁸⁸. Après Montréal, la troupe de Daoust se déplaça à

⁸² Dans le programme du Théâtre National Français de la semaine du 4 mars 1901, Julien Daoust apparaît encore comme régisseur et joue le rôle-titre de *Don César de Bazan*. On annonce pour la semaine suivante : *Faust* avec M. Paul Cazeneuve dans le rôle de Méphisto.

⁸³ « Julien Daoust dramaturge 1866-1943 », *Op. cit.*, p. 116.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁸⁵ Anonyme, « Le Monument National », *Le journal des théâtres*, Montréal, 22 mars 1902, p. 3.

⁸⁶ « Julien Daoust dramaturge 1866-1943 », *Op. cit.*, p. 117.

⁸⁷ Julien Daoust, *Le Triomphe de la Croix*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1928, 34 p.

⁸⁸ Anonyme, « M. Julien Daoust », *Le Passe-temps*, Montréal, 28 février 1903, p. 18.

Québec pour y jouer la pièce au Tara Hall le 23 mars 1903 ⁸⁹. Cette pièce fut pour Daoust un second grand succès en même temps qu'une idylle naissait avec une jeune actrice de sa troupe : Bella Ouellette, qui devint sa muse. C'est sans doute à ce moment qu'il comprit que ce rôle combiné de dramaturge, metteur en scène, directeur artistique, producteur et directeur de troupe était nécessaire s'il voulait conquérir le cœur du public autant de Montréal que de Québec. Entre 1903 et 1904, Daoust créa, *Le Précurseur* ⁹⁰ le 11 mai 1903 à l'Auditorium de Québec; *Pour le Christ* ⁹¹ et *Une Rose canadienne* ⁹², deux pièces d'un acte, le 11 avril 1904 au Monument-National de Montréal. En 1905 et jusqu'au début de l'année 1906, Daoust produisit plusieurs spectacles autant à Montréal qu'à Québec. Le 14 février 1906, Julien Daoust et Bella Ouellette se marièrent, dans une cérémonie très intime, à l'église Saint-Jacques de la Paroisse Sainte-Brigide de Montréal ⁹³.

Nous avons vu en introduction que c'est à l'invitation de Frank Hennesey que Julien Daoust et Bella Ouellette partirent en février 1906 pour New York afin de participer à la présentation de la pièce de théâtre créée par Daoust et traduite en anglais : *The Triumph of the Cross*⁹⁴. C'est probablement, une fois leurs contrats terminés avec Hennesey, que Daoust et Ouellette ont été engagés, comme acteurs, à un tout nouveau spectacle, *End of the World*, que le propriétaire de

⁸⁹ Christian Beaucage, *Le théâtre à Québec au début du XX^e siècle : une époque flamboyante !*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1996, p. 188. Entre 1900 et 1911, « la pièce qui connut le plus grand nombre de représentations [...], est l'œuvre de Daoust : 79 représentations de *Le triomphe de la Croix* dans la capitale; 96 représentations dans la métropole », p. 143.

⁹⁰ Anonyme, « Une bonne nouvelle », *Le Soleil*, Québec, 9 mai 1903, p. 10.

⁹¹ Anonyme, « Pour le Christ », *Le Rappel*, Montréal, 10 avril 1904, p. 4.

⁹² Anonyme, « Monument National », *Le Canada*, Montréal, 14 avril 1904, p. 3.

⁹³ Registre de la Paroisse Sainte-Brigide, cent vingt huitième feuilles, M. 21, Julien Daoust et Bella Agnès Ouellette. Le quatorze février 1906.

⁹⁴ Le tapuscrit original de 1904 peut être consulté dans le Fonds Julien Daoust de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), BAnQ Vieux-Montréal, MSS103-S2-SS1-D2.

Dreamland⁹⁵ avaient fait réaliser, pour renouveler certains spectacles devenus moins attirants. Laissons David A. Sullivan nous en présenter la genèse :

Pour la saison 1906, Dreamland installe un autre spectacle à base d'illusions sur le thème de la religion, à côté de *Creation*, afin de se présenter comme le parc le plus « moral » et d'attirer davantage de familles. *End of the World* remplace *Touring through Europe in an automobile*. *End of the World* s'adresse à la foule religieuse de l'époque, qui aurait pu se sentir exclue des activités moins saines qui se déroulaient encore dans une certaine mesure la nuit dans le *Bowery*. Dans ce spectacle, elle pouvait voir la terre exploser en entrant en collision avec le soleil et la lune dans un énorme tourbillon pyrotechnique dont le seul artefact survivant était une croix symbolisant le salut de l'homme par le christianisme. Naturellement, *End of the World* a reçu d'excellentes critiques pour son message édifiant.⁹⁶

Dès ses débuts en 1904, le Dreamland offrait différentes attractions aussi éclectiques que spectaculaires⁹⁷. Mais c'est en 1905 qu'il recevait un nouveau spectacle de grande envergure, *Creation*, qui avait été conçu, à l'origine, par Henry Roltair, un inventeur anglais de machines à effet, lors de l'exposition universelle de Saint-Louis de 1904⁹⁸. C'est ainsi que, en juillet de la même année, le propriétaire du Dreamland, William H. Reynolds, annonçait en grande pompe le

⁹⁵ Le Dreamland était un parc d'attractions à Coney Island, Brooklyn, New York, qui a fonctionné de 1904 à 1911. Il était le dernier des trois grands parcs originaux construit sur Coney Island, avec le Steeplechase Park et le Luna Park. Source : [https://en.wikipedia.org/wiki/Dreamland_\(Coney_Island,_1904\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Dreamland_(Coney_Island,_1904)), [consulté le 28 mars 2023].

⁹⁶ [Notre traduction] « For the 1906 season, Dreamland installed another religion-themed illusion-based show alongside *Creation* in a bid to label itself as the more “moral” park and attract more families. *End of the World* replaced *Touring though Europe in an automobile*. *End of the World* appealed to the fire-and-brimstone religious crowd of the era, who otherwise might have felt left out by the less wholesome activities still taking place to some extent nightly in the *Bowery*. In this show, they could enjoy seeing the earth blow up as it collided with the sun and moon in a huge pyrotechnic vortex in which the only surviving artifact was a cross that symbolized man’s salvation though Christianity. Naturally, *End of the World* received excellent reviews for its uplifting message », David A. Sullivan, p. 28. Copyright 2015, <https://www.heartofconeyisland.com/dreamland-coney-island.html>, [consulté le 15 juillet 2023].

⁹⁷ Les attractions les plus populaires du début étaient notamment : Midget City, Bostock's Animal Arena, Dreamland Ballroom, Fighting Flames, Dreamland Tower Observatory, Canals of Venice, Fall of Pompei, etc. *Ibid.*, p. 14-20.

⁹⁸ John A. McKinven, *H. Roltair "Genius of Illusions"*, Lake Forest, Illinois, 1980, p. 14.

« Henry Roltaire's [sic] beautiful and original conception called "creation" »⁹⁹ qui devint l'attraction majeure du Dreamland jusqu'en 1911. Ce spectacle « retrace visuellement l'histoire biblique de la Genèse, qui raconte comment la Terre s'est formée en six jours avec, comme point culminant, la mise à l'épreuve d'Adam et Ève dans le jardin d'Éden »¹⁰⁰. C'est en 1906, pour remplacer une attraction devenue moins populaire, *Touring through Europe in an automobile*, que *End of the World* a pu occuper, avec le pavillon *Creation*, plus de la moitié de la façade du Dreamland sur Surf Avenue dont on peut voir la devanture à la figure 4 (Fig. 4).



Fig. 4 : L'entrée du pavillon *End of the World* sur Surf Avenue en 1906¹⁰¹

⁹⁹ David A. Sullivan, *Op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 29. Crédit photo: David A. Sullivan, 2015.

En 1906, le spectacle *End of the World* semble avoir été une attraction aussi courue que *Creation* et *Pharaoh's Daughter*¹⁰², autres créations de Roltair. Tout indique que Daoust et Ouellette ont été de la distribution de *End of the World* pour la durée d'« une saison de trois mois [durant laquelle Julien Daoust joua] le rôle de Mephisto »¹⁰³ et « Mlle Bella Ouellette représent[a] la "Vanité" »¹⁰⁴.

Fort de cette expérience aux États-Unis et dès son retour à Montréal, Daoust entame un processus créatif qui débouchera par la présentation d'un « spectacle nouveau genre »¹⁰⁵ auprès d'un public qui raffole déjà des vues animées. C'est dans le but de monter un spectacle « en trompe-l'œil » au public montréalais qu'il loua, avec son collègue de Québec, Wilfrid Villeraie, la Salle Duvernay, du 7 avril au 2 juin 1907. Daoust dut la réaménager pour faire en sorte de pouvoir y offrir, à la fois du théâtre, des vues animées et des chansons illustrées. Son succès devait dépendre, dès le début, de la qualité des vues animées et des chansons illustrées présentées, et dont le « seul dépositaire de chansons françaises en Amérique »¹⁰⁶ était la *Ouimet Film Exchange* appartenant providentiellement à son ami Ouimet. Une fois les dispositifs cinématographiques convenus, Daoust devait assurer la réalisation de *La Fin du Monde* en planifiant des répétitions avec sa troupe en même temps qu'il produirait une nouvelle pièce de théâtre toutes les semaines jusqu'à la première de ce spectacle d'un tout nouveau genre. C'est en collaboration avec Germain Beaulieu que ce spectacle, que nous qualifierons de

¹⁰² Anonyme, « Shows at the Seaside », *The Sun*, New York, 20 mai 1906, p. 43.

¹⁰³ Anonyme, « M. Julien Daoust », *Le Soleil*, Québec, 27 février 1909, p. 6.

¹⁰⁴ Anonyme, « De la scène au couvent », *Le Canada*, Montréal, 14 août 1906, p. 7. Et « From stage to convent », *The Quebec Chronicle*, Québec, august 14, 1906, p. 5.

¹⁰⁵ Annonce, « Salle Duvernay », *La Presse*, Montréal, 11 mai 1907, p. 17.

¹⁰⁶ *Les Ouimetoscopes – Léo-Ernest Ouimet et les débuts du cinéma québécois*, *Op. cit.*, p. 47.

« théâtre-cinématographique », a pu être réalisé avec ses effets sonores et visuels féériques hors norme.

1.2.2 Un nouveau départ comme homme de théâtre complet (1907-1928)

Après cette expérience décisive de près de dix semaines consacrées à la production et à la présentation de *La Fin du Monde* à Montréal (du 19 mai au 2 juin 1907) – qui fut également présentée à Victoriaville (le 9 juin 1907)¹⁰⁷, puis à Saint-Hyacinthe (les 11 et 12 juin 1907)¹⁰⁸ – Daoust prit la décision de s'installer à Québec entouré de son équipe d'acteurs et d'artisans. À l'automne 1907, Daoust et Ouellette rejoignirent ainsi Villeraie au Théâtre Populaire de Québec, dont la direction artistique était assurée par Fernand Davrhol. Dès février 1908,

Daoust devint directeur artistique [du Théâtre Populaire]. Il quitta en décembre 1909 pour le Théâtre Canadien [de Québec] où il assura les mêmes fonctions. Il retourna au Théâtre Populaire en avril 1910, puis céda la place à Palmieri. Le directeur artistique Daoust remit le drame et le mélodrame au premier rang de la programmation du Théâtre Populaire. L'homme de théâtre privilégia des genres dans lesquels il excellait. Il mit à contribution le talent des Ouellette, Bouzelli, Nozière, Tougas, Tanguay, J. R. Tremblay et Villeraie pour les rôles comiques.¹⁰⁹

À Québec, Daoust était surtout connu pour ses drames religieux qui attiraient les foules, mais, en 1910, il se lança dans ce nouveau genre à succès, la revue. C'était avec la collaboration d'Arthur Tremblay, le seul artiste canadien-français

¹⁰⁷ Anonyme, « Nouvelles de Victoriaville », *L'Echo des Bois-Francs*, Victoriaville, 8 juin 1907, p. 1.

¹⁰⁸ Annonce, « Salle de l'Opéra », *La Tribune*, St-Hyacinthe, 31 mai 1907, p. 5.

¹⁰⁹ *Le théâtre à Québec au début du XX^e siècle : une époque flamboyante !*, Op. cit., p. 96.

professionnel en provenance de Québec « dans la période 1900-1911 »¹¹⁰, que Daoust créa deux revues au Théâtre Canadien : *Allo! Québécoise*¹¹¹ (ou *Allo! Québécoise*), créée le 31 janvier 1910; et *Du Même Pas du Pareil*¹¹², créée le 7 mars 1910, comme « suite de *Allo! Québécoise* ». Dès le 23 janvier 1911, « la petite troupe, formée de Ouellette, Rose-Alma, Daoust et Arthur Tremblay, commença à jouer la comédie au Nationoscope de la rue Saint-Joseph »¹¹³ à Québec.

Daoust revint à Montréal et s'installa, en décembre 1911, au théâtre Parisiana.

Daoust entendait faire de ce théâtre modeste, le premier théâtre "exclusivement canadien-français" du monde. Il y parvint. Outre Bella Ouellette et lui-même, la troupe du Parisiana comprenait Rose-Alma, Eugénie Lussier, Paul Coutlée, Pierre Bellefeuille et Victor Desrosiers. Seul Léon Petitjean n'était pas canadien de naissance. À ce groupe s'adjoignirent, un peu plus tard, Nana de Varennes et la petite Germaine Giroux.¹¹⁴

Mais dès le 9 mars 1912, le groupe déménagea au Nationoscope – un ancien scope qui n'appartenait plus à Gauvreau et Larose – et la troupe de Daoust absorba la troupe qui s'y trouvait, s'enrichissant ainsi de Edmond Daoust et Eugénie Verteuil, mais perdant, du coup, son caractère exclusivement canadien-

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 141. Selon l'auteur, Arthur Tremblay « fut comédien, auteur, directeur artistique et associé plus d'une fois aux projets de Daoust ».

¹¹¹ René Duncan, « Montréal sur scène - À Québec », *Montréal qui Chante*, Montréal, 30 janvier 1910, p. 9.

¹¹² *Le théâtre à Québec au début du XX^e siècle : une époque flamboyante !*, *Op. cit.*, p. 139-140.

¹¹³ *Ibid.*, p. 103.

¹¹⁴ *L'activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914*, *Op. cit.*, p. 976.

français. Cela « n'empêcha pas Daoust de poursuivre dans sa voie »¹¹⁵. En 1913, le Nationoscope changea de nom pour devenir le Théâtre Canadien Français (ou le Canadien). C'est ainsi que pendant les trois saisons qui suivirent, « la troupe de Daoust assumait à elle seule près de 60 % de toutes les créations d'œuvres locales (70% en 1911-1912, 66% en 1912-1913, 50% en 1913-1914) »¹¹⁶. La critique commençait enfin « à percevoir les qualités des artistes locaux et à reconnaître l'importance de Daoust »¹¹⁷.

De 1911 à 1915, Daoust créa plusieurs drames religieux, mélodrames et revues dont voici quelques titres avec leur date et lieu de création :

- *Les Trois mariées*¹¹⁸, le 18 décembre 1911 au Théâtre Parisiana;
- *Les Roméo Blancs*¹¹⁹, le 28 novembre 1912 au Nationoscope;
- *La Belle Montréalaise*¹²⁰, le 17 février 1913 au Nationoscope;
- *L'Avocat des Gueux*¹²¹, le 14 novembre 1913 au Canadien;
- *Aéro...Plane !*¹²², le 8 décembre 1913 au Canadien;
- *La Conscience d'un Prêtre*¹²³, le 17 février 1915 au Canadien;
- *Le Chemin des Larmes*¹²⁴, le 26 avril 1915 au Canadien;
- *La Création du Monde*¹²⁵, le 8 novembre 1915 au Théâtre National.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 977.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 982.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 983.

¹¹⁸ Anonyme, « Théâtre Parisiana », *Le Canard*, Montréal, 17 déc. 1911, p. 2.

¹¹⁹ Anonyme, « Au Nationoscope – Félix Poutré », *Le Canada*, Montréal, 26 novembre 1912, p. 5.

¹²⁰ Anonyme, « Au Nationoscope », *Le Nationaliste*, Montréal, 23 février 1913, p. 6.

¹²¹ Anonyme, « L'Avocat des Gueux », *Le Canard*, Montréal, 23 novembre 1913, p. 7.

¹²² Anonyme, « Théâtre Canadien-Français – "L'Aéro...Plane !" », *Le Canada*, Montréal, 11 déc. 1913, p. 3.

¹²³ Anonyme, « Théâtre Canadien-Français », *Le Canard*, Montréal, 14 février 1915, p. 10.

¹²⁴ Anonyme, « Échos et potins », *Le Canard*, Montréal, 25 avril 1915, p. 2.

¹²⁵ Anonyme, « Théâtre National Français », *Le Canard*, Montréal, 7 nov. 1915, p. 6.

Fred Barry était de la distribution des deux dernières créations de Daoust : *Le Chemin des Larmes*¹²⁶ et *La Création du Monde*¹²⁷. Il semble que Bella Ouellette et Fred Barry ont eu ensemble une idylle, ce qui entraîna une rupture conjugale (mais sans divorce) avec Daoust. Ouellette et Barry poursuivirent leurs carrières d'acteurs, surtout à la radio, et formèrent, en 1929, avec Albert Duquesne, la troupe Barry/Duquesne, et inaugurèrent le Théâtre Stella (ancêtre du Théâtre du Rideau Vert) le 11 août 1930¹²⁸.

C'est probablement à partir de cette période que la production de Daoust commença à ralentir. Sa vie personnelle changea aussi radicalement à cette époque. Daoust, qui n'avait pas eu d'enfant avec Bella Ouellette, se mit en ménage avec Ella Duval, une jeune actrice de sa troupe, qu'il avait rencontrée en 1917. De cette union naquirent sept enfants entre 1918 et 1934.

Malgré les événements mondiaux comme la Première Guerre et la Grippe espagnole, Daoust organisa, en 1918, une tournée, d'une durée de trois semaines, aux États du New Hampshire et du Massachusetts¹²⁹. Par ailleurs, c'est vraisemblablement le vendredi 6 mai 1921 à Sanford dans le Maine, que les membres de la troupe de Julien Daoust de Montréal « ont joué "Le Crime de la Marâtre" ou le "Martyre d'Aurore" mélodrame en quatre actes. La salle était comble »¹³⁰. La pièce, créée par Daoust, était basée sur un fait réel qui avait

¹²⁶ Anonyme, « Théâtre Canadien-Français – "Le Chemin des Larmes" », *Le Canard*, Montréal, 25 avril 1915, p. 10.

¹²⁷ Anonyme, « Théâtre Canadien-Français – "La Création du Monde" », *Le Canard*, Montréal, 7 novembre 1915, p. 6.

¹²⁸ Hélène Beauchamp, *Les théâtres de création au Québec, en Acadie et au Canada français*, Montréal, VLB éditeur, 2005, p. 65.

¹²⁹ C'est à partir de l'agenda personnel de Daoust, disponible dans le Fonds Julien-Daoust de l'Université de Montréal, que nous pouvons l'affirmer. [Fonds Julien Daoust, CRILCQ, U de M, JD-S1-SS1-D024_02].

¹³⁰ Anonyme, « Sanford, Maine », *Le Peuple*, Québec, vendredi, 13 mai 1921, p. 4.

soulevé les passions du public québécois en 1920, soit le procès sur la mort sordide de la petite Aurore Gagnon.

Deux ans plus tard, *Le martyre d'Aurore Gagnon*¹³¹, le même mélodrame était présenté au théâtre Priscilla à Lewiston (théâtre franco-américain du Maine) le 10 juillet 1923.

Les principaux rôles étaient tenus par les artistes suivants : Mlle Simonne Devarenne, (Aurore); Mr. Julien Daoust, (le curé); Mme. Liane Valde, (la marâtre); Mr. Edmond Daoust, (le père); Mr. Victor Plamondon et Mlle Duval, dans les rôles comiques.¹³²

Cette tournée, organisée par Daoust, se prolongea dans le Nord-Est des États-Unis durant six mois. En plus des États du New Hampshire et du Massachusetts, la troupe sillonna le Maine, le Rhode Island et le Vermont¹³³.

L'âge d'or des productions daoustiennes se termina vraisemblablement avec l'arrivée en 1928 du cinéma parlant et la crise économique de 1930-31. Quant à la carrière de dramaturge de Daoust, elle ralentit encore plus rapidement que sa carrière d'acteur, de metteur en scène et de directeur de troupe. Il n'écrivit que quatre pièces après 1924 : *Évangéline*¹³⁴ (en 1925); *Le Tourbillon social*¹³⁵ (en

¹³¹ Selon Alonzo Le Blanc, une autre production intitulée *Aurore, l'enfant martyre*, pièce créée par Léon Petitjean et Henri Rollin, était présentée à Québec et Montréal dès janvier 1921. Voir Alonzo Le Blanc, « Aurore, l'enfant martyre », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec – Tome II (1900-1939)*, Montréal, Éditions Fides, 1980, p. 98.

¹³² Anonyme, « Lewiston », *La Lyre*, Montréal, juillet 1923, p. 5.

¹³³ Fonds Julien-Daoust, CRILCQ, U de M, JD-S1-SS1-D024_01.

¹³⁴ Fabio, « Le mois théâtral à Montréal », *La Lyre – Revue musicale*, Montréal, Octobre 1925, p. 36.

¹³⁵ Anonyme, « Le Tourbillon Social au Théâtre Impérial », *Le Soleil*, Québec, 12 juin 1931, p. 8.

1931); *Ste-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus*¹³⁶ (en 1933) et *Mon Pays*, écrite en 1941 et qui ne fut jamais jouée¹³⁷.

Comme on peut le voir, la période la plus riche de la carrière de Julien Daoust s'étend sur près de trois décennies, ce qui, dans le contexte de l'époque, est assez remarquable. De 1898 à 1907, Daoust embrasse l'idée d'un théâtre national francophone, projet qu'il n'abandonnera jamais, et produit une série de succès de drames religieux jusqu'à son départ pour New York en 1906. Avec son épouse Bella Ouellette, Daoust revint à Montréal en 1907 pour produire une suite de spectacles mixtes comprenant des vues animées, des chansons illustrées et une pièce de théâtre. Cette expérience se clôt par ce spectacle théâtre-cinématographique d'un nouveau genre. Il s'agit bien sûr de *La Fin du Monde*. Puis suit, de 1907 à 1915, une production effrénée de drames religieux, de revues et de mélodrames, qui débute à Québec et se termine en 1915 avec sa séparation d'avec Bella Ouellette. Enfin, de 1916 à 1925, avec une production artistique qui se diversifiera et qui tournera, notamment, dans les villes du nord-est des États-Unis en 1918, 1921 et 1923, Daoust étendra son succès au sein de la communauté des Franco-Américains.

Julien Daoust s'éteignit, à l'âge de 77 ans, le 8 décembre 1943¹³⁸. Le 18 décembre de la même année, Henri Letondal témoigna en ces termes de l'œuvre de ce pionnier :

¹³⁶ Anonyme, « Sainte-Thérèse au Saint-Denis », *L'Autorité*, Montréal, 8 avril 1933, p. 3.

¹³⁷ Anonyme, « "Mon Pays" de Julien Daoust, au Monument », *Le Devoir*, Montréal, 20 septembre 1941, p. 8. Annonce, « Mon Pays », *La Presse*, Montréal, 11 octobre 1941, p. 48.

¹³⁸ Anonyme, « Le Théâtre est en deuil », *La Patrie*, Montréal, 9 décembre 1943, p. 17.

Julien Daoust disparaît sans effacer le souvenir d'une glorieuse époque. Son œuvre ne fut pas seulement celle d'un acteur : elle demeure notre héritage dramatique.¹³⁹

¹³⁹ Henri Letondal, « À la mémoire de Julien Daoust », Journal non identifié, Montréal, 18 décembre 1943. [BAnQ, Fonds Julien Daoust, MSS103-S1-SS1-D7a].

Chapitre 2 – La Salle Duvernay, lieu de création et de diffusion d’une œuvre hors norme

Dès le début du XX^e siècle, c’est dans un contexte de développement immobilier effréné et sans précédent que plusieurs quartiers résidentiels voient le jour à Montréal. Le quartier Duvernay, situé au nord du parc Lafontaine, en est un bel exemple. Il regroupe des maisons d’habitation qui sont remarquables « par le confort qu’on y trouve et par leur caractère de durabilité, de permanence »¹⁴⁰ et se dote, en octobre 1903, d’une « fort jolie salle publique où les associations, clubs et sociétés de la région se prélasseront à leur aise »¹⁴¹.

2.1 Le choix d’un lieu dans le but de réaliser un spectacle inédit

Ce lieu de rassemblement, la Salle Duvernay, avait déjà reçu, en mars 1907, le Vitograph pour quelques semaines dans le but de présenter des vues animées dans « la plus belle salle du haut de la ville »¹⁴². Comme cette salle était disponible à partir du 7 avril 1907, Julien Daoust et son collègue de Québec, Wilfrid Villeraie, qui étaient à la recherche d’un lieu permettant à la fois de présenter des vues animées et des pièces de théâtre, la louèrent jusqu’au 2 juin 1907. L’annonce de cette démarche apparaît dans *La Presse* du 4 avril 1907 :

M. Julien Daoust, l’artiste canadien bien connu par ses célèbres représentations au Monument National, a décidé d’ouvrir une salle de spectacles à Montréal. Il a en conséquence loué la salle Duvernay, au parc Lafontaine, à l’angle des rues Garnier et Rachel.

¹⁴⁰ Anonyme, « Comment l’on construit à Montréal », *La Presse*, Montréal, 3 septembre 1910, p. 1.

¹⁴¹ Anonyme, « Quartier Duvernay – On inaugure une salle publique », *Le Canada*, Montréal, 24 octobre 1903, p. 2.

¹⁴² Anonyme, « Vitographe », *La Presse*, Montréal, 16 mars 1907, p. 16.

L'ouverture du nouveau théâtre aura lieu dimanche prochain, 7 avril. M. Daoust donnera un intéressant programme de vues animées, de comédies et de chansonnettes.¹⁴³

Comme en 1907, la *Ouimet Film Exchange*, appartenant à son ami Léo-Ernest Ouimet, distribuait (en vente ou en location) tous les accessoires et la machinerie « pour *Selig Polyscope – Edison Mfg. Co. – Vitograph Co. – Kalem Mfg. Co. – Geo. Melies – Pathé – American Biograph – etc.* »¹⁴⁴, Daoust disposait d'un soutien précieux et avait accès aux meilleurs équipements disponibles qui lui permettaient de présenter des vues animées de choix entrecoupées de chansons et courtes pièces de théâtre. Jusque-là, l'entreprise de Daoust et Villeraie n'avait, comme nous l'avons vu, rien d'exceptionnel. De nombreuses salles de théâtre montréalaises avaient été réaménagées « pour les destiner à leur nouvelle vocation : la projection de vues animées »¹⁴⁵ et certaines d'entre elles avaient adopté ce régime de programmation hybride.

Le lieu de divertissement choisi par Daoust, loin des théâtres plus centraux, était au cœur d'un quartier résidentiel mixte recevant autant la population ouvrière que certains propriétaires mieux nantis. Aucune trace de l'ancienne salle ne subsiste aujourd'hui. Cependant, un plan exécuté en 1911, dont le détail est reproduit plus bas, en figure 5 (Fig. 5), présente la Salle Duvernay (Duvernay Hall)

¹⁴³ Anonyme, « Julien Daoust rentre en scène », *La Presse*, Montréal, 4 avril 1907, p. 9.

¹⁴⁴ Annonce, « Ouimetoscope », *Le Passe-Temps*, Montréal, 29 juin 1907, p. 1.

¹⁴⁵ A. Gaudreault et G. Lacasse, « Quand les « Canadiens français » damèrent le pion au... reste du monde », *24 images*, printemps 1996, n° 81, p. 39.

dans son environnement urbain au nord du parc Lafontaine à quelques rues, à l'est de l'église de l'Immaculée-Conception.

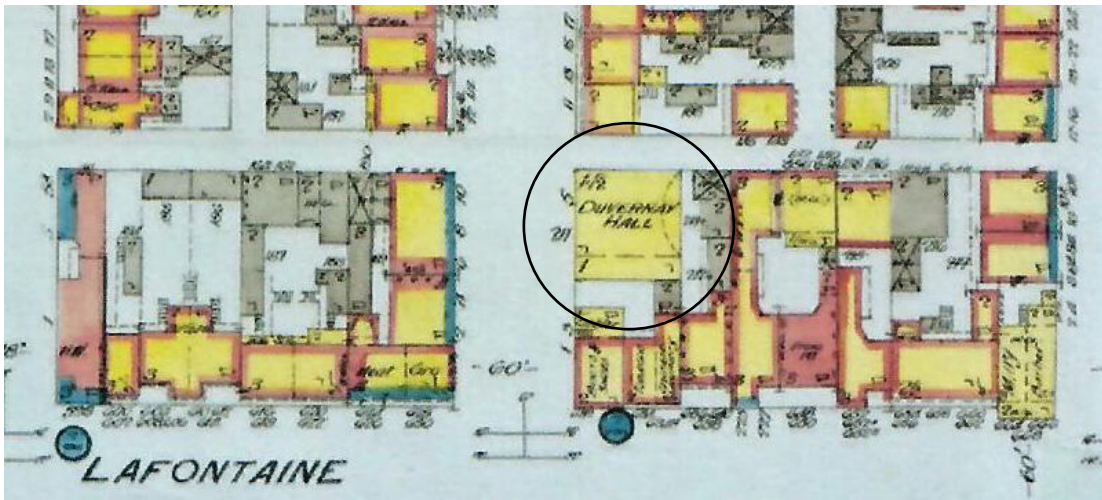


Fig. 5 : Contexte urbain de la Salle Duvernay en 1911 selon l'*Insurance Plan of City of Montreal* ¹⁴⁶

La représentation axonométrique de l'îlot délimité par les rues Garnier, Rachel et Church nous permet de visualiser la Salle Duvernay et son environnement urbain immédiat tels qu'ils apparaissaient en 1911 à la figure 6 (Fig. 6). Tout indique que la salle était sensiblement la même en 1907.

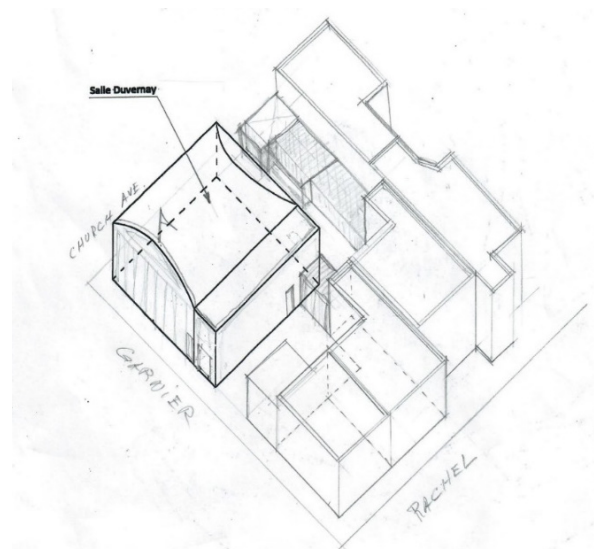


Fig. 6 : Axonométrie de la Salle Duvernay telle qu'elle apparaissait en 1911

¹⁴⁶ Détail de la feuille No 274, Charles Edward, *Insurance Plan of City of Montreal, Quebec, Canada, vol. V*, Montréal, Chas. E. Goad, 1911, <https://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2246709> [consulté le 2 mars 2022].

Pour Daoust, l'accès à la Salle est un enjeu de taille. En effet, afin de permettre au public de se déplacer au nord du parc Lafontaine, un endroit peu fréquenté par les spectateurs qui habituellement se regroupent autour des théâtres et scopes connus comme le Monument-National, le Ouimetoscope, le Nationscope ou le Théâtre National, pour ne citer que ceux-là, il doit innover en présentant des spectacles mixtes originaux, alliant les vues animées, les chansons illustrées et le théâtre. Comme nous le savons, certains théâtres montréalais intégraient déjà les vues animées, en intermède, à leurs représentations théâtrales¹⁴⁷. Mais Daoust voyait plus grand. Il voulait pousser plus loin cette hybridité en introduisant les vues animées à même le récit d'une pièce de théâtre et en synchronie avec l'action scénique. C'est ainsi que, en collaboration avec Germain Beaulieu, il eut l'idée de ce spectacle théâtre-cinématographique qu'est *La Fin du Monde*.

Daoust avait jugé que l'éloignement relatif de la Salle Duvernay ne présenterait pas un obstacle à son entreprise. Il n'avait pas tout à fait tort. Depuis 1892, le transport en commun de Montréal était assuré par le tramway électrique. En 1905, un nouveau modèle apparut, le 890, plus large et doté d'une entrée arrière et d'une sortie « à l'avant du véhicule sous contrôle direct du motorman »¹⁴⁸. En 1907, ces nouveaux tramways circulaient sur au moins trois lignes présentes dans le quartier Duvernay, soit les rues Amherst, Rachel et Marie-

¹⁴⁷ « Quand les « Canadiens français » damèrent le pion au... reste du monde », *Op. Cit.*, p. 40.

¹⁴⁸ Commission de transport de Montréal, *Le transport urbain à Montréal 1861/1961*, Montréal, 1961, p. 10. (BAnQ 388.40971428 T7727.1961).

Anne¹⁴⁹. Les plus nantis utilisaient les calèches et les quelques automobiles, moins d'une centaine¹⁵⁰, pour se déplacer dans les rues de Montréal. Ainsi, en dépit de son éloignement relatif du quartier historique des spectacles sur Sainte-Catherine, Saint-Denis et Saint-Laurent, la Salle Duvernay avait le potentiel d'attirer davantage de public des quartiers centraux que celui du nouveau quartier où elle se situait. Bref, Daoust voyait cette salle comme un véritable théâtre montréalais en devenir plutôt que comme une salle périphérique, un théâtre de quartier.

Après celle de *La Presse*, une annonce invitant le public à la Salle Duvernay parut le 4 avril 1907 dans le journal *La Patrie*, sous la rubrique « NOUVEAU THEATRE – Vues animées, chant, comédie et drame, au Parc Lafontaine. ». L'annonce fournit quelques précisions sur le projet à venir.

Rencontré ce matin, l'un de nos artistes dramatiques canadiens qui ont le plus puissamment contribué à établir à Montréal le théâtre français, M. Julien Daoust, l'auteur de la "Passion" et l'un des fondateurs du Théâtre National. M. Daoust vient de faire, avec une troupe américaine, en qualité de premier rôle, une longue tournée aux États-Unis.

Nous avons appris avec plaisir, qu'il va ouvrir dans la salle Duvernay, aménagée pour la circonstance, un théâtre dont tout le public du nord de la ville, et, probablement, des autres quartiers aussi, connaîtra bientôt le chemin. Il y donnera de splendides vues animées, fournies par le Ouimetoscope, du chant, de la comédie et du drame, avec le concours d'artistes de talent.

L'ouverture de la salle Duvernay, (parc Lafontaine), angle des rues Garnier et du Parc Lafontaine, aura lieu dimanche, 7 avril, après-midi et soir avec des vues animées seulement.

¹⁴⁹ La carte situant les théâtres montréalais en fonction des lignes de tramway produite par Jean-Marc Larrue et consulté le 27 avril 2023.

¹⁵⁰ Nombre estimé à partir des données de l'article de Yves Bussière, « L'automobile et l'expansion des banlieues – Le cas de Montréal, 1901-2001 », *Urban History Review / Revue d'histoire urbaine*, vol. 18, n° 2, 1989, p. 162.

A partir de lundi, il y aura en outre des vues animées, du chant et de la comédie ou du drame.

Les prix seront à la portée de tous : 10, 15, 25¢ – Nous en reparlerons.¹⁵¹

Grâce à sa notoriété, Daoust espérait attirer le plus de spectateurs possible, autant intellectuels qu'ouvriers, en piquant leur curiosité par la présentation d'une programmation mêlant vues animées, chansons illustrées et théâtre, mais en s'assurant le concours de Léo-Ernest Ouimet pour le volet filmique, autant pour la manipulation des équipements que pour la qualité des images projetées. Il tirait ainsi profit de la réputation du Ouimetoscope en garantissant le caractère édifiant de ses films.

Au début, Daoust se montra donc assez prudent, misant plus sur la qualité de ses vues animées et de l'interprétation (et la réputation) de sa troupe de comédiens et chanteurs, que sur le caractère innovant de sa programmation. Celle-ci était globalement assez comparable à ce qui se faisait dans d'autres salles de la ville. Mais le plan de Daoust était de se démarquer de la concurrence en rompant radicalement avec la pratique en cours. Le spectacle théâtro-cinématographique *La Fin du Monde* était l'instrument de cette rupture qu'il espérait retentissante et par laquelle il espérait se démarquer durablement dans un contexte de grande effervescence artistique et médiatique.

¹⁵¹ Anonyme, « NOUVEAU THEATRE – Vues animées, chant, comédie et drame, au Parc Lafontaine », *La Patrie*, Montréal, 4 avril 1907, p. 3.

2.2 Entre vues animées, chansons illustrées et représentations théâtrales

Une fois le lieu choisi, Julien Daoust devait prévoir une programmation de divertissement qui permettait d'attirer le public dans un environnement très concurrentiel. Comme nous l'avons signalé, dès l'ouverture du Ouimetoscope, le 1^{er} janvier 1906, plusieurs scopes montréalais ouvrirent leurs portes, de sorte que le « nombre de salles de cinéma, de concert ou de théâtre répertoriées à Montréal qui s'élevait à 53 en 1907 pass[a] à 63 en 1911 puis à 77 en 1913 »¹⁵². Alors que Daoust avait à sa disposition une salle au riche potentiel, il échafauda avec rigueur un plan de développement qui ne devait rien laisser au hasard. Avec la collaboration de Villeraie, il composa une programmation originale qui rassemblait vues animées inédites, nouvelles chansons illustrées et courtes pièces de théâtre, comiques mais aussi dramatiques. Villeraie était la vedette « comique » indiscutée du Théâtre Populaire de Québec depuis son ouverture le 29 octobre 1906. On apprend d'ailleurs que « les vues animées du Ouimetoscope et les chansons illustrées constituèrent d'abord la programmation du Théâtre Populaire. » Le talent de Villeraie était d'ailleurs tel que « bientôt le populaire théâtre de la Basse-ville, sans renoncer aux vues animées, se spécialisa dans la comédie »¹⁵³.

Pour saisir l'ampleur du projet de Julien Daoust et pour mieux comprendre les innovations qu'il apporta à la scène francophone locale, il faut tenir compte du soutien que lui assura Léo-Ernest Ouimet qui fut, comme nous l'avons indiqué, l'*électricien* du Théâtre National de 1900 à 1904¹⁵⁴ et fondateur, pendant qu'il était

¹⁵² Luc Perreault, « Les vues animées : du scope au Palace », *La Presse (Cinéma)*, Montréal, 25 mai 1996, p. C 2.

¹⁵³ *Le théâtre à Québec au début du XX^e siècle : une époque flamboyante !*, Op. Cit., p. 95.

¹⁵⁴ Michel Patenaude, *Hommage à M. L. Ernest Ouimet*, Cinémathèque canadienne, Montréal, 1966, p. 13.

à l'emploi de Georges Gauvreau, de la *Ouimet Film Exchange* et du Ouimétoscope¹⁵⁵.

Depuis leur collaboration initiale au Théâtre National, Daoust et Ouimet ne s'étaient jamais perdus de vue et c'est tout naturellement que Daoust chercha conseil auprès de son ami pour assurer non seulement la meilleure programmation qui soit dans la Salle Duvernay, mais également la plus efficace techniquement parlant. En se familiarisant avec une technique nouvelle (en pleine émergence), et en considérant l'expérience tangible de Wilfrid Villeraie au Théâtre Populaire de Québec pour les vues animées¹⁵⁶, Daoust a pu s'acclimater aux ultimes avancées techniques. Ainsi, il pouvait assurer un effet uniforme (et sans clignotement) sur l'écran de la Salle Duvernay. La précision de la manipulation du projectionniste devait être à la hauteur de ses attentes. L'objectif était de démontrer au public que la Salle Duvernay pouvait rivaliser avec les scopes les plus en vogue de l'époque et même les surpasser par la qualité de son dispositif de projection.

Ouimet connaissait très bien le métier de projectionniste (alors appelé « opérateur ») qui, avec l'indispensable pianiste, devait suivre le tempo de la trame sonore que définissait ce dernier au début de chaque bobine. « Le film américain, qui fonctionnait à 18 images / seconde, se projetait sur un air de valse à trois temps, alors que le film français, avec ses 20 images / seconde, se déroulait au

¹⁵⁵ *Les Ouimétoscopes – Léo-Ernest Ouimet et les débuts du cinéma québécois, Op. cit.*, p. 45.

¹⁵⁶ Wilfrid Villeraie dirigeait le Théâtre Populaire de Québec quelques semaines après la venue du nouveau propriétaire, M. J.-M. Bourque, en octobre 1906. Villeraie, qui était l'étoile comique de l'époque, alliait le vaudeville et les vues animées de novembre 1906 jusqu'en avril 1907, puis, d'août 1907 à janvier 1908. Source : *Le théâtre à Québec au début du XXe siècle : une époque flamboyante !, Op. cit.*, p. 95 et 236 à 241.

rythme de marches militaires »¹⁵⁷. Il est important de rappeler que, à cette époque, le standard de 24 images / seconde n'était pas encore la norme.

Mais, quel que soit le rythme adopté, le succès de la projection tenait pour une large part à l'art de l'opérateur, ainsi que le rappelle Timothy Barnard dans la revue *Cinémas* en 2002 :

Voilà où résident l'art et l'importance de l'opérateur : sa capacité à améliorer le film, à communiquer un sentiment ou une histoire désirée par son créateur, sans que ce dernier soit parvenu à le faire. Toute l'entreprise repose sur cette infernale manivelle que l'opérateur doit tourner des dizaines de milliers de fois par jour.¹⁵⁸

En effet, la manivelle de l'appareil devait être tournée avec régularité selon une cadence convenue. Intuitivement, Ouimet avait déjà constaté que « la régularité du mouvement n'est pas synonyme de répétition routinière, mais de fluidité, de ductilité, et de vigilante adaptation à la scène donnée à voir »¹⁵⁹. Pour Daoust, l'intégration des vues animées, comme dispositif additionnel aux autres dispositifs théâtraux, passait également par une coordination parfaite entre le chef d'orchestre (ou le pianiste) et le projectionniste.

Une bobine de vues animées comportait généralement entre 4 et 7 films d'une longueur d'environ 1000 pieds¹⁶⁰, soit environ dix minutes de projection¹⁶¹. Ainsi, le programme présenté dans la salle Poiré comportait essentiellement trois

¹⁵⁷ *Les Ouimetoscopes – Léo-Ernest Ouimet et les débuts du cinéma québécois, Op. Cit.*, p. 68.

¹⁵⁸ Timothy Barnard, « L'opérateur de vues animées : *deus ex machina* des premières salles de cinéma (suite et fin) », *Cinéma / Revue d'études cinématographiques*, vol. 13, n° 1-2, automne 2002, p. 193.

¹⁵⁹ Jacques Polet, « Tours et retours de manivelle dans le dispositif cinématographique des premiers temps », dans A. Gaudreault, C. Russell et P. Véronneau (dir.), *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle*, Lausanne, Editions Payot, 2004, p.153.

¹⁶⁰ *Les Ouimetoscopes – Léo-Ernest Ouimet et les débuts du cinéma québécois, Op. Cit.*, p. 69.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 76.

bobines. À titre d'exemple, voici ce que Ouimet avait programmé pour la semaine du 21 mai 1906 :

Vues animées (première bobine)

1. – *La Blanchisseuse et le Ramoneur*
2. – *Le Théâtre Miniature*
3. – *Les chutes Niagara en hiver*
4. – *Panorama du Golden Gate*
5. – *Le Voleur Surprise*
6. – *Le Papillon Humain*
7. – *Les Noces d'Argent*

Intermission

Vues animées (deuxième bobine)

1. – *Le Ménage du Printemps*
2. – *Le Bain de l'Éléphant Sacré*
3. – *Le Mauvais Café*
4. – *Du Socialisme au Nihilisme* ¹⁶²

Chansons illustrées

Le Credo du Paysan
Victor Oscilier (basse)
Le Mauvais Café
Édouard Auger (baryton)

Vues animées (fin de la deuxième bobine)

5. – *Les Inconvénients d'un Sous-Sol*
6. – *Les Grandes Manœuvres devant le Tzar*
7. – *Le Voleur de Pommes*

Intermission

Vues animées (troisième bobine)

1. – *Le Voleur Excentrique*
2. – *Le Voleur de Bicycle*
3. – *Le Piège à Loup*
4. – *La lettre d'Amour*
5. – *La pêche à la Grenouille*
6. – *Le Bouton du faux-col égaré* ¹⁶³

¹⁶² *Ibid.*, p. 65.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 66.

Dans cet exemple, assez représentatif de l'affiche du Ouimetoscope, la section des chansons illustrées était assurée par seulement deux chanteurs. À cette époque, Ouimet engageait des chanteurs et chanteuses qui faisaient partie de son entourage immédiat et que lui conseillait Édouard Auger, qui était gérant du *Ouimetoscope*, mais également baryton¹⁶⁴. Habituellement, le programme entier devait durer deux heures :

d'abord les deux premières bobines avec le commentateur et les chantres en sourdine; puis, une demi-heure de chœur à pleine voix, après quoi venait la dernière bobines qui se terminait dans une apothéose de chant à capella. Après un entracte, le programme se poursuivait avec une bobine de comédie et de chansons illustrées.¹⁶⁵

Mais pour permettre à un plus grand nombre de spectateurs d'assister à une représentation, et ainsi augmenter le nombre de spectacles offerts pendant les journées plus achalandées comme le dimanche, Ouimet pouvait remanier son programme pour « donner une représentation qui ne dur[ait] qu'une heure [en faisant] passer le film et le chant simultanément »¹⁶⁶.

En général, les chansons illustrées consistaient en une performance vocale et musicale en direct accompagnée d'une projection d'images fixes, photographies ou dessins fixés sur des plaques de verre. « Typiquement, une chanson est accompagnée d'une séquence de 12 à 16 images fixes suivant la narration des

¹⁶⁴ Anonyme, « Les canadiens qui font grand honneur au pays », *La Presse*, Montréal, 18 décembre 1915, 32^e année, No 40, p. 10. On mentionne que Édouard Auger « fut gérant du Ouimetoscope, en 1906. Il passa ensuite à l'emploi de la General Film Co., puis de la maison Pathé, et, enfin, de la Mutual Life Corporation, et il fonda nombre de succursales dans toutes les grandes villes d'Amérique et du Canada ».

¹⁶⁵ *Les Ouimetoscopes – Léo-Ernest Ouimet et les débuts du cinéma québécois*, Op. Cit., p. 70.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 72.

paroles »¹⁶⁷. En 1906, Ouimet utilisait couramment un « stéréopticon », sorte de projecteur modifié (l'équivalent américain de la lanterne magique) qui permettait de projeter des intertitres en superposition¹⁶⁸ de l'image aux films qu'il recevait de France ou des États-Unis¹⁶⁹. Dans les autres scopes, on utilisait presque exclusivement la « lanterne magique » pour projeter des images fixes sur l'écran. Ces procédés, que Ouimet utilisait en ouverture de programme, ou en intermission, lui permettaient de « meubler le temps nécessaire au changement de bobine »¹⁷⁰. Ce qui aurait demandé au projectionniste (ou opérateur) de diriger un assistant qui devait s'occuper de la « lanterne magique » pendant qu'il changeait de bobine et ainsi assurer une certaine fluidité à la présentation.

Bien au fait de toutes ces possibilités, mais aussi des difficultés qui leur étaient inhérentes, Julien Daoust s'était donné comme objectif, dans son premier mois à la Salle Duvernay, de mettre au point une programmation telle que le public des autres quartiers de la ville y affluerait et serait ensuite conquis par ce spectacle sans pareil que serait *La Fin du Monde*. Initialement prévue le lundi 6 mai¹⁷¹, la première du spectacle dut cependant être reportée à cause d'une préparation plus difficile qu'anticipée par le tandem Daoust-Villeraie.

¹⁶⁷ Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Chanson_illustrée, [consulté le 21 mai 2023].

¹⁶⁸ Mathieu-Robert Sauvé, *Léo-Ernest Ouimet – L'homme aux grandes vues*, Montréal, XYZ éditeur, 1996, p. 63.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷⁰ Richard Abel, « A "Forgotten" Part of the Program: Illustrated Songs », *Americanizing the Movies and "Movie-Mad" Audiences, 1910-1914*, University of California Press, 2006, pp. 127-134 (391 p.), (ISBN 978-0-520-24742-0).

¹⁷¹ Plusieurs articles de journaux annoncent la première de *La Fin du Monde* : « Lundi en huit, commenceront les représentations d'un drame biblique avec personnages vivants et vues animées, d'un genre entièrement nouveau au Canada ». Cette même phrase apparaît dans deux articles anonymes, un dans *La Presse* du 27 avril 1907 (p. 19), et l'autre dans *Le Nationaliste* du 28 avril 1907 (p. 3).

2.3 Une programmation audacieuse en vue d'un spectacle d'un genre nouveau

Dès le moment où Daoust et Villeraie décidèrent de louer la Salle Duvernay, des pièces de théâtre, « de la comédie ou du drame », devaient être planifiées à la cadence d'une représentation « tous les jours. Soirs : Lundi, Jeudi, Vendredi, Samedi »¹⁷². Pour assurer la viabilité financière de l'opération et attirer le plus de spectateurs possible, le coût des billets devait être concurrentiel. C'est ainsi que les directeurs optèrent pour les prix suivants : « 10 ¢, 15 ¢, 25 ¢ »¹⁷³. Des coûts identiques à ceux du Ouimetoscope : « 10, 15 et 25 cts »¹⁷⁴ et à d'autres lieux de divertissement montréalais qui avaient les faveurs du grand public.

La stratégie de Daoust était donc assez simple, il s'agissait dans un premier temps, d'attirer le public dans un quartier et dans une salle où il n'était jamais allé, en lui offrant des spectacles hybrides qui suscitaient sa curiosité sans, toutefois, le bousculer dans ses habitudes et ses goûts. Mais une fois ce public acquis, Daoust entendait bien, dans un second temps, créer l'événement par un type de spectacle tout à fait inédit. Il fallait, pour cela, réaménager une banale salle municipale, dont la vocation initiale était l'animation communautaire, pour en faire un véritable théâtre et, plus encore, un lieu d'expérimentation théâtrale.

Cette salle multifonctionnelle devait donc être réaménagée pour permettre la diffusion, à l'intérieur d'un même programme, de vues animées et de pièces de théâtre, et à terme, la création d'une œuvre tout à fait hors norme, *La Fin du*

¹⁷² Annonce, « Salle Duvernay », *La Presse*, Montréal, mardi 9 avril 1907, p. 5.

¹⁷³ Annonce, « Salle Duvernay », *La Presse*, Montréal, samedi 6 avril 1907, p. 17.

¹⁷⁴ Annonce, « Salle Poiré – Le Ouimetoscope », *Le Bulletin*, Montréal, dimanche 26 mai 1907, p. 4. Dont plusieurs autres théâtres et scopes : Le Nationoscope, le Rochonoscope et la Salle Bourget où les billets sont aux coûts de 10 ¢, 15 ¢ et 25 ¢; et les parcs Sohmer et Dominion avec une admission générale à 10 ¢.

Monde. Ainsi pour doter cet espace neutre et polyvalent d'un dispositif théâtre-cinématographique efficace, Daoust devait construire, voire reconstruire, une scène appropriée qui permettrait d'intégrer non seulement la machinerie et des décors de théâtre mais aussi un appareillage sophistiqué alliant effets visuels et sonores.

2.3.1 Projection ou rétroprojection : un dilemme

Daoust devait résoudre, à même la configuration de la salle existante, les problèmes liés à la projection des vues animées, ce qui inclut la distance nécessaire pour la projection et les contraintes de sécurité imposées par la ville (en cas d'inflammation des pellicules). Il fallait aussi optimiser l'utilisation de la scène pour permettre aux acteurs d'évoluer en interagissant avec les vues animées choisies, tout en évitant le plus possible les zones d'ombre, sur l'écran, qui auraient brisé la magie du spectacle.

Rappelons que la distance focale requise pour assurer une image projetée sur un écran devait être d'un maximum de 56 pieds, ce qui correspondait à la longueur totale de la Salle Duvernay. Les dimensions de l'écran devaient être, pour soutenir la concurrence, d'au moins dix pieds de hauteur sur douze pieds de largeur, et pouvaient aller jusqu'à douze pieds sur quatorze, comme c'était le cas

à la salle Poiré¹⁷⁵. Le projecteur, un Ouimetoscope, avait été mis au point, en 1905, par Ouimet lui-même, et produisait « une luminosité de projection incomparable » qui pouvait défier « toutes les inventions européennes et américaines »¹⁷⁶.

Pour se conformer aux normes de sécurité exigées par la ville, Daoust devait faire construire une cabine de projection ignifugée¹⁷⁷. Cette obligation nous incite à penser que la cabine devait être installée adossée au centre du mur arrière. Pour donner une idée des dimensions minimales d'une cabine de projection, on peut examiner, à l'annexe 3, un exemple d'une cabine démontable Gaumont.

C'est dans cet esprit qu'il configura la Salle Duvernay en la transformant en un lieu de diffusion et de création d'un maximum de 350 places selon les règles de l'époque¹⁷⁸. Aujourd'hui, une salle avec la même jauge ne pourrait pas contenir plus de 225 places. Le plan et la coupe¹⁷⁹ montrés à la figure 7 (Fig. 7) permettent de voir la configuration probable de la salle réaménagée par l'équipe de Julien Daoust et la vue que le public aurait pu avoir de la scène en 1907.

¹⁷⁵ *Les Ouimetoscopes – Léo-Ernest Ouimet et les débuts du cinéma québécois, Op. Cit.*, p. 59.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 62.

¹⁷⁷ Anonyme, « Le Ouimetoscope – ouverture de la nouvelle salle aujourd'hui », *La Presse*, Montréal, 31 août 1907, p. 25. Lorsque Ouimet inaugure son nouveau Ouimetoscope, reconstruit à neuf, il est fait grand cas des innovations et notamment pour la construction « entièrement à l'épreuve du feu, brique, ciment et asbestos, marbre, mosaïque, porcelaine et céramique. [...] Sa salle des foyers électriques (cabine de projection) qui projette les rayons lumineux sur le vaste écran est un modèle du genre ».

¹⁷⁸ Ce nombre semble possible en comparant la configuration de la salle du Théâtre National selon le plan publié dans le *Programme du Théâtre National* du 6 octobre 1902 (Source : BAnQ,2654862, 1902-10-06).

¹⁷⁹ Le plan et la coupe représentent des dessins d'architecture qui permettent de communiquer aux personnes intéressées les caractéristiques d'un bâtiment par l'application de conventions graphiques. Le plan correspond à « une vue de dessus qui représente la disposition des espaces d'un bâtiment, à la manière d'une carte ». La coupe représente, elle, « un bâtiment coupé par un plan vertical » qui montre tous les éléments d'une projection « orthographique horizontale d'un bâtiment ». Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Dessin_d%27architecture, [consulté le 9 juin 2023].

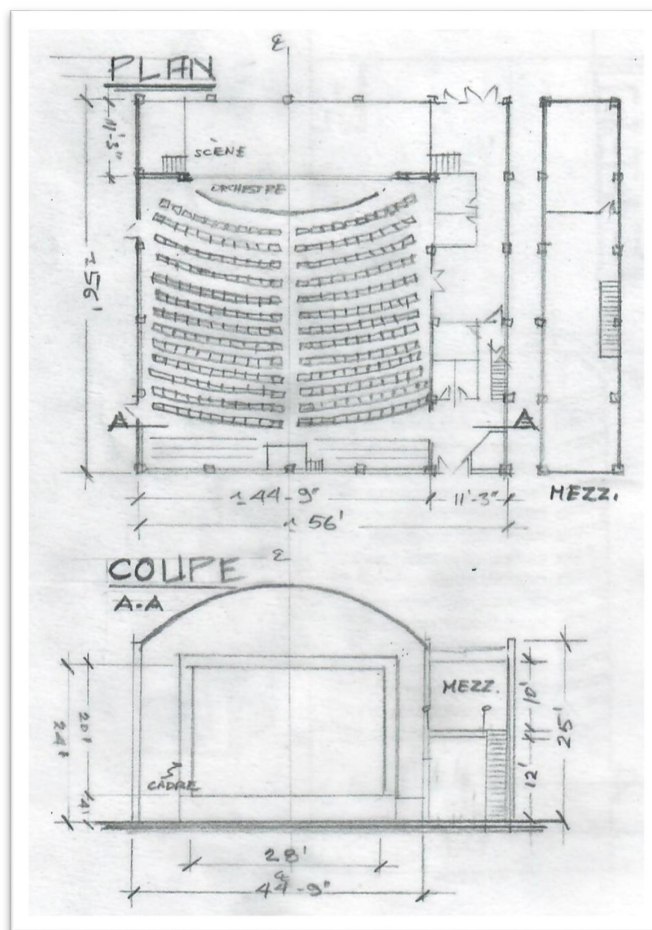


Fig. 7 : Configuration probable de la Salle Duvernay en 1907 (plan et coupe)

Daoust voulait permettre le visionnement des vues animées, selon l'arrangement du Théâtre National dont la salle avait la même largeur que la Salle Duvernay, tout en étant beaucoup plus profonde¹⁸⁰. Il avait la possibilité de placer l'écran à la hauteur du rideau de scène ou sur le mur de fond de scène. S'il plaçait l'écran en fond de scène, pour assurer une distance focale comparable à celle de la salle Poiré de Ouimet¹⁸¹, il profitait d'un aménagement permettant, à la fois, de

¹⁸⁰ Robert Constantin, arch., « Plan du rez-de-chaussée », *Relevé – Le National*, Montréal, 6 février 2006, dessin A-2.

¹⁸¹ *Les Ouimetoscopes – Léo-Ernest Ouimet et les débuts du cinéma québécois*, Op. Cit., p. 59. Pour avoir « un écran de douze pieds par quatorze », Ouimet « achète chez Vahn & Co. de New York, un condensateur conçu pour résister à une chaleur plus grande et deux lentilles de projection à distance focale de 60 et 80 pieds ».

projeter les vues animées et, aussi, d'intégrer certains films au spectacle de *La Fin du Monde*.

Cette façon de localiser l'écran à la fois pour les vues animées et le spectacle les intégrant, avait cependant un inconvénient marqué. Selon Graham Walne, consultant théâtral et concepteur d'éclairage, « les angles de projection, lorsqu'ils sont frontaux sur une scène avec des acteurs, créent une zone d'ombre non contrôlée »¹⁸². Daoust, qui avait choisi la Salle Duvernay pour ses possibilités scénographiques et notamment pour l'espace dévolu à la scène, pouvait-il aussi choisir la rétroprojection comme mode de projection des vues animées? C'est ce que pose comme hypothèse le spécialiste du cinéma des premiers temps, Jean-Pierre Sirois-Trahan¹⁸³. Ce qui suppose que la scène soit assez profonde.

Cette méthode de projection par l'arrière permet, premièrement, un meilleur accès sans entrave pour les acteurs jouant sur la scène et, deuxièmement, une facilité de positionner le projecteur en plein centre de l'écran afin d'éviter toute distorsion de l'image. Cette configuration présente, selon Walne, des bénéfices considérables par rapport à l'option frontale traditionnelle¹⁸⁴. Afin de monter un écran performant pour la rétroprojection, Walne apporte quelques précisions importantes :

tout matériel permettant la translucidité peut être utilisé
comme écran pour la rétroprojection [et notamment] un tissu

¹⁸² Graham Walne, *Projection for the performing arts*, Focal Press, Toronto, 1995, p. 37. [Notre traduction].

¹⁸³ Jean-Pierre Sirois-Trahan pose comme hypothèse, dans un article à paraître, qu'« il fallait assurément que le film soit en rétroprojection (c'est-à-dire que le projecteur était derrière l'écran rendu semi-transparent par imbibition), ce qui suppose que le plateau scénique était assez profond et qu'il y ait aussi des éclairages scéniques frontaux ou latéraux, mais assez subtils pour ne pas trop illuminer l'écran », p. 7.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 37. [Notre traduction].

qui doit avoir comme propriété une transmission élevée pour la rétroprojection tout en ayant une surface mate et non réfléchissante (contrairement à la projection lumineuse frontale).¹⁸⁵

Comme la profondeur de la scène de la Salle Duvernay ne pouvait excéder une douzaine de pieds, le positionnement de l'écran posait de sérieux défis : si l'écran est trop près du mur de fond de scène, il n'y avait pas assez de recul pour une rétroprojection directe; si, par ailleurs, l'écran était rapproché de l'avant-scène, l'espace réservé aux comédiens était trop réduit et, de plus, il devenait impossible de créer un équilibre entre l'image scénique et l'image projetée. Pour réaliser le positionnement optimal de l'écran et du projecteur dans de telles circonstances, la solution consistait donc à dévier les images projetées par l'utilisation d'un miroir localisé le long du mur de fond de scène vers l'écran à partir d'un projecteur placé le plus loin possible du côté cour de la scène, là où la Salle Duvernay offrait le plus de dégagement. Pour Graham Walne, ce procédé:

permet[...] à l'angle de projection [*beam angle*] du projecteur d'être réfléchi ou dévié par l'utilisation d'un miroir. La taille de ce miroir peut être établie en plaçant un simple modèle [*template*] en papier le long du mur de fond de scène selon l'angle approprié du faisceau lumineux se réfléchissant sur l'écran. L'angle résultant permet d'ajuster l'image voulue en minimisant les distorsions sur l'écran, ce qui, ainsi, assure une perception aussi précise que possible de la part des spectateurs de la salle.¹⁸⁶

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 39. [Notre traduction].

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 38. [Notre traduction].

Pour visualiser le positionnement du dispositif assurant une harmonisation optimale sur scène des vues animées et des acteurs, voyons les possibilités qu'aurait offertes une scène réaménagée avec, notamment, le positionnement théorique de l'écran et du miroir pour ce type de rétroprojection déviée que décrit Walne. Pour arriver à localiser ces deux éléments, nous devons utiliser les règles de l'optique géométrique. En ayant comme constante la même lentille de projection, autant pour la projection frontale que pour la rétroprojection, et en appliquant la loi de Snell-Descartes pour la réflexion¹⁸⁷, on constate que tout se passe comme si les rayons réfléchis étaient issus d'un point virtuel A' , symétrique de A par rapport au miroir. Un miroir plan donne d'un objet réel (le point A), une image virtuelle (le point A'). Ce principe permet de placer l'écran parallèlement au mur du fond de la scène à environ 7 pieds et 8 pouces de ce dernier, et le miroir directement sur le mur de fond de scène à l'endroit le plus approprié (en suivant la méthode de Walne). Selon ces calculs, l'écran sur scène aurait une largeur maximale d'environ 10 pieds et 4 pouces et une hauteur approximative de 8 pieds et demi. Le miroir aurait les dimensions correspondantes proportionnellement, soit approximativement 5 pieds et 4 pouces de largeur et 4 pieds et 6 pouces de hauteur. Cette première option d'une rétroprojection déviée est montrée à la figure 8 (Fig. 8) qui suit.

¹⁸⁷ Les définitions de la loi de Snell-Descartes pour la réflexion permettent facilement de calculer un rayon lumineux dit incident avant d'avoir rencontré un miroir, il est dit réfléchi après, à partir du point de rencontre appelé point incident. L'angle i (calculé sur le plan d'incidence à partir de la droite perpendiculaire au point d'incidence, normale, et le rayon d'incidence) est égal à l'angle r (calculé sur le même plan à partir de la même normale au point d'incidence et le rayon réfléchi), soit l'angle d'incidence = à l'angle réfléchi. Source : <https://www.techno-science.net/definition/6759.html>, [consulté le 27 juin 2023].

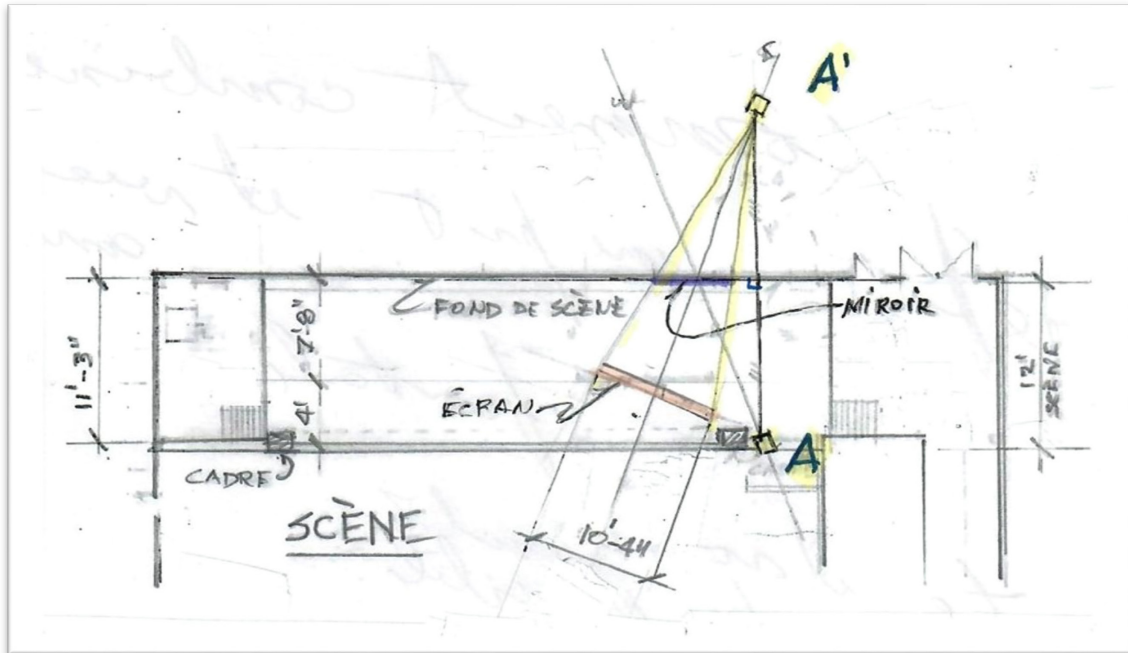


Fig. 8 : Première option montrant l'écran et le miroir avec une rétroprojection déviée

Pour assurer le moins de distorsions possible, l'écran doit théoriquement être installé en angle, réduisant, du même coup, la vision des spectateurs qui se trouvent dans le prolongement du côté court de la scène. Une autre option est possible. Elle aurait comme avantage d'ajuster l'écran parallèlement au centre de la scène, mais le miroir, placé à 45° et d'une dimension égale à l'écran, nuirait aux déplacements des acteurs à l'arrière de l'écran. Si le projecteur est, en effet, placé plus près du miroir, l'espace requis pour recevoir l'image est réduit dans les mêmes proportions. Cette deuxième option est présentée à la figure 9 (Fig. 9).

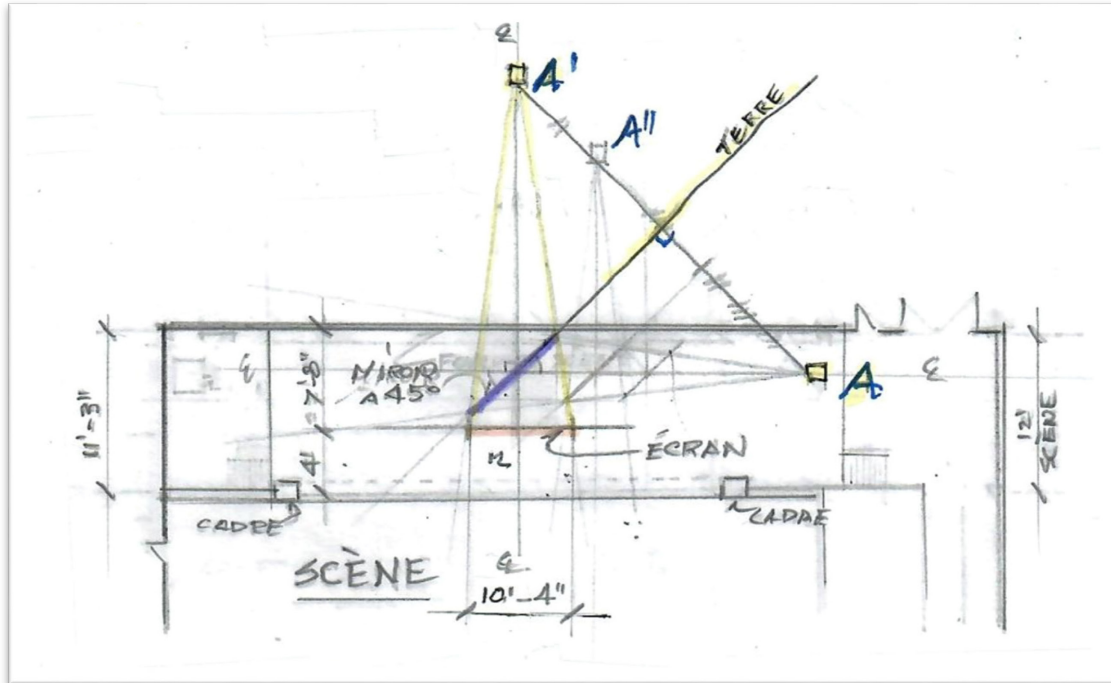


Fig. 9 : Deuxième option montrant l'écran et le miroir avec une rétroprojection déviée

Tous ces dispositifs de rétroprojection déviée devaient tenir compte, à l'époque, des risques d'incendie. Aussi, vu les désavantages que cause la rétroprojection déviée pour le déplacement nécessaire des acteurs derrière l'écran, vu aussi les dimensions réduites de l'écran et de l'impossibilité technique de construire une cabine relativement imposante et ignifugée, selon les exigences requises par la ville pour permettre l'ouverture du théâtre, nous pensons que la rétroprojection déviée n'était pas réalisable en 1907 dans cette salle particulière.

La rétroprojection avait déjà été utilisée aux États-Unis avant 1907. La vue animée intitulée *Uncle Josh at the Moving Picture Show*, produite par Thomas A. Edison le 27 janvier 1902, avait été projetée un peu partout aux États-Unis. Cette vue animée de deux minutes présente l'histoire d'un homme rustre que confond l'apparition sur l'écran de personnages réels. Plus le film évolue, plus l'homme

multiplie les tentatives pour rentrer en relation avec ces personnages, jusqu'à ce qu'il finisse par monter sur scène et tente d'arrêter, sans y parvenir, le personnage masculin qui voulait embrasser sa compagne. Finalement, il arrête le spectacle en déchirant l'écran et en révélant la présence de l'opérateur et de son appareil qui se trouvent derrière la toile. Le film se termine par une lutte entre l'homme et le projectionniste décontenancé¹⁸⁸. On mentionne, pour expliquer les quatre photos choisies pour montrer le déroulement de certaines séquences de la vue animée, que « la rétroprojection, comme le montrent les extraits du film, était inhabituelle (mais pas inconnue) »¹⁸⁹.

Dans cet exemple, le film montrait le projecteur (et son projectionniste) éloigné de seulement quelques pieds de l'écran. De notre point de vue, il s'agit donc d'un artifice scénaristique dont l'objectif était simplement de montrer le projecteur derrière l'écran déchiré. Dans les faits, le projecteur devait se trouver beaucoup plus loin, à l'arrière de l'écran. Existait-il des lentilles qui permettaient une projection à angle de faisceaux plus larges que celles employées pour la projection frontale? La question reste entière mais il est certain que si l'écran était placé là où le suggèrent les figures 8 et 9, le projecteur ne pouvait pas être situé à plus de six pieds de distance de lui. Ce qui suggère, en positionnant le projecteur *B* tout contre le mur de fond de scène, une rétroprojection directe avec un angle

¹⁸⁸ Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, dans *History of the American Cinema*, Charles Harpole, General Editor, New York, 1990, p. 321. [Notre traduction]. Et voir aussi le visionnement de *Uncle Josh at the Moving Picture Show* sur YouTube, vue animée produite par Thomas A. Edison le 27 janvier 1902 : https://www.google.com/search?gs_ssp=eJzj4tLP1TelzykrM08xYPRSLc1LzklVyMovzIBILFEoyUhVyM0vy8xLVyjITC4pLUpVKM7ILwcAui4R8A&q=uncle+josh+at+the+moving+picture+show&rlz=1C1GCEA_enCA1006CA1006&oq=Uncle+Josh+at+the+Moving+Picture+Show&aqs=chrome.1.69i57j46i512j0i22i30i625.35773j1j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:d4b82cd8,vid:UHQPUIB6SRM, [consulté le 23 janvier 2023].

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 322.

de projection beaucoup plus large que celui d'un projecteur « standard » comme le montre la figure 10 (Fig. 10).

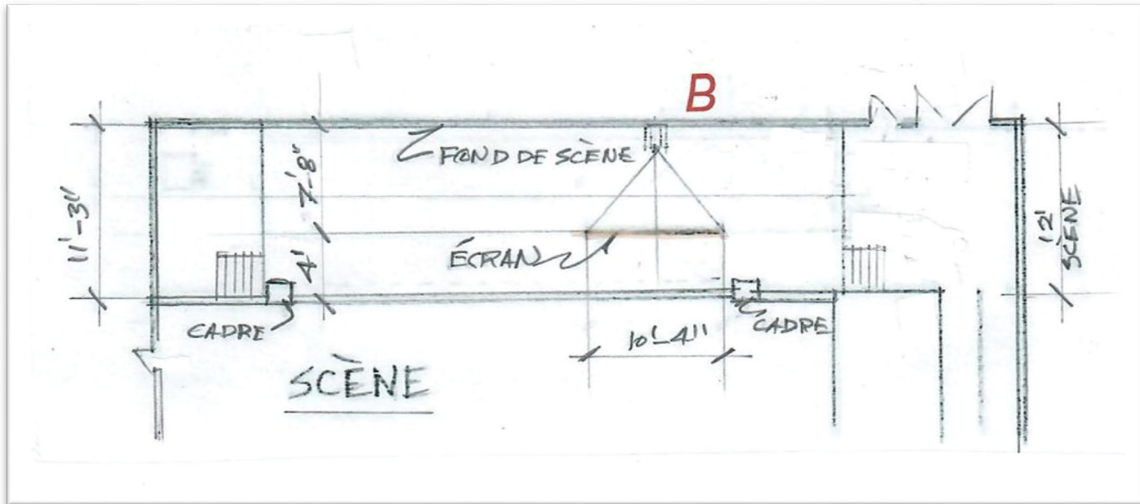


Fig. 10 : La localisation théorique d'un projecteur à faisceau large

La faisabilité technique de cette option s'avère irréaliste. L'obligation de rétablir la gauche de la droite et vice-versa à même l'enroulement de la pellicule sur la bobine et toutes les raisons mentionnées précédemment conduisent à cette conclusion simple : ni la rétroprojection déviée (ou indirecte) ni la rétroprojection directe n'étaient envisageables à la Salle Duvernay telle qu'elle existait en 1907.

Malgré les problèmes évoqués par Walne précédemment, la projection frontale nous semble donc la seule susceptible de répondre aux exigences de cette œuvre d'un nouveau genre qui devait allier dramatiquement, visuellement et acoustiquement, théâtre et vues animées sur un mode synchrone dans un même spectacle. Pour Daoust, la présence éventuelle d'ombres produites sur l'écran par la silhouette des acteurs sur scène provoquerait un effet parasite susceptible de briser la magie du spectacle qu'il préparait.

Comme l'image devait cependant interférer le moins possible avec le jeu des comédiens, nous pensons que l'écran avait été placé au centre du mur de fond de scène, et à une hauteur qui permettait de faire correspondre le mieux possible les proportions des personnages cinématographiques et celles des acteurs sur la scène. Pendant que les vues animées défilaient, les acteurs se déplaçaient à l'avenant selon la mise en scène de Daoust. Ainsi, l'entièreté de l'espace disponible pouvait être utilisée pour les dispositifs requis notamment pour « les milliers d'âmes montant vers le ciel ».

Comme les dimensions de l'écran étaient définies par la distance focale du projecteur (environ 50 pieds), dans un format argentique 1,33:1 (ou 4/3) de 35 mm¹⁹⁰, nous estimons que l'écran pouvait avoir au moins 10 pieds de hauteur et 12 pieds de largeur. La figure 11 (Fig. 11) montre la localisation probable de l'écran sur le fond de scène et son positionnement en fonction de l'aire de jeu de la scène.

¹⁹⁰ Les formats argentiques utilisés aujourd'hui sont multiples (1,33:1 pour le 35 mm; 1,35:1 pour le Super 8; 1,37:1 pour le format standard du cinéma parlant; 1,43:1 pour le 70 mm; jusqu'au 2,76 :1 pour le 65 mm avec compression anamorphique (x 1,25) utilisé entre 1956 et 1964 par les studios MGM). Le choix du format est dicté par la technique choisie, mais aussi par des considérations d'ordre financier et commercial. Source : https://fr.wikipedia.org/Format_d'image, [consulté le 12 juin 2023].

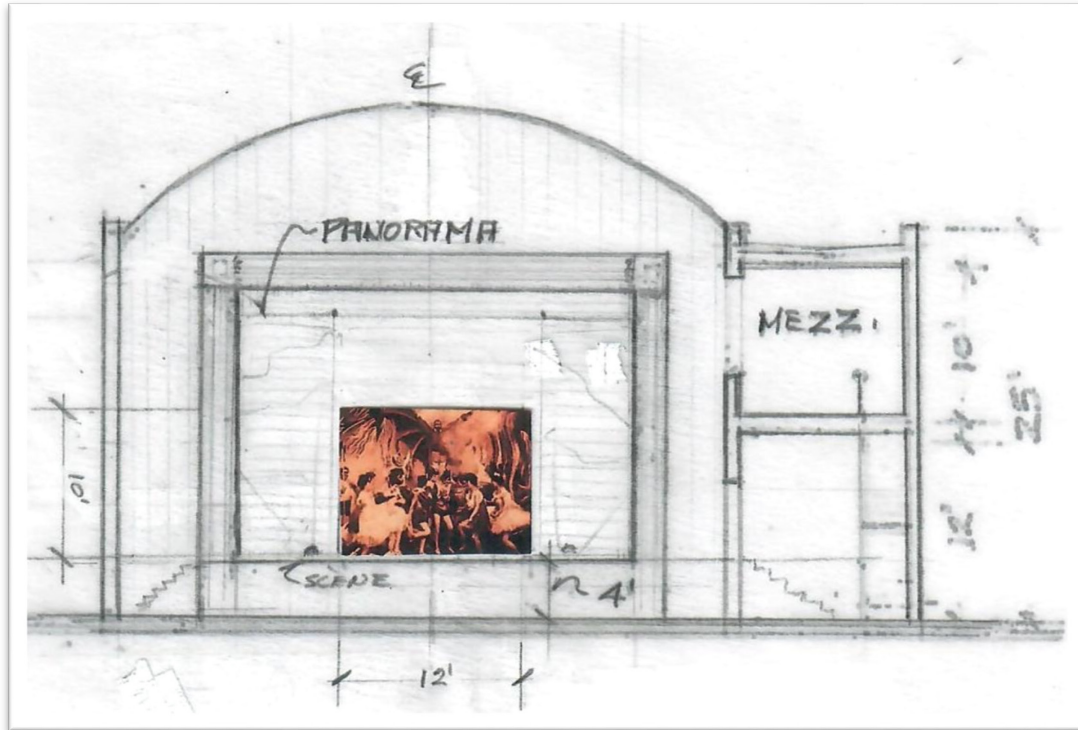


Fig. 11 : Le positionnement probable de l'écran en 1907

Comme les images sont projetées, à partir de l'arrière de la salle, sur l'écran du panorama situé près du mur du fond de scène, une intermédiation est possible avec les comédiens, les éclairages, les musiciens, les bruiteurs et la machinerie, mais toujours en prenant soin de minimiser les zones d'ombrage. Le volume de l'aire de jeu formée de la projection de la lumière – qui correspond à une pyramide à base rectangulaire – sur un écran et tronquée au niveau du cadre de scène constitue, pour Daoust, le défi scénographique pour remédier convenablement les vues animées tout en évitant les zones de conflit avec les personnages vivants. Comme il en sera question dans le prochain chapitre, les didascalies du texte nous informent de l'attention étroite que Daoust accordait à ces éléments clés du spectacle. L'axonométrie de l'intérieur de la salle, présentée à la figure 12 (Fig.

12), nous montre la zone (en 3 dimensions) de l'aire de jeu que les acteurs devaient éviter pour ne pas interférer avec le faisceau lumineux au moment où les images étaient projetées sur l'écran.

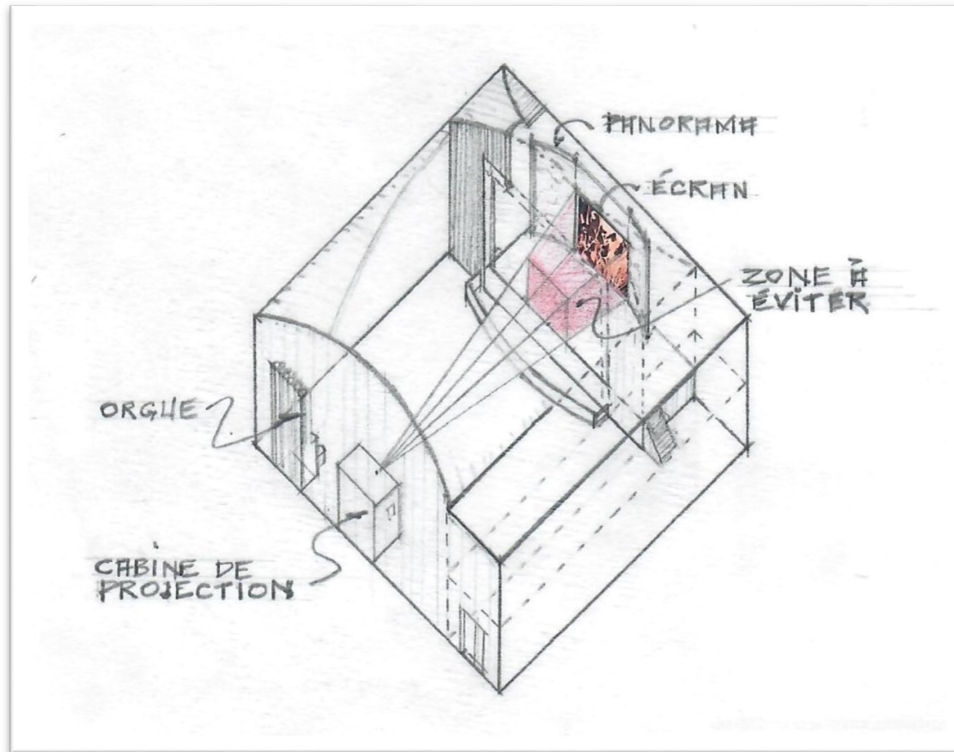


Fig. 12 : Axonométrie de la zone probable de l'aire de jeu à éviter par les acteurs

En conclusion, il nous semble plus que probable que Daoust avait eu recours à une projection frontale avec un écran placé sur le mur de fond de scène. Ce faisant, il devait s'assurer que les zones d'ombre créées par les acteurs étaient minutieusement contrôlées grâce à des dispositifs poussant l'illusion à son maximum. La projection sur un écran au niveau du cadre de scène n'est cependant pas à exclure pour le visionnement des vues animées en dehors du contexte d'hybridation du spectacle théâtre-cinématographique de *La Fin du Monde*.

2.3.2 Une programmation audacieuse mais éphémère

Daoust amenait progressivement les membres de la troupe, et ses artisans, à participer à cette nouvelle forme d'art qu'il avait en tête et intégrait le cinéma des premiers temps aux agentivités déjà présentes dans le spectacle théâtral de l'époque. Pour réaliser cet objectif, Daoust avait conçu une programmation évolutive où le théâtre occupait une place grandissante.

La nouveauté de l'entreprise vaut qu'on s'y attarde. À première vue, la programmation de la Salle Duvernay se distinguait peu de ce qui se faisait dans certains théâtres des quartiers centraux, comme le Théâtre National de Georges Gauvreau. Alors que les scopes centraient leur offre sur les vues animées et leur boniment, agrémentées de chansons illustrées pour les intermèdes qu'imposaient les contraintes de la technique filmique, certains théâtres fondaient la leur sur des pièces en un acte jouées par des acteurs auxquelles s'ajoutaient des vues animées et des chansons illustrées. Cette hybridité s'inscrivait, à vrai dire, dans la longue tradition des *variety shows* dont le public montréalais était friand et qui offrait, depuis déjà les années 1880, des spectacles d'arts vivants où se succédaient, sans toutefois se fusionner, une suite « de numéros aussi hétéroclites qu'osés : danses, chansons, acrobaties, numéros d'animaux, tours de magie, exploits physiques, sketches musicaux et humoristiques »¹⁹¹. Les vues animées s'étaient d'abord ajoutées à ces numéros épars, mais sans modifier leur ontologie intrinsèque.

¹⁹¹ *L'activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914, Op. cit., p. 145.*

Daoust, avec *La Fin du Monde*, franchissait un pas décisif, ce qu'illustre la programmation de la Salle Duvernay, telle que Villeraie et lui-même l'avaient conçue. Elle permet de prendre la mesure du choc que pensait, à terme, provoquer Daoust.

En épluchant les journaux de l'époque, et notamment *La Presse*, nous avons pu identifier les titres des pièces qui avaient été présentées pendant les huit semaines où la troupe de Daoust se produisit à la Salle Duvernay, soit du 7 avril au 2 juin 1907 (voir l'annexe 4 pour la programmation hebdomadaire complète):

Semaine 1 : du dimanche 7 au dimanche 14 avril 1907.

Pièce de théâtre : La pièce jouée à partir du lundi 8 avril n'est pas identifiée. Notre hypothèse serait *Le Baron d'Ombre* de Julien Daoust, un manuscrit trouvé dans les archives familiales et disponible dans le Fonds Julien-Daoust de la Théâtrothèque de l'Université de Montréal¹⁹². Par ailleurs, le programme du dimanche 7 avril n'offrait que des vues animées et des chansons illustrées.

Semaine 2 : du lundi 15 au dimanche 21 avril 1907.

Pièce de théâtre : *Les deux timides*, une comédie en un acte d'Eugène Labiche¹⁹³. Mise en scène par Julien Daoust.

Semaine 3 : du lundi 22 au dimanche 28 avril 1907.

Pièce de théâtre : *Adélaïde et Vermouth*, une « comédie-bouffe » en un acte d'Eugène Verconsin¹⁹⁴. Mise en scène par Julien Daoust.

Semaine 4 : du lundi 29 avril au dimanche 5 mai 1907.

Pièce de théâtre : *Honneur et Patrie*, une « comédie patriotique » en un acte de Julien Daoust et Roland Collet¹⁹⁵. Mise en scène par Julien Daoust.

¹⁹² Julien Daoust, *Le Baron d'Ombre*, Fonds Julien-Daoust, CRILCQ, Université de Montréal, manuscrit, 10 feuillets, 2022, cote : JD-S2-SS1-D007_01.

¹⁹³ Anonyme, « Salle Duvernay », *La Presse*, Montréal, mardi 16 avril 1907, p. 13.

¹⁹⁴ Anonyme, « Salle Duvernay », *La Presse*, Montréal, samedi 20 avril 1907, p. 25.

¹⁹⁵ Anonyme, « Salle Duvernay », *La Presse*, Montréal, samedi 27 avril 1907, p. 17 et 19.

Semaine 5 : du lundi 6 au dimanche 12 mai 1907.

Pièce de théâtre : *Diplomatie conjugale*, une « très fine comédie » en un acte de Germain Beaulieu¹⁹⁶. La première a été reportée au mardi 7 mai, à cause de l'indisponibilité de l'actrice principale : « Hier soir, Mlle Bella Ouellette étant malade, on a dû remettre à aujourd'hui la première de "Diplomatie conjugale" »¹⁹⁷. Mise en scène par Julien Daoust.

Semaine 6 : du lundi 13 au samedi 18 mai 1907.

Pièce de théâtre : *Poil aux pattes*, « une comédie des plus réjouissantes »¹⁹⁸. Mise en scène par Julien Daoust.

Semaine 7 : du dimanche 19 au dimanche 26 mai 1907.

Pièce théâtre-cinématographique : *La Fin du Monde*, « un drame fantastique »¹⁹⁹ de Germain Beaulieu et Julien Daoust. Mise en scène par Julien Daoust.

Semaine 8 : du lundi 27 mai au dimanche 2 juin 1907.

Pièce théâtre-cinématographique : *La Fin du Monde*, ce « drame fantastique, dont les nombreux tableaux tiennent du merveilleux, a attiré cette semaine des auditoires si considérables que l'on a décidé de le jouer encore la semaine prochaine deux fois par jour dans l'intérêt des personnes qui n'ont pas pu le voir jusqu'à présent »²⁰⁰.

Deux aspects de cette série sont à noter. D'une part, le segment théâtral à l'affiche consiste en une pièce complète dont la durée va de trente à quarante-cinq minutes, ce qui en fait donc l'élément dominant du programme. D'autre part, cette liste comporte un taux relativement élevé de créations, à commencer par les œuvres de Daoust, ce qui témoigne d'une volonté claire de rompre avec le système de répertoire en vigueur à l'époque. *La Fin du Monde* peut donc être perçue comme l'aboutissement d'une entreprise réformatrice mûrement pensée. La lecture attentive du tapuscrit de l'œuvre en fournit de nombreux indices. En

¹⁹⁶ Anonyme, « Salle Duvernay », *La Presse*, Montréal, samedi 4 mai 1907, p. 19.

¹⁹⁷ Anonyme, « Salle Duvernay », *La Presse*, Montréal, mardi 7 mai 1907, p. 5.

¹⁹⁸ Anonyme, « A la Salle Duvernay », *La Presse*, Montréal, mardi 14 mai 1907, p. 13.

¹⁹⁹ Anonyme, « La Fin du Monde à la Salle Duvernay », *La Presse*, Montréal, samedi 18 mai 1907, p. 29.

²⁰⁰ Anonyme, « Salle Duvernay – La Fin du Monde », *La Presse*, Montréal, samedi 25 mai 1907, p. 30.

effet, si on manque de données sur la conjoncture de l'événement, on peut se faire une assez bonne idée de la nature de cette œuvre théâtre-cinématographique pionnière, qui combine donc à la fois personnages vivants, vues animées et son scénique (musique et bruitage), grâce au texte de ce spectacle que nous avons retrouvé dans le fonds Julien-Daoust.

Chapitre 3 – *La Fin du Monde* : une œuvre théâtre-cinématographique pionnière

C'est lors d'un examen impromptu des archives privées de Julien Daoust en mai 2021, avant leur dépôt à la Théâtrothèque du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec (CRILCQ) de l'Université de Montréal le 5 octobre 2021, que nous avons trouvé dans une enveloppe (format lettre), pliée, un texte théâtral dactylographié (de 6 feuillets) intitulé *LA FIN DU MONDE. DRAME FANTASTIQUE*²⁰¹. La découverte inattendue de cet objet testimonial, réputé disparu, aide à mieux comprendre la volonté de Daoust et de Villeraie de réaliser un spectacle d'un genre qui n'avait pas encore été présenté jusqu'alors, et ainsi, à établir des liens entre le contexte théâtral du début du XX^e siècle à Montréal, les agentivités et les dispositifs techniques et médiatiques disponibles à cette époque.

Le texte acquiert, en raison de sa qualité de « témoin », un « statut de médium en même temps qu'il est pris dans un processus d'intermédialité à travers la photographie, le dispositif théâtral, etc. »²⁰². Ce texte de *La Fin du Monde* témoigne de trois constats sociohistoriques: l'existence d'un événement d'avant-garde, une démarche artistique inusitée et une avancée technologique inédite.

Mais avant de plonger dans l'analyse du texte, précisons quelques éléments du tapuscrit de *La Fin du Monde*. Rappelons d'abord, que la machine à écrire, qui sert à reproduire des signes graphiques ressemblant aux caractères d'imprimerie,

²⁰¹ Germain Beaulieu et Julien Daoust, *La Fin du Monde*, Fonds Julien-Daoust, CRILCQ, Université de Montréal, tapuscrit, 1907, 6 feuillets, cote : JD-S2-SS1-D008,01.

²⁰² Luba Jurgenson, « L'objet en question. Quelques réflexions sur le statut de l'objet dans les mises en scène muséales de la disparition », *Intermédialités/Intermediality*, No 36, automne 2020, p. 19.

commence à trouver sa place dans le théâtre dès le début du XX^e siècle. Le tandem Beaulieu-Daoust utilise cette technique depuis le succès sans précédent de la présentation de la pièce de théâtre *La Passion* en mars 1902 au Monument-National. Pour la présentation de *La Fin du Monde*, cette façon de faire semble avoir permis d'assurer une transmission rapide et précise du texte et des directives de mise en scène, par le biais des didascalies, auprès des comédiens, chanteurs, musiciens et autres opérateurs d'effets spéciaux et, notamment, de l'opérateur de l'appareil de projection des vues animées.

Ce document, de seulement 6 pages, rend compte d'un savoir-faire indéniable dans le domaine de la représentation théâtrale et de l'existence d'une première émergence transmédiatique des vues animées. Cette notion de « transmédiabilité » découle de la théorie de la *Transmedia storytelling* (ou « narration transmédia ») qui a été élaborée par Henry Jenkins en 2003²⁰³. Jean-Marc Larrue en propose la définition suivante :

C'est le processus de déploiement d'un « contenu médiatique » par l'utilisation combinée de différents médias pour développer l'expérience la plus globale possible – ou optimale – pour le public usager.²⁰⁴

Dans le cadre de la présente recherche, nous considérons, globalement, le théâtre selon une approche intermédiaire en fonction de laquelle il doit être traité comme un média et peut, à ce titre, être analysé à partir des concepts

²⁰³ Henry Jenkins, « Transmedia Storytelling – Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling », *Technology Review*, MIT, 15 janvier 2003.

²⁰⁴ Jean-Marc Larrue, cours FRA 2265 – *Questions d'analyse dramatique « Approches intermédiaires de la dramaturgie plurielle actuelle »*, Automne 2021, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, mes notes de cours, p. 12.

intermédiaux. Cela s'applique évidemment à ce spectacle original créé en 1907, huit décennies avant l'émergence de la théorie intermédiaire. À cette époque, les esthétiques dominantes sur les scènes théâtrales montréalaises étaient le réalisme et, dans une moindre mesure, le naturalisme. Le concept de transparence s'appliquait donc à la plupart des spectacles offerts au public. L'objectif était de rendre imperceptibles aux spectateurs les processus de médiation à l'œuvre dans le spectacle. Laissons Émile Zola expliquer le concept de transparence dans ses correspondances publiées en 1908 :

L'écran réaliste est un simple verre de vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité.²⁰⁵

Outre la transparence, l'autre concept intermédiaire d'importance pour notre analyse est l'hypermédialité telle que la définit Chiel Kattenbelt :

Le film, la télévision, la vidéo numérique sont des médias à base technologique qui peuvent enregistrer et reproduire tout ce qui est visible et audible, en fonction de leurs capacités techniques, mais ils ne peuvent pas incorporer d'autres médias sans les transformer et les soumettre à leur propre médialité. Un média peut aller jusqu'à remédier (Bolter et Grusin) d'autres médias, ce qui implique, à terme, un refaçonnement de ces derniers. Il est clair que le théâtre n'est pas un média de la même façon que le film, la télévision et la vidéo numérique sont des médias. Toutefois, bien que le théâtre ne puisse pas enregistrer [le visible et l'audible] comme les autres médias, il peut, de la même façon qu'il incorpore les autres arts, incorporer tous les médias à son espace performatif. C'est en raison de cette capacité

²⁰⁵ Émile Zola, *Correspondance – Les lettres et les arts*, Paris, Bibliothèque-Charpente, Eugène Fasquelle, 1908, p. 20.

singulière que je considère le théâtre comme un hypermédia.²⁰⁶

Le document dactylographié témoigne bien, tant par le récit qu'il contient que par ses didascalies, de cette réalité hypermédiale où les « spectateurs sont transportés par les vues animées, sur différentes étoiles de notre système planétaire; sur la terre; aux enfers puis au ciel » comme l'indique l'annonce du *Monde illustré – Album Universel* montrée à la figure 13 (Fig. 13) qui suit.

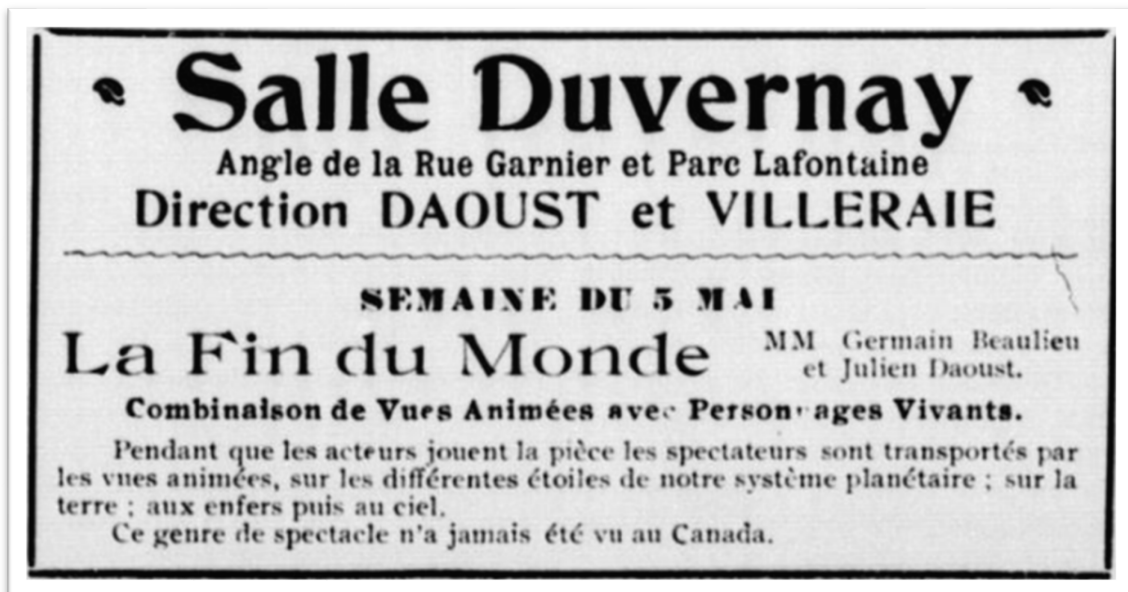


Fig. 13 : L'annonce du *Monde illustré – Album Universel* du 11 mai 1907²⁰⁷

²⁰⁶ Chiel Kattenbelt, « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality », dans Freda Chapple et Chiel Kattenbelt, *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006, p. 37. [Notre traduction].

²⁰⁷ Annonce, *Monde illustré – Album Universel*, 11 mai 1907, Montréal, p. 61.

3.1 Un document exprimant une performance hypermédiale en 1907

Ce document dactylographié, énigmatique à bien des égards, traite donc de l'apocalypse et marque une rupture avec les esthétiques dominantes en s'inscrivant plutôt dans la mouvance symboliste, comme nous le verrons plus loin, tant pour le texte que pour la mise en scène. Il est écrit en collaboration avec Germain Beaulieu, mais c'est Julien Daoust qui est responsable de la conception du spectacle, en tant que metteur en scène et producteur en association avec Wilfrid Villeraie. La démarche symboliste de Daoust s'appuie ainsi sur une musique englobante (l'héritage de Richard Wagner); une scénographie épurée, suggérant plutôt que décrivant (l'héritage d'Adolphe Appia), et des acteurs qui ne représentent pas des personnages réels (l'héritage de Maurice Maeterlinck). Daoust, comme metteur en scène, devient l'organisateur qui assure la cohésion entre les acteurs, le décor, la musique, l'éclairage et les vues animées de nature fantasmagorique. Dans un article publié en 2002 et consacré à la création des *Aveugles* de Maeterlinck par Denis Marleau²⁰⁸, Hélène Jacques, parlant de l'auteur belge, décrivait :

[un] poète symboliste, reconduisant certaines idées répandues au tournant du siècle (celle d'Edward Craig, entre autres exemples), désire dépasser la simple imitation de la nature à laquelle se limite la scène réaliste et représenter, par les moyens scéniques dont il constate l'émergence, l'invisible.²⁰⁹

²⁰⁸ Denis Marleau a conçu la mise en scène de la pièce *Les aveugles* de Maeterlinck présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 28 février au 24 mars 2002, puis en tournée à travers le Québec. Source : <https://ubucc.ca/creation/les-aveugles/>, [consulté le 12 juin 2023].

²⁰⁹ Hélène Jacques, « Un théâtre d'acteurs vidéographiques : *Les aveugles* de Denis Marleau », *Intermédialités / Intermediality*, No. 6, automne 2005, p. 85.

Cette description s'applique bien, aussi, à la création daoustienne où cependant, c'est moins l'invisible qu'on donne à voir, que les figures imaginaires du bien et du mal. Le texte de Daoust et de Beaulieu combine dialogues traditionnels, chansons, chants choraux, chorégraphies et effets spectaculaires avec l'intégration des vues animées. Cette nouvelle hybridation atypique, qui combine ici musique, danse, arts visuels, vues animées et jeu scénique, est exceptionnelle pour l'époque et correspond à un nouvel art théâtral que l'on pourrait qualifier d'*hypermédia élargi* et qui ne correspond à aucun autre genre connu en 1907.

Après un retard de deux semaines sur le calendrier initialement planifié, *La Fin du Monde* est finalement créée le 19 mai 1907 à la Salle Duvernay. Et c'est au rythme de deux représentations par jour, jusqu'au 2 juin, que se produit la troupe de Daoust avec, dans les rôles principaux, « Satan, M. J. Daoust; Opherno, M. J. R. Tremblay; Un avare, M. W. Villeraie; Un ange, Mme Bella Ouellette; Second ange, Mlle Blanche Dumont; Un lutin, Mlle Rose-Alma »²¹⁰.

Le texte contient suffisamment d'informations pour nous permettre de reconstituer le spectacle et de préciser de quoi se composaient et comment interagissaient les diverses agentivités mobilisées dont les effets relèvent du visible et de l'audible.

Comme *La Fin du Monde* repose spécifiquement sur l'hybridation des vues animées et de la performance théâtrale des acteurs, danseurs et musiciens, nous

²¹⁰ Anonyme, « La Fin du Monde à la Salle Duvernay », *La Presse*, Montréal, 18 mai 1907, p. 29. Par ailleurs, Rose-Alma Ouellette (1892-1918) est la sœur de Bella Ouellette (1885-1945) et, comme actrice, « elle est mieux connue sous son simple prénom » (Sylvain Bazinet, *Dictionnaire des artistes québécoises avant le droit de vote*, Bouquinbec, Montréal, 2020, p. 218). Au moment où elle joue le personnage d'un lutin dans *La Fin du Monde*, Rose-Alma a 15 ans.

commencerons l'analyse du texte par les agentivités participant à la dimension visuelle du spectacle.

3.1.1 Des agentivités produisant du visible

Au théâtre, les agentivités qui produisent du visible sont habituellement : les corps d'acteurs et d'actrices, ceux des danseurs et danseuses (et leurs costumes); les décors et les multiples dispositifs (machinerie, éclairage, accessoires, etc.). Ici s'ajoute l'opérateur des vues animées, avec ses appareils de projection et ses bobines de films. C'est l'agentivité « remédiée »²¹¹ du spectacle.

Même si la grande partie des didascalies du texte réfère à plusieurs éléments de la scénographie, celles qui touchent spécifiquement le démarrage et l'arrêt des vues animées sont peu nombreuses et dispersées selon une progression linéaire de l'histoire. Nous en avons dénombré sept. À partir de la page 3 du texte, elles se déclinent ainsi :

(TABLEAU ANIMÉ)²¹²

(Elle recule, Tableau)²¹³

TABLEAU DE LA VANITÉ

(La vision disparaît)²¹⁴

TABLEAU DE L'AVARICE

(La vision s'évanouit)²¹⁵

²¹¹ Dans le sens proposé par Bolter et Grusin. Voir la définition de la remédiation à la page 101.

²¹² Germain Beaulieu et Julien Daoust, *La Fin du Monde*, Fonds Julien-Daoust, CRILCQ, Université de Montréal, tapuscrit, 6 feuillets, 1907, cote : JD-S2-SS1-D008_01, ligne 76, p. 3. Les extraits présentés sont reproduits le plus fidèlement possible à la mise en page originale du tapuscrit. Généralement le texte est décalé légèrement vers la gauche et certains alignements verticaux seront discontinus (probablement en fonction des limites de la machine à écrire).

²¹³ *Ibid.*, ligne 119, p. 3.

²¹⁴ *Ibid.*, ligne 215, p. 5.

²¹⁵ *Ibid.*, ligne 223, p. 5.

TABLEAU DE L'INTEMPÉRANCE

(La vision disparaît)²¹⁶

TABLEAU DE L'HOMICIDE

(Le tableau s'évanouit)²¹⁷

TABLEAU – L'ENFER

(La vision disparaît [sic] insensiblement pour
faire place au tableau final)²¹⁸

TABLEAU FINAL – LE CIEL

Les verbes d'action « disparaître » et « s'évanouir » doivent être compris comme des directives au projectionniste. Il est logique de supposer que les signaux permettant de lancer la projection des vues animées sont donnés par Satan, personnifié sur scène par Julien Daoust lui-même, lors des changements de tableaux. Le personnage de Satan donne effectivement la réplique à chacun des différents personnages entrant en scène à chaque tableau. Par exemple, voici la réplique de Satan et les indications formulées par les didascalies au Tableau de l'intempérance :

TABLEAU DE L'INTEMPÉRANCE

(Un ivrogne apparaît ; attablé devant une petite table chargée d'une bouteille et d'un verre)

Satan

Bois, bois encore, ivrogne, enivre-toi de plus...
Laisse au fond de ton verre, ta raison, ton intelligence...
Pauvre brute, ces flots d'alcool se changeront bientôt en un fleuve de feu
qui roulera ton âme jusqu'à moi ! (La vision disparaît)²¹⁹

²¹⁶ *Ibid.*, ligne 231, p. 6.

²¹⁷ *Ibid.*, ligne 241, p. 6.

²¹⁸ *Ibid.*, lignes 250 et 251, p. 6.

²¹⁹ *Ibid.*, lignes 224 à 231, p. 6.

On observe que cette même logique se répète jusqu'au tableau final où la didascalie évoque à la fois le visible et l'audible. Cette façon de faire nous indique que des didascalies donnent un signal au projectionniste qui se trouverait, selon notre hypothèse, dans la cabine de projection située à l'arrière de la salle et face à la scène.

L'analyse du texte nous informe sur le type de décor. Les premières didascalies du premier tableau suggèrent une « scène, qui représente la campagne, [...] plongée dans de profondes ténèbres »²²⁰ avec des indications qui traitent spécifiquement de l'éclairage. Avec la didascalie suivante : « Peu à peu le jour se fait; de lourds nuages planent dans l'espace, poussés par un vent violent »²²¹, Daoust veut-il marquer l'imagination des spectateurs en jouant avec les zones d'ombre et les effets d'éclairage directs et indirects ? Peut-être veut-il présenter au public un lieu d'évocation par la lumière et des décors minimalistes, mais en toute transparence, c'est-à-dire en faisant en sorte que les spectateurs perçoivent bien les effets d'éclairage, mais ne voient pas le dispositif qui les produit. Il est donc très probable que Daoust recoure aux quatre types de lumière définis par Alessandra Pagliano, qui a travaillé sur le traitement de la lumière dans les espaces scéniques à travers l'histoire. Elle établit une hiérarchie codée des sources de lumière qui définit les règles de composition des éclairages de scène telles qu'elles s'appliquaient en 1907 :

1. – *lumière principale*, l'éclairage dominant qui donne la tonalité de la scène;
2. – *lumière d'appoint*, visant à adoucir les ombres trop marquées produites par la lumière principale;

²²⁰ *Ibid.*, lignes 4 et 5, p. 1.

²²¹ *Ibid.*, lignes 5 et 6, p. 1.

3. – *lumière de modelé*, destinée à accentuer les reliefs et les volumes des objets, personnages et décors;
4. – *lumière de fond*, qui permet de donner une valeur chromatique et une texture à de grandes surfaces telles que parois de décor ou cyclorama.

Cette composition d'ensemble, indicative, peut être accompagnée d'éclairage ayant pour objet de produire des effets particuliers, isolation d'un personnage, simulation de la foudre, projection d'images fixes ou animées... selon un vocabulaire propre à chaque œuvre et aux personnes chargées d'en faire la transposition visuelle.²²²

La technique de la *lumière de fond* décrite par Pagliano a pu, grâce à un cyclorama²²³ ou un panorama²²⁴ spécialement conçu, être utilisée par Daoust pour, à la fois, imposer l'illusion du jour qui se lève et permettre de recevoir aussi les vues animées. Pour Daoust et son équipe, tous les moyens techniques disponibles en 1907 devaient être employés pour réaliser une plantation de décors originale (voir la figure 14 à la page 100).

²²² Alessandra Pagliano, *Espace, perspective, lumière au service de l'illusion théâtrale*, Paris, Éditions AS (collection Scéno +), 2009 [Milano, Ulrico Hoepli Editore, 2002], p.137.

²²³ Une « Sorte d'écran tendu sur toute l'ouverture de la scène qui devient une fois éclairé, une source de lumière indirecte particulièrement étendue et diffuse, et sur laquelle il est possible de jouer d'une vaste gamme chromatique », *Ibid.*, p. 133.

²²⁴ Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Librairie de Fimin-Didot Cie, Paris, 1885, p. 577-578. Selon l'auteur, « [O]n donne le nom de panorama à un grand tableau circulaire, horizontal et continu, qui représente en perspective la vue d'une ville ou d'un paysage. Ce spectacle a été imaginé au dix-huitième siècle par un Allemand, le professeur Breysig, de Dantzig; en 1793, [...] et c'est le célèbre Américain Robert Fulton qui l'importa en France en 1804 ».

3.1.2 Des agentivités produisant de l'audible

Le texte de *La Fin du Monde* offre aussi une série de détails précieux sur l'univers audible de la pièce. Celui-ci est produit par les voix des acteurs et des chanteurs, par les sons des instruments de musique, par le bruitage (le bruiteur), etc. Si les sons (et les voix) sont reproductibles technologiquement (avec les appareils tels que le phonographe), leur usage sur scène n'est pas sans poser des difficultés, dont celles liées à la clarté et la puissance des sons diffusés, aux limites directionnelles des sources, etc. Ces difficultés sont apparues lors d'expériences pionnières menées à Montréal dès le 31 août 1907, avec le visionnement de « films sonorisés » au *Nationoscope* (de Georges Gauvreau) et au *Ouimetoscope* (de Léo-Ernest Ouimet)²²⁵, soit moins de deux mois après la dernière représentation de *La Fin du Monde*. En remédiant les vues animées, l'intérêt de Daoust était de rendre fluide, donc transparent pour le public, le spectacle dans sa totalité en combinant aux images, à la fois les voix, les chants, les effets sonores et surtout la musique.

Dès le début du tapuscrit, l'histoire s'ouvre sur un décor traditionnel, soit une campagne assombrie où le jour se lève sous « un vent violent. Le tonnerre fait entendre de lointains roulements »²²⁶. Les machineries présentes, en ce début de

²²⁵ Tandis que Georges Gauvreau annonçait pour la rentrées d'automne 1907, qu'au *Nationoscope* « le public pourrait assister à des spectacles de cinéma parlant... Le seul endroit à Montréal, précisait-on, où l'on utilisait le fameux chronophone de Gaumont », Ouimet, ayant eu connaissance des intentions de Gauvreau, faisait l'acquisition du gramophone Mandès (avec le synchronisateur, les 20 bobines de trois minutes et leurs 20 cylindres sonores) qui, pour assurer un volume suffisant, avait été amélioré « grâce à l'oxetophone » de Berligner. La compétition entre Gauvreau et Ouimet était vive. Mais c'est Ouimet qui remporta la mise : « Les spectateurs qui, depuis la réouverture du 31 août [1907], ont pu assister à la projection des films sonorisés du *Ouimetoscope* sont unanimes : le son est de beaucoup supérieur à celui du *Nationoscope*. [...] Ainsi, le *Ouimetoscope* était vainqueur sur toute la ligne et bousculait une fois de plus la concurrence, du moins pour le moment ». *Les Ouimetoscopes – Léo-Ernest Ouimet et les débuts du cinéma québécois*, *Op. cit.*, p. 86 à 101.

²²⁶ *La Fin du Monde*, *Op. cit.*, lignes 6 et 7, p. 1.

siècle, pouvaient recréer des sons complexes et d'un fort réalisme. Dans le cas de *La Fin du Monde*, le vent et le tonnerre font partie intégrante du spectacle. Le premier dispositif correspond à la description qu'en donne Robert Dean, historien de la dramaturgie musicale et de la production des sons au XIX^e siècle :

Comme les musiciens dans la fosse d'orchestre, le machiniste responsable de la machine à vent devait s'adapter de façon intuitive à la scène qui se déroulait, en variant la vitesse et le rythme de rotation du cylindre et en modifiant la tension du tissu ou des cordes. Il devait également prendre en compte les autres [...] systèmes de bruitage ainsi que les musiciens de l'orchestre avec qui il devait être synchrone.²²⁷

Pour le bruit du tonnerre, deux dispositifs pouvaient avoir été utilisés lors des représentations de *La Fin du Monde*, soit « une plaque de cuivre suspendue par des câbles métalliques » soit un dispositif qui « était composé d'une série de planchettes attachées ensemble par des cordes; on levait le "store" avec une poulie et on le laissait ensuite retomber »²²⁸. Le choix de Daoust, vu la configuration et les limites de la scène, était probablement le dispositif le plus simple, soit la plaque « de 2 mètres de hauteur sur 0,80 mètre de largeur »²²⁹, qui devait prendre le moins de place possible du côté jardin de la scène comme le montre la figure 14 (Fig. 14) de la page 100, autant pour la machine à imiter le vent que pour la tôle à tonnerre. Ces dispositifs étaient déjà connus en 1893 (voir l'annexe 5).

²²⁷ Robert Dean, « Ibsen, le designer sonore du théâtre du XIX^e siècle », dans Jean-Marc Larrue et Marie-Madelaine Mervant-Roux (dir.), *Le son du théâtre XIX^e - XXI^e siècle – Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 168 et 169.

²²⁸ *Ibid.*, p. 172.

²²⁹ *Ibid.*, p. 172.

Les quatre premières pages font intervenir le chœur, puis les lutins qui dansent. Elles contiennent aussi les dialogues des différents personnages. Le texte révèle, par le biais des didascalies, les machineries et dispositifs requis pour que les personnages soient immergés dans un décor qui intègre des vues animées. L'extrait qui suit permet de situer l'action dès la première scène :

SCÈNE I

— HOMMES — FEMMES — ENFANTS

Chœur

Toi qui règnes dans les cieux : BIS
Abaisse vers nous tes yeux, :
Jéhovah, que ta clémence
Calme en ce jour ta vengeance :
Dieu miséricordieux,
Sauve-nous du gouffre affreux.²³⁰

Ce texte en vers annonce le déroulement de l'action dramatique de la pièce à venir. Employé par Daoust depuis 1902, le chœur, traditionnellement constitué (dans la Grèce antique) d'un groupe homogène d'acteurs, est composé, ici, d'hommes, de femmes et d'enfants. On suppose que les membres du chœur étaient invisibles aux spectateurs. Notre hypothèse veut en effet que le chœur se situe derrière un pendrillon du côté cour de la scène, là où le dégagement est plus important. Même si le nombre de chanteurs est inconnu, nous supposons que les chants ne sont pas accompagnés par une musique. Ce chant a cappella, en début de scène, accompagnant les effets sonores du vent et du tonnerre dans une ambiance lugubre, aurait permis d'accentuer l'effet dramatique de la pièce. Ainsi,

²³⁰ *La Fin du Monde, Op. cit.*, lignes 8 à 16, p. 1.

ce début rythme la suite qui éventuellement facilitera l'introduction du « tableau animé » avec la projection d'une première bobine de vues animées.

Dès que les chants du chœur se terminent, des figurants « se sauvent dans toutes les directions »²³¹ avec des effets sonores et visuels extrêmes : « les éclairs sillonnent la rue, le tonnerre éclate maintenant avec une extrême violence »²³². Ces effets spéciaux devaient être coordonnés avec le chef machiniste²³³ et ses éclairagistes liés par un contact visuel constant. Le chef d'orchestre assurait la transition musicale, pendant que le « décor change »²³⁴ avec l'apparition « des lutins qui se réunissent au centre de la scène, dansant et chantant »²³⁵. Les lutins commencent leur ronde en chantant (accompagnés, ou pas, par le chœur) la chansonnette versifiée suivante :

Chantons, chantons, chantons !
À la ronde, dansons !
 Homme, en ce monde,
 Chacun à la ronde
 Pleure ou gémit
 S'amuse ou rit.²³⁶
Regarde, toi qui pleures
Les brillantes demeures
Qu'habitent les heureux.
Comme eux, ô toi qui pleures,
Tu deviendras heureux,
Heureux, si tu le veux.²³⁷

²³¹ *Ibid.*, ligne 19, p. 1.

²³² *Ibid.*, lignes 17 et 18, p. 1.

²³³ André Bataille, *Lexique de la machinerie théâtrale à l'intention des praticiens et amateurs*, Librairie Théâtrale, Paris, 1989, p. 69. Selon ce lexique, le machiniste est un « ouvrier polyvalent qui participe à la construction des décors et s'occupe de la réalisation, de la manœuvre et de l'entretien de la Machinerie. Ce métier nécessite des connaissances variées : menuiserie, serrurerie, tapisserie, ainsi que la pratique du plâtre, de la soudure, du cartonnage, du moulage, des matériaux plastiques, etc. ». Il faut noter que le plastique n'existait pas en 1907. La Bakélite, considérée comme le premier plastique (à base de lait) a été commercialisé en 1920, notamment pour les composants de radio et d'objets Art déco. Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Mati%C3%A8re_plastique, [consulté le 23 avril 2023].

²³⁴ *La Fin du Monde*, *Op. cit.*, ligne 20, p. 1.

²³⁵ *Ibid.*, ligne 22, p. 1.

²³⁶ *Ibid.*, lignes 24 à 29, p. 1.

²³⁷ *Ibid.*, lignes 30 à 35, p. 2.

C'est à ce moment qu'«Opherno apparaît subitement dans un éclat de tonnerre. Les lutins cessent leur ronde et leur chant »²³⁸. Plusieurs répliques se succèdent entre Opherno et les lutins, puis entrent Opherno, la Femme et les lutins, jusqu'à la didascalie « (TABLEAU ANIMÉ) » de la ligne 76 en haut de la page 3, soit une page de dialogues entrecoupés de quelques didascalies.

L'aire de jeu, selon ce que l'on peut déduire des didascalies, semble avoir été aménagée simplement, avec des effets d'éclairage destinés à accentuer le fond de scène, en y incluant l'écran, imaginé par Daoust. Opherno étant toujours présent sur scène, et se plaçant stratégiquement de façon à éviter de se trouver dans le faisceau de la projection – donc sur l'un des côtés de la scène –, entre en dialogue avec deux personnages « L'avare » et « La femme », jusqu'à la ronde des enfants. L'extrait présenté ici montre, par sa simplicité graphique, que les répliques s'entremêlent aux didascalies pour minimiser la taille du texte tout en assurant une précision relative de la mise en scène entre les acteurs jusqu'à l'arrivée de Satan:

Les Enfants
(Ils entrent, causant, riant, chantant, sautillant) La ronde !
la ronde ! (Ils dansent la ronde en chantant)
LA RONDE DES ENFANTS
Petit [sic] hirondelle
Ne soit [sic] point rebelle
Dans la danse, si tu veux entrer
Faut que tu voles un doux baiser.

(Opherno cherche à pénétrer dans le cercle fermé par les enfants qui tournent en se tenant par la main. Chaque fois que la chaîne se brise, il redouble d'efforts ; mais il en est empêché par un ange qui relie la chaîne en joignant les mains des enfants.

²³⁸ *Ibid.*, lignes 36 et 37, p. 2.

Un éclair fulgurant déchire la rue et éclate en un tonnerre assourdissant. Satan paraît sur le haut du rocher. Les enfants se sauvent ; on entend leur chant dans le lointain.)²³⁹

C'est probablement cette scène avec les enfants, Opherno et Satan, qui marque l'espace-temps transitoire entre le théâtre et les vues animées. Tout y est conçu pour la mise en scène : didascalies (entre parenthèses); réplique de la part des enfants, la chansonnette en vers; puis deux longues didascalies qui fournissent des informations à la fois sur le jeu d'Opherno, l'organisation du décor (et de la machinerie) et la mise en scène.

Ainsi, au moment où la ronde des enfants débute, on suppose que Daoust accentue la théâtralité de la scène par des effets spéciaux (éclairs et tonnerre) mais sans les vues animées. Il s'ensuit un dialogue entre Opherno et Satan (les lignes 142 à 168 de la page 4) qui se termine avec des effets sonores et visuels importants avant l'arrivée des lutins qui « entrent armés de tridents rougis »²⁴⁰ et qui se diviseront en deux camps, l'un avec Opherno, pour quelques-uns (ligne 175 de la page 5). L'autre avec Satan, qui se battront jusqu'à la victoire de ce dernier. Nous pensons que cette scène prépare l'entrées des six tableaux et l'intégration des vues animées par la disposition de l'écran montrée à la figure 11 (Fig. 11) de la page 75 :

SATAN

(Riant) Ah ! ah ! ah ! (Un temps) Durant [d]ix siècles, Opherno redeviendra le lutin méprisé qu'il était autrefois ! (Les lutins poursuivent Opherno qui se sauve en criant avec désespoir []) Oh ! cette scène !.. Elle me rappelle l'heure terrible où je fus moi-même précipité du haut des cieux !... Ici, ici, du moins, je suis le maître !

²³⁹ *Ibid.*, lignes 127 à 141, p. 4.

²⁴⁰ *Ibid.*, lignes 170 et 171, p. 4.

(Orgue – trompette – Un ange vole à travers la scène. Satan craintif, tremblant, s'écrase pendant que l'ange passe. [])²⁴¹

La dernière didascalie débute, comme d'autres didascalies précédentes (aux lignes 117 et 120 de la page 3), en mentionnant un instrument musical inusité dans les scènes théâtrales de l'époque, soit l'orgue. Son utilisation devait permettre, dans l'esprit de Daoust, de créer l'ambiance grandiose pour la présentation de ce *drame fantastique*.

En 1907, l'usage d'un orgue à tuyaux était facilement envisageable. En effet, le « marchand de pianos, orgues, musique en feuilles »²⁴², Ed. Archambault vendait ou louait ce type d'instrument. C'était un instrument dont les dimensions étaient semblables à celles des pianos droits en profondeur et en largeur, mais dont la hauteur pouvait aller jusqu'à huit pieds²⁴³ (avec les tuyaux) et qui pouvait être déplacé assez facilement (voir l'annexe 6). Grâce à la sonorité de l'orgue, Daoust créait une ambiance englobante différente de celle produite par le traditionnel piano (fréquemment utilisé lors des projections de vues animées), mais aussi plus près d'une nouvelle approche esthétique où la fibre religieuse des spectateurs pouvait certainement jouer sur l'aspect dramatique du spectacle. Nous faisons l'hypothèse que l'orgue était situé à l'arrière de la salle – un peu comme à l'église – pour faire en sorte que l'organiste puisse suivre le déroulement des scènes.

²⁴¹ *Ibid.*, lignes 193 à 200, p. 5.

²⁴² Annonce, « Ed. Archambault », *L'almanach du peuple de la librairie Beauchemin*, Montréal, 1907. P. XII.

²⁴³ L'équivalent de 2,44 mètres en mesure métrique.

Pour assurer une intégration réussie des effets visuels et sonores du spectacle, plusieurs dispositifs devaient être mobilisés et c'est à ce moment précis que, dans le texte, Satan devient le personnage pivot des quatre tableaux qui représentent trois des sept péchés capitaux ²⁴⁴ : la vanité (l'orgueil); l'avarice; l'intempérance (la dépendance), et un péché mortel ²⁴⁵, l'homicide. Puis, « Satan vaincu disparaît dans un gouffre de feu »²⁴⁶ dans le Tableau de L'enfer. Le Tableau final, « Le ciel », clôt le spectacle par les didascalies suivantes :

TABLEAU FINAL – LE CIEL

(Féerie. Des milliers d'âmes montent vers les cieux, escortées par les anges; chant et orgue. La scène est rayonnante de lumière lorsque le rideau baisse.)

RIDEAU ²⁴⁷

L'apothéose finale devait être mémorable pour le public. Il en allait du succès du spectacle. Dans *La Presse* du samedi 18 mai 1907, on annonce que *La Fin du Monde* se produira tous les jours, en matinée et en soirée, et que :

après une lutte entre le bon et le mauvais esprit, Satan vaincu disparaît dans un gouffre de feu. Dans le dernier [tableau,] des milliers d'âmes montent vers les cieux,

²⁴⁴ Les péchés capitaux « sont dans la religion chrétienne les sept péchés ou « vices » qui entraînent tous les autres. [...] Ce sont l'orgueil, la gourmandise (ou l'addiction), la paresse (ou l'acédie, la négligence spirituelle), la luxure, l'avarice, la colère et l'envie. [...] Ce sont des mobiles pour commettre tous les crimes ».

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Péché_capital, [consulté le 3 juin 2023].

²⁴⁵ L'Église catholique définit le péché mortel comme un péché « dont la matière est grave (ex. violence, adultère, vol important...) et qui est commis en pleine conscience et de propos délibéré. Cet acte coupe totalement celui qui le commet de la grâce divine, plaçant ainsi l'âme en état de mort (c'est-à-dire séparée de Dieu) jusqu'à son absolution ».

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Péché_grave, [consulté le 3 juin 2023].

²⁴⁶ *La Fin du Monde*, *Op. cit.*, ligne 252, p. 6.

²⁴⁷ *Ibid.*, lignes 253 à 257, p. 6.

*escortées par les anges. Et le rideau baisse sur une scène de lumières éblouissantes.*²⁴⁸

Le spectacle – et particulièrement la scène finale – semble avoir été appréciée par les spectateurs. *La Fin du Monde*,

qui fait courir tant de monde à la Salle Duvernay, est un spectacle vraiment enchanteur, grâce à ses nombreux tableaux composés de personnages revêtus de superbes costumes, de projections lumineuses, de vues animées envoyées de New-York, et d'un genre spécial, et de brillants effets de lumière électrique.²⁴⁹

La presse s'en tient cependant à des commentaires assez généraux, qui soulignent, mais sans la détailler, la nouveauté du spectacle, un « spectacle nouveau genre »²⁵⁰ ou un « drame biblique avec personnages vivants et vues animées, d'un genre entièrement nouveau au Canada »²⁵¹.

La figure 14 (Fig. 14) présentée plus bas représente un décor probable et le positionnement des différents dispositifs, et les musiciens dans la fosse d'orchestre de la Salle Duvernay en 1907. L'emplacement des musiciens est calqué sur celui illustré dans une affiche publicitaire produite par le Vitascope pour la première du spectacle *Edison's greatest marvel* qui avait lieu au Koster and Bial's Music Hall de New York le 23 avril 1896, et qui est reproduite à l'annexe 7.

²⁴⁸ Anonyme, « La Fin du Monde à la Salle Duvernay », *La Presse*, Montréal, 18 mai 1907, p. 29.

²⁴⁹ Anonyme, « Salle Duvernay », *La Patrie*, Montréal, 25 mai 1907, p. 8.

²⁵⁰ Annonce, « Salle Duvernay », *La Presse*, Montréal, 27 avril, p. 17.

²⁵¹ Anonyme, « Salle Duvernay », *La Presse*, Montréal, 27 avril 1907, p. 19.

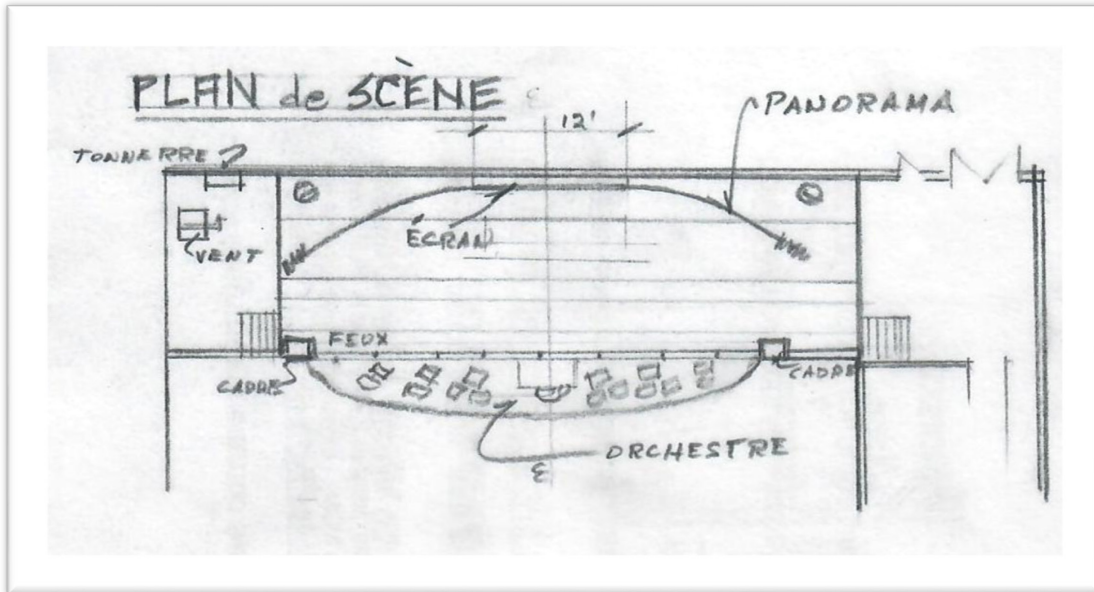


Fig. 14 : Plantation de décors et localisation probable des dispositifs autour de la scène

Nous avons pu constater que le texte révèle la présence de plusieurs agentivités qui produisent le visible et l'audible et que, pour assurer une remédiation réussie des vues animées, plusieurs dispositifs devaient être sollicités et coordonnés. Nous sommes d'avis que tous les intervenants sollicités lors des projections des vues animées l'étaient par l'entremise du personnage de Satan dont le rôle, porté par Julien Daoust, était central. C'était à la fois l'homme-orchestre et le pivot qui harmonisait l'ensemble des interventions du spectacle.

Jusqu'à présent, nous avons analysé le texte sans considérer le choix des vues animées ni les caractéristiques des costumes choisis par Daoust. C'est à leur analyse que nous consacrons le prochain segment.

3.2 Le théâtre remédiant les vues animées : une démarche intermédiaire

Un média est ce qui remédie. C'est ce qui s'approprie les techniques, les formes et la signification sociale d'autres médias et qui tente de rivaliser avec eux ou de les refaçonner au nom du réel. Dans notre culture, un média n'agit jamais isolément.²⁵²

La Fin du Monde offre un cas singulier de ce processus de remédiation qu'évoquaient Bolter et Grusin en 1999. Dans ce cas, le théâtre, pour suppléer à ses incapacités représentationnelles, remédie purement et simplement le cinéma.

Comme metteur en scène et directeur artistique, Daoust devait permettre aux membres de son équipe, durant la période de six semaines précédant la création de *La Fin du Monde*, de se familiariser progressivement aux technologies employées pour permettre aux dispositifs théâtraux d'intégrer de la façon la plus fluide qui soit, la projection des vues animées. Cette nouvelle approche commandait nécessairement un processus de création différent de celui que la troupe de Daoust suivait généralement.

Daoust devait aussi s'adjoindre les meilleurs spécialistes dans le domaine des vues animées, notamment l'équipe de Léo-Ernest Ouimet (comme nous l'avons vu précédemment) et celle chargée de la confection des costumes, attachés à la Maison Ponton, fondée en 1865 par Joseph Ponton, costumier²⁵³.

²⁵² [Notre traduction] Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2000 [1999], p. 65.

²⁵³ Anonyme, « Mort du costumier M. Joseph Ponton », *La Presse*, Montréal, le 20 janvier 1918, p. 14.

Commençons par les choix qui s'offraient à Daoust en matière de vues animées. Comme nous l'avons indiqué, il a largement bénéficié du concours du propriétaire du Ouimetoscope pour établir sa séquence filmique. Une annonce pour la « location de vues animées » paraissait régulièrement dans *La Presse* dont on peut voir le contenu à la figure 15 (Fig. 15) qui suit.

LA MERVEILLE DU JOUR

Vues Animées (Films)

— AGENT VENDEUR POUR —

The Selig Polyscope, Agent exclusif, le pied à	15c
Edison Mfg. Co., Agent vendeur, le pied à	17½c
The Vitagraph Co., Agent vendeur, le pied à	15c
The Kalem Mfg., Co., Agent vendeur, le pied à	14c
Geo. Melies, Agent vendeur, le pied à	14c
PATHE, Agent vendeur, le pied à	13½c
The American Biograph, Agent vendeur, le pied à	11c

Escompte libéral pour (Standing order)

— AUSSI —

Machines de toutes sortes, LOCATION DE VUES ANIMEES,
Réparations de tous genres

AUX PLUS BAS PRIX

Catalogues et informations fournis sur demande.

QUIMETOSCOPE (L. E. Quimet, Prop.)

624 rue Ste Catherine Est, Montréal. 158-a, n

Fig. 15 : L'annonce paraissant dans *La Presse*, le samedi 25 mai 1907

Nous avons établi précédemment que les films produits ou édités en France, comme ceux de Georges Méliès et de Pathé, fonctionnaient à 20 images/seconde. Pour Daoust, le choix était simple. Il s'arrêta sur les films français qui étaient aussi les plus abordables, soit respectivement, 14 ¢ et 13½ ¢ le pied. À titre de

comparaison, les films d'Edison et de ses compétiteurs américains, à l'exception de The American Biograph, coûtaient respectivement 17½ ¢ et 15 ¢ le pied.

En 1907, dans un article intitulé « Les Vues cinématographiques »²⁵⁴, Méliès brossait un tableau des différentes catégories de films existant à l'époque et précisait « les mille et une difficultés que doivent surmonter les professionnels [du cinéma] pour produire les sujets artistiques, [...] qui font en ce moment la vogue phénoménale du cinématographe dans toutes les parties du monde »²⁵⁵ :

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*. [...]

Les vues dites à transformation [sic : sans « s »]. – [...] Il me sera permis, je pense, puisque j'ai créé moi-même cette branche spéciale, de dire ici que mon opinion est que le nom de *vues fantastiques* serait beaucoup plus exact. Car, si un certain nombre de ces vues comportent, en effet, des changements, des métamorphoses, des *transformations*, il y a aussi un grand nombre d'entre elles où il n'existe aucune transformation, mais bien des trucs, de la machinerie théâtrale, de la mise en scène, des illusions d'optique, et toute une série de procédés dont l'ensemble ne peut porter un autre nom que celui de « truquage », nom peu académique mais qui n'a pas son équivalent dans le langage choisi. Quoi qu'il en soit, le domaine de cette catégorie est de beaucoup le plus étendu, car il englobe tout, depuis les vues de plein air (non préparées ou truquées, quoique prises sur nature) jusqu'aux compositions théâtrales les plus importantes, en passant par toutes les illusions que peuvent produire la prestidigitation, l'optique, les truquages photographiques, la décoration et la machinerie de théâtre,

²⁵⁴ Georges Méliès, *Les vues cinématographiques*, 1907, dans André Gaudreault, *Cinéma et Attraction – Pour une nouvelle histoire du cinématographe suivi de Les vues cinématographique (1907) de Georges Méliès* édité par Jacques Malthête, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 187.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 195.

les jeux de lumière, les effets fondant (*Dissolving views*, comme les ont nommés les Anglais), et tout l'arsenal des compositions fantaisistes abracadabrantes à rendre fou les plus intrépides.²⁵⁶

Il est plus que probable que les films sélectionnés par Daoust appartenait à la catégorie des *vues à transformations* que Méliès appelle aussi *truquages*. En plus de Méliès, un autre réalisateur créait ce genre de vues animées, mais pour le compte de la société française de production et d'équipement cinématographiques fondée en 1896 par les frères Pathé. Il s'agit de Segundo de Chomón.

Vu le sujet de son spectacle, on comprend facilement l'intérêt de Daoust pour les films relevant du domaine des « scènes à trucs »²⁵⁷ qu'avaient réalisés ces deux réalisateurs. Toutes les vues animées choisies devaient nécessairement être disponibles à Montréal, au plus tard au début de mai 1907 (par Pathé Frères ou Georges Méliès), et avoir été, sauf pour quelques exceptions, colorées selon la méthode de l'époque sur la pellicule, à même les copies de films²⁵⁸. Daoust devait sélectionner l'équivalent d'au moins deux bobines de pellicules, ce qui représentait environ une vingtaine de minutes de projection, soit environ dix minutes pour chacune des bobines.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 198 et 201-202. [Notre soulignement].

²⁵⁷ Dans la fiche générale de chacun des films muets produits par Pathé entre 1896 et 1908, la section Genre contient, en plus des « scènes à trucs », les catégories suivantes : scènes comiques, scènes de plein air, scènes religieuses & bibliques, Sports-Acrobaties. Source : <https://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/>, [consulté 22 juin 2023].

²⁵⁸ Au début du XX^e siècle, Pathé avait mis « l'accent sur la recherche, investissant dans des expériences telles que les films colorés à la main et la synchronisation ». Source: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Pathé>, [consulté le 11 juin 2023].

Selon toute vraisemblance, Daoust aurait choisi ses films parmi les œuvres de ces deux réalisateurs que possédait le catalogue de Ouimet. En voici l'inventaire :

Les films réalisés par Georges Méliès²⁵⁹ :

1. *Les Sept Péchés capitaux*, France, 1900, (perdu)²⁶⁰ ;
2. *Éruption volcanique à la Martinique*, France, 1902, 1:05 min. ;
3. *Faust aux enfers*, France, 1903, 6:38 min.²⁶¹ ;
4. *Un Feu d'artifice improvisé*, France, 1905, 3:02 min. ;
5. *Les Quatre cents Farces du Diable*, France, 1906, 22:12 min. ;
6. *Éclipse du Soleil en pleine Lune*, France, 1907, 8:30 min.

Les films réalisés par Segundo de Chomón²⁶² :

1. *La Maison hantée*, France, Pathé, 1906, 2:45 min. ;
2. *Hallucination musicale*, France, Pathé, 1906, 4:45 min. (N & B) ;
3. *Le Scarabée d'or*, France, Pathé, Mars 1907, 2:45 min. ;
4. *Les Flammes diaboliques*, France, Pathé, Mars 1907, 4:06 min.²⁶³ ;
5. *Le Spectre rouge*, France, Pathé, Avril 1907, 9:30 min. ;
6. *Métempsychose*, France, Pathé, Avril 1907, 3:45 min. Coréalisé avec Ferdinand Zecca.

À part *Les Sept Péchés capitaux* de Méliès, aujourd'hui disparu, tous ces films sont aujourd'hui accessibles sur YouTube et notamment dans la filmothèque *Iconauta*²⁶⁴. Les informations contenues dans le texte de *La Fin du Monde* pointent

²⁵⁹ La filmographie de Georges Méliès, https://fr.wikipedia.org/wiki/Filmographie_de_Georges_Méliès, [consulté le 12 mars 2023] et <https://www.meliesfilms.com/filmographie/>, [consulté le 23 juin 2023].

²⁶⁰ Une liste des films perdus à partir de 1895, https://fr.wikipedia.org/wiki/liste_de_films_perdus, [consulté le 12 mars 2023].

²⁶¹ Le visionnement sur YouTube de *Faust aux enfers* de Georges Méliès a été consulté le 24 juin 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=wzqJeU-y5xE>.

²⁶² La filmographie de Pathé, <https://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/cms/filmographie>, [consulté le 12 mars 2023].

²⁶³ Le visionnement sur de *Les Flammes diaboliques* de Segundo de Chomón a été consulté le 25 juin 2023. https://www.google.com/search?q=les+flammes+diaboliques+chomon&rlz=1C1GCEA_enCA1006CA1006&oq=&ags=c&chrome.1.69i59i450i8.205866016j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vid=cid:660fe4e7,vid:8Fwm-tPDG8A

²⁶⁴ Iconauta : <https://www.youtube.com/playlist?list=PLue4rhsHxp6-YJ5B4KbolQAqMU8TE6Yc7>, « Une filmothèque gratuite pour tous ceux qui s'intéressent à l'histoire du cinéma », [consulté le 12 juin 2023].

vers deux de ces films, *Les Sept Péchés capitaux* et *Faust aux enfers* de Georges Méliès.

Les deux films contiennent en effet des images qui correspondent, pour le premier, aux descriptions de la vanité, de l'avarice et de l'intempérance dans les trois premiers tableaux du spectacle. Mais si l'on tient compte d'autres éléments, tels que la scénographie et les costumes, il est plus que probable que le film choisi par Daoust ait été *Faust aux enfers*. D'autres indices, liés à l'intrigue de *La Fin du Monde* et au film de Méliès, renforcent cette hypothèse. L'histoire de *Faust aux enfers* est simple, le diable nommé Méphisto entraîne Faust jusqu'au fond des enfers. Au passage Méphisto fait apparaître les uns après les autres des danseuses, des lutins, un monstre et des démons dansants, armés de piques. La scène finale montre Méphisto qui surgit du fond de la terre en déployant ses ailes de chauve-souris devant ses sujets²⁶⁵.

Les didascalies du tableau L'enfer de *La Fin du Monde* décrivent un décor proprement apocalyptique où les : « (Rochers s'entrouvrant en cavernes béantes, que remplissent d'immenses gerbes de flammes. Les âmes des damnés s'y engouffrent poussées par les démons. »²⁶⁶. Dans le *Faust aux enfers*, de Méliès, qui a été colorié manuellement directement sur la pellicule, la descente aux enfers se poursuit pendant toute la durée du film, soit 6 minutes et 38 secondes (6:38 min.). Les séquences réunissant les personnages de Méphisto et Faust durent, quant à elles, environ quatre minutes (4:00 min.); celles comportant tous les

²⁶⁵ Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Faust_aux_enfers, [consulté le 26 juin 2023].

²⁶⁶ *La Fin du Monde*, *Op. cit.*, lignes 248 à 250, p. 6.

personnages (danseuses, lutins, monstre, démons, Méphisto et Faust), mais excluant la fin triomphale de Méphisto – qui ne devait pas être présentée dans le scénario de *La Fin du monde* – durent presque six minutes (5:44 min.). Les séquences du film ne comprenant aucun personnage, mises bout à bout, ne totalisent que 54 secondes. Le texte de Daoust précise la transition de la partie filmée à la partie jouée au moment de la finale : « (La vision disparaît insensiblement pour faire place au tableau final) »²⁶⁷.

Daoust avait donc le choix, en accord avec la plantation du décor, de projeter entre 4 minutes et 5 minutes et 44 secondes de vues animées pour le tableau de L'enfer. Les effets spéciaux d'éclairage et l'univers sonore saisissant concourent au Tableau final – Le ciel où « [l]a scène est rayonnante de lumière lorsque le rideau baisse. »²⁶⁸. Ici, l'écran pouvait recevoir la projection d'effets de lumières issus de certaines séquences d'un autre film, *Les Flammes diaboliques*²⁶⁹ de Segundo de Chomón, produit, réalisé et distribué par Pathé en mars 1907. Les séquences montrant les effets visuels par mouvements de rotation, en rouge et en vert, puis en jaune, soit entre la troisième et la quatrième minute du film (3:09 à 4:06 min.). Ces 57 secondes, d'un film qui dure quatre minutes et six secondes, pouvaient facilement être utilisées pour compléter, en apothéose, le dernier tableau.

Pour illustrer les séquences des vues animées lors de la présentation des deux derniers tableaux de *La Fin du Monde*, nous avons retenu deux images qui

²⁶⁷ *Ibid.*, lignes 250 et 251, p. 6.

²⁶⁸ *Ibid.*, lignes 255 et 256, p. 6.

²⁶⁹ Source : https://www.youtube.com/watch?v=pP5BixCf_mY, [consulté le 26 juin 2023].

montrent la remédiation probable de certains moments précis des deux films : à 4:28 minutes de *Faust aux enfers* et à 3:16 minutes de *Les Flammes diaboliques* que nous reproduisons à la figure 16 (Fig. 16).



Fig. 16 : Les images de *Faust aux enfers* (à gauche) et de *Les Flammes diaboliques* (à droite)

En plus des tableaux de l'enfer et du ciel, certaines séquences d'autres films pouvaient aisément être repiquées à plusieurs autres occasions dans le spectacle de Daoust, et ainsi constituer un montage crédible pour *La Fin du Monde*, dont notamment :

- *Éclipse du Soleil en pleine Lune* de Georges Méliès²⁷⁰, la séquence 6:45 à 7:23 ou 1:18 minutes en noir et blanc pour un voyage « sur les différentes étoiles de notre système planétaire »²⁷¹;
- *Le Spectre rouge* de Segundo de Chomón²⁷², les séquences : 0:13 à 0:47; 3:54 à 4:03; 5:35 à 5:41; 6:31 à 6:41; 7:12 à 7:22; 8:20 à 8:53 ou 1:42 minutes d'effets spéciaux avec le spectre dont le costume représentait un squelette affublé de larges ailes de chauve-souris.

Comme le costume de Méphisto dans *Faust aux enfers* de Méliès contraste avec celui du spectre de Chomón dans *Le Spectre rouge*, on peut supposer que

²⁷⁰ Source : <https://www.youtube.com/watch?v=DZjO80-buUU&list=PLue4rnsHxp6-YJ5B4KbolQAqMU8TE6Yc7&index=71&t=340s>, [consulté le 26 juin 2023].

²⁷¹ Annonce, *La Presse*, Montréal, 27 avril 1907, p. 17.

²⁷² Source : <https://www.youtube.com/watch?v=3h3O5pKuEdM>, [consulté le 26 juin 2023].

Daoust s'est basé sur ces deux façons de représenter le diable pour élaborer et confectionner les costumes d'Opherno (selon le concept de Méliès) et de Satan (selon celui de Chomón). On peut voir les différences évidentes lorsque l'on constate l'apparence des deux costumes à la figure 17 (Fig. 17) qui suit.



Fig. 17 : Les costumes de Méphisto (à gauche) et du Spectre rouge (à droite)²⁷³

Même si le texte de *La Fin du Monde* donne une meilleure idée du choix et du traitement des vues animées utilisées par Daoust dans sa mise en scène, il ne fournit pas d'indications sur le dispositif de projection de ces vues animées qui, pour la plupart, sont présentées alors que des acteurs sont sur scène. Il faut donc combiner ces rares indications aux possibilités technologiques de l'époque et à la configuration interne de la Salle Duvernay, telle que nous l'avons déterminée, en

²⁷³ Source de Méphisto : <https://www.pinterest.com/pin/496170083932308052/>, [consulté le 3 août 2023] et du Spectre: https://www.google.com/search?q=Le+Spectre+Rouge+de+Chomon+1907&rlz=1C1GCEA_enCA1006CA1006&oq#fps_tate=ive&vld=cid:73631887,vid:1ba9FwQzhwQ, [consulté le 3 août 2023].

tenant compte des exigences de sécurité (qui imposent que le projecteur soit installé dans la cabine ignifugée située à l'arrière de la salle).

3.3 Le déploiement des dispositifs : la quête de transparence

Nous avons vu, lors de l'analyse du tapuscrit, que les didascalies concernant les dispositifs sont nombreuses. Elles sont les éléments essentiels à la compréhension de l'utilisation de la machinerie et de l'éclairage scéniques déployés lors du spectacle de *La Fin du Monde*. Ces dispositifs revêtaient pour Daoust une importance majeure dans la préparation des éléments scénographiques qui devaient assurer, tout au long du spectacle, un illusionnisme soutenu en même temps que s'invitait une nouvelle esthétique.

L'enjeu était évidemment, rappelons-le, de créer un effet de transparence. L'équipe technique de Daoust (machinistes et éclairagistes) devait se coordonner de manière à rendre la présentation du spectacle aussi saisissante que possible. Daoust s'engageait dans des voies peu fréquentées jusqu'alors.

Dans un article paru en 2014 et intitulé « Les dispositifs mixtes théâtre/cinéma et leur mise en scène/film »²⁷⁴, Jean-Pierre Sirois-Trahan identifie, entre 1896 et 1930, quatre types d'intégration du cinéma au théâtre où on recourt

²⁷⁴ Jean-Pierre Sirois-Trahan, « Les dispositifs mixtes théâtre/cinéma et leur mise en scène/film », dans Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (dir.), *Les archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, p. 235. En bas de la page 236, l'auteur explique que le concept « dispositif mixte théâtre/cinéma » aura été créé en 2007 par lui pour dénommer les configurations où le dispositif de production du spectacle mêle, dans une même diégèse, des appareillages théâtraux et cinématographiques. Sirois-Trahan le différencie de l'expression « spectacle mixte » employée par Jean-Jacques Meusy dans *Paris-Palaces ou Temps des cinémas (1894-1918)* (Paris, CNRS Éditions, 2002 [1995], p. 260), et qui « ne permet pas de différencier les configurations qui nous intéressent des spectacles ou programmes mixtes où les vues animées sont présentées en alternance avec des scènes théâtrales ou des attractions diverses sans qu'il y ait de lien entre eux ».

donc simultanément aux artistes sur scène et aux vues animées. Ces types sont dans l'ordre les suivants :

1. un effet scénique représenté grâce à l'appareillage cinématographique (*La Biche au bois*) ;
2. une coalescence en trompe-l'œil des représentations cinématographique et théâtrale avec transition (Méliès) ;
3. une alternance de scènes cinématographiques et de tableaux théâtraux (*Ferme ta malle*) ;
4. une représentation intraspectaculaire de l'appareillage cinématographique sur la scène (*Les Deux canards*, *Le Petit Pêché*).²⁷⁵

La Biche au bois, qui relève du premier type, a été présentée à 140 reprises (entre le 14 novembre 1896 et le 10 avril 1897) au Théâtre Robert-Houdin à Paris.

Cependant, Sirois-Trahan s'empresse de nuancer :

Dans *La Biche au bois*, il ne peut s'agir d'une fiction théâtrale cinématographique, mais du cinématographe en tant que technologie utilisée, au sein du théâtre, comme un procédé sophistiqué de trucage pour une « scène machinée ». Ce que Méliès appelle lui-même « des films spéciaux pour le théâtre ». Pour être précis, c'est une *remédiation* mouvante de la lanterne fixe. Le cinématographe n'est pas compris comme un numéro *attractionnel*, mais comme un trucage, une projection animée, dans un numéro féerique.²⁷⁶

Les premières présentations du deuxième type d'intégration, toujours selon Sirois-Trahan, auraient été créées, par Méliès, pour des revues et des féeries entre 1899 et 1908 dans plusieurs théâtres parisiens, dont le Robert-Houdin et le Châtelet. Méliès créait des dispositifs mixtes qui permettaient la substitution d'« une scène théâtrale par une scène filmique ; jusqu'à une coalescence des deux médiums »²⁷⁷, mais sans interaction réelle entre les deux.

²⁷⁵ *Ibid.* p. 253 et 254.

²⁷⁶ *Ibid.* p. 241 et 242.

²⁷⁷ *Ibid.* p. 244.

Les deux derniers types identifient des œuvres très différentes. On observe bien « que plus on avance historiquement, moins les vues animées sont transparentes »²⁷⁸. En effet, dans *Ferme ta malle*, présentée en 1930, « la représentation cinématographique remplace la représentation théâtrale : on peut dire que, par ce geste qui paraît simple, toute la pièce est contaminée »²⁷⁹. Dans le dernier type, « à l'inverse, le cinéma ne phagocyte jamais le théâtre, et celui-ci l'inclut dans une dynamique pleinement théâtrale »²⁸⁰. Les œuvres représentant ce type, soient *Les Deux canards* et *Petit Péché* sont créées respectivement en 1914²⁸¹ et en 1926²⁸².

Il nous apparaît évident que *La Fin du Monde* relève d'une intégration des vues animées à l'intérieur d'un cadre théâtral transparent par la pratique théâtrale du quatrième type, soit « une représentation intraspectaculaire de l'appareillage cinématographique sur la scène » qui n'apparaîtra en Europe (*Les Deux canards* en 1914), que bien après la création de Daoust.

3.4 De l'auteur performeur-total à créateur intermédiaire

Nous avons vu que la transparence, et l'effet d'immédiateté qu'elle créait, était au fondement des effets sensationnels recherchés par Daoust pour mystifier les spectateurs. Pour y parvenir, il devait lui offrir les meilleures conditions

²⁷⁸ *Ibid.* p. 254.

²⁷⁹ *Ibid.* p. 254.

²⁸⁰ *Ibid.* p. 254.

²⁸¹ *Ibid.* p. 247.

²⁸² *Ibid.* p. 249.

matérielles de réception possible tout en lui procurant les sensations visuelles et auditives les plus vives. Il a laissé très peu de remarques sur sa démarche esthétique. Il faut donc s'en remettre aux spectacles eux-mêmes pour comprendre son mode de fonctionnement et de création.

Dès son premier grand succès de mise en scène, *La Passion* en 1902, Daoust avait réussi à constituer une troupe qu'allait cimenter, l'année suivante, un second grand succès, *Le Triomphe de la Croix*. Pour Daoust, il fallait avoir une approche rassembleuse pour conserver, pendant de longues périodes, une équipe d'artisans et de techniciens qui pouvait soutenir, en plus des musiciens, une troupe de comédiens aguerris. Et pour réaliser *La Fin du Monde*, Daoust recourut au même modèle de gouvernance, une approche innovante pour l'époque en Amérique du Nord. Elle était basée sur la collaboration entre tous les intervenants du spectacle. On peut affirmer que son entreprise fonctionnait déjà comme une compagnie de théâtre stable et liée, telle que nous la connaissons aujourd'hui. Cela faisait contraste avec ces troupes temporaires que les théâtres devaient reconstituer saison après saison. Daoust, en raison de la pérennité qu'il visait, devait maintenir une collaboration de tous les instants entre la troupe d'acteurs et les différents corps de métiers impliqués dans la production des spectacles. Ceci est particulièrement vrai de *La Fin du Monde*.

Pour comprendre ce que Daoust avait réalisé depuis le début de ses carrières d'acteur, de dramaturge, de metteur en scène et de réalisateur, nous devons essayer de saisir l'essence de son approche conceptuelle de l'art théâtral, qui se manifeste si nettement avec la création de *La Fin du Monde*. Curieusement,

c'est moins avec des metteurs en scène et régisseurs nord-américains de l'époque qu'avec des créateurs plus récents, qu'on peut tracer des parallèles éclairants, à commencer par Robert Lepage.

Lepage fait partie de cette « génération de directeurs de théâtre [...] qui intègrent le média technologique comme mode d'expression théâtrale »²⁸³. Aleksandar S. Dundjerović, qui a notamment écrit un article récent intitulé « The Interdisciplinary and Collaborative Theatre of Robert Lepage »²⁸⁴; et Christopher B. Balme, auteur de « Intermediality in the Theatre of Robert Lepage »²⁸⁵ soulignent ces deux caractéristiques clés de la démarche créatrice de Lepage que sont le cumul des fonctions créatrices et un mode d'interaction fondé sur la collaboration étroite de tous les intervenants aux spectacles. Ainsi, Robert Lepage

exerce avec une égale maîtrise les métiers d'auteur dramatique, de metteur en scène, d'acteur et de réalisateur. Salué par la critique internationale, il crée et porte à la scène des œuvres originales qui bouleversent les standards en matière d'écriture scénique, notamment par l'utilisation de nouvelles technologies.²⁸⁶

Cette description de Robert Lepage correspondrait aussi à la façon de créer de Julien Daoust. Si ce dernier a probablement tiré de son expérience professionnelle aux États-Unis et de la figure de l'*actor-manager* ce mode de fonctionnement dont il était l'homme-orchestre ou, pour reprendre l'expression de

²⁸³ Christopher B. Balme, « Intermediality in the Theatre of Robert Lepage », *The Great North American Stage Directors – Volume 7: Elizabeth LeCompte, Ping Chong, Robert Lepage*, Claudia Orenstein et James Peck, Bloomsbury Publishing Plc, London, 2022, p. 184. Notre traduction de « who actively embraced technological media as a means of theatrical expression ».

²⁸⁴ Aleksandar S. Dundjerović, « The Interdisciplinary and Collaborative Theatre of Robert Lepage », *The Great North American Stage Directors – Volume 7: Elizabeth LeCompte, Ping Chong, Robert Lepage*, Claudia Orenstein et James Peck, London, Bloomsbury Publishing Plc, p. 145 -181.

²⁸⁵ « Intermediality in the Theatre of Robert Lepage », *Op. cit.*, p. 182 - 211.

²⁸⁶ Robert Lepage, 887, Québec Amérique, 2017 [2016], en quatrième de couverture.

Dundjerović, l'« auteur performeur-total » (*performer-total author*)²⁸⁷, c'est cette créativité singulière qui l'a mené à concevoir ce spectacle théâtre-cinématographique inédit. Sa volonté de remédier les vues animées à une œuvre théâtrale avec effets visuels et sonores spéciaux était, à l'époque, une idée peu banale. C'est pour cette raison que nous pouvons, sans doute, considérer Daoust, comme un des premiers créateurs intermédiaires du début du XX^e siècle au Québec.

3.5 L'innovation en 1907 : les paradoxes de la nouveauté

La Fin du Monde n'a, de toute évidence, pas eu l'effet escompté sur le public montréalais. Même si, comme le montre clairement l'article de *La Patrie* du samedi 25 mai 1907, elle a connu plus qu'un succès d'estime :

Nous faisons part à nos lecteurs, mardi dernier, du grand succès de "La Fin du Monde"; or, ce succès a augmenté dans de si grandes proportions, depuis lors, que le maintien de cette pièce à l'affiche s'imposait. La direction de la Salle Duvernay a donc décidé que "La Fin du monde" serait jouée encore la semaine prochaine, deux fois par jour.

Le drame fantastique qui fait courir tant de monde à la Salle Duvernay, est un spectacle vraiment enchanteur, grâce à ses nombreux tableaux composés de personnages revêtus de superbes costumes, de projections lumineuses, de vues animées envoyées de New York, et d'un genre spécial, et de brillants effets de lumière électrique.

Il y aura aussi de splendides vues animées : "Le Feu au village" fera sensation; chacun verra avec plaisir "Les villages du bas du St-Laurent" Cacouna, la Malbaie, etc.; et la féerie, "L'enchanteur de la nuit", etc. Les excellents

²⁸⁷ « The Interdisciplinary and Collaborative Theatre of Robert Lepage », *Op. cit.*, p. 162.

chanteurs : Mme Bella Ouellette, M. J. R. Tremblay et W. Villeraie se feront aussi entendre.²⁸⁸

Les quelques autres articles parus dans les quotidiens montréalais à propos de *La Fin du Monde* soulignent bien la nouveauté du spectacle de la Salle Duvernay, mais on s'étonne que l'œuvre n'ait pas suscité plus de débats.

Après un report de deux semaines de la première, les critiques sont plutôt positives comme on peut le constater dès le mardi 21 mai 1907, dans *La Presse* :

Voir la Fin du Monde n'est pas un plaisir banal. [...] Le spectacle est vraiment superbe et, en outre d'un genre absolument nouveau au Canada, avec ses nombreux et féériques tableaux que composent des personnages vivants revêtus de magnifiques costumes et des vues animées spectacles.²⁸⁹

Malgré des efforts constants, l'expérience montréalaise de deux semaines intensives de représentations de cette pièce théâtre-cinématographique d'une modernité sans précédent se termina pour ainsi dire en queue de poisson. Daoust a mis un terme à la carrière de *La Fin du Monde* pour des raisons plutôt nébuleuses. *La Presse* du 28 mai 1907 annonça le départ de la troupe de Daoust ainsi :

car la salle Duvernay fermera dès lundi pour quelques semaines. Il s'agit de l'agrandir. En attendant, la troupe ira jouer à Sorel lundi, à Trois-Rivières mardi, à Fraserville mercredi, puis à Victoriaville, St-Jean, St-Hyacinthe, etc.²⁹⁰

²⁸⁸ Anonyme, « Salle Duvernay », *La Patrie*, Montréal, 25 mai 1907, p. 8.

²⁸⁹ Anonyme, « La Fin du Monde – Salle Duvernay », *La Presse*, Montréal, 21 mai 1907, p. 9.

²⁹⁰ Anonyme, « Salle Duvernay », *La Presse*, Montréal, 28 mai 1907, p. 14.

Nous n'avons pas d'autres détails, pour l'instant, sur les circonstances et les motifs de cette fermeture et sur ce qui a mené au départ de la troupe. Est-ce dû aux clauses du bail signé par Daoust, à des problèmes financiers, ou le pari d'attirer des spectateurs de l'extérieur du quartier Duvernay a-t-il été perdu ? Toujours est-il que la carrière de ce spectacle hors norme prit fin de façon abrupte, ne faisant l'objet, comme nous le savons, que de quelques représentations supplémentaires connues, l'une à Victoriaville le 9 juin, et deux autres à Saint-Hyacinthe, les 11 et 12 juin 1907. Nous n'avons pas de données plus précises sur ces ultimes représentations.

Compte tenu de l'audace de Daoust et vu les investissements importants que ce projet a dû nécessiter, on s'étonne en effet que *La Fin du Monde* n'ait tenu l'affiche que deux semaines, surtout quand on songe à la jauge modeste de la salle. Est-ce que Daoust avait en tête de demeurer plus longtemps à l'affiche ? Ses attentes – aussi bien financières qu'artistiques – auraient-elles été déçues ? Il est difficile de répondre à ces questions vu l'état actuel de la recherche et les données dont nous disposons. Pour mesurer la résonance de ce spectacle, et poser un diagnostic, il convient de s'interroger sur la réception du public, la qualité du spectacle et la capacité d'une salle excentrée comme la Salle Duvernay de s'imposer comme espace de consécration dans l'institution théâtrale de l'époque.

Pour tenir l'affiche pendant deux semaines, *La Fin du Monde* devait être suffisamment attrayante pour le public qui pouvait facilement la confondre avec les autres scopes de la ville. L'inclusion à la programmation de la salle, de pièces de théâtre – avant la première de *La Fin du Monde* – a-t-elle suffi à attirer l'attention

du public montréalais et imposer sa singularité relative ? En d'autres termes, a-t-elle acquis une valeur distinctive au sens de Bourdieu²⁹¹ ? Rien ne l'indique pour le moment. Il n'est donc pas impossible que la stratégie qui visait à présenter la Salle Duvernay comme un lieu d'exploration originale n'ait pas eu tous les effets escomptés. De plus, il faut rappeler que ce projet, tout innovateur qu'il ait pu être, survenait dans un contexte d'innovations continues, ce qui n'était pas pour faciliter la percée d'une œuvre théâtre-cinématographique qui se trouvait ainsi noyée dans une offre montréalaise de divertissements très diversifiée et hautement concurrentielle. En somme, *La Fin du Monde* n'aurait-elle été qu'une curiosité parmi d'autres ?

D'autres causes peuvent expliquer l'échec relatif de cette audacieuse entreprise créatrice. La qualité du spectacle lui-même pourrait être une de celles-ci. Nous avons vu que la programmation de la Salle Duvernay s'était échelonnée sur huit semaines consécutives et que le tandem Daoust-Villeraie s'était préparé à produire plusieurs spectacles hybrides qui incluaient les vues animées. Selon le théoricien André Gaudreault, cette période de « la cinématographie-attraction [était] en quelque sorte un *bric-à-brac d'institutions* »²⁹² où la nouvelle série

²⁹¹ Les valeurs distinctives, selon l'approche de Bourdieu, se définiraient en fonction de positions relatives dans un espace social construit à partir d'une analyse statistique multidimensionnelle selon deux axes. Le premier représente le volume global de capital qu'un agent possède, et le second, représente le rapport entre le capital culturel et le capital économique des agents. Voir Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007 [1979], 670 pages.

²⁹² André Gaudreault, *Cinéma et attraction – Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 121. L'auteur identifie « au cours de la période qui va jusqu'à l'institutionnalisation (jusqu'au *cinéma-institution*), deux modes de pratique filmique. Le premier mode aurait dominé jusqu'aux environs de 1908, le second aurait étendu sa domination jusque vers 1914. Nous avons appelé le premier "système des attractions monstratives", le second "système d'intégration narrative". Dans le système des attractions monstratives, le régime de la narration filmique est bien sûr tout à fait secondaire », p. 97.

culturelle – les vues animées – prit sa source « dans différents systèmes de *règles* et de *normes* » qui, toujours selon Gaudreault,

auraient contribué à mettre en place une série cohérente d'attente sur la manière dont une vue ou un film aurait dû fonctionner, à telle ou telle époque. Ce sont ces attentes qui auraient fondé les choix stylistiques des cinématographistes, puis des cinéastes.²⁹³

Or, on constate que le mode d'exploitation des théâtres et des scopes, en 1907, correspond justement à cette phase tourmentée d'implantation qui ne se stabilisa qu'ultérieurement avec l'avènement des palaces et super-palaces.

Comme nous l'avons montré précédemment, la qualité des artistes et artisans, des équipements cinématographiques et autres dispositifs théâtraux de l'équipe de Daoust devait être satisfaisante puisque la salle a attiré du public pendant huit semaines du 7 avril au 2 juin. Dès la première semaine d'occupation de la salle le dimanche 7 avril 1907, Daoust devait assurer les frais relatifs à la production des spectacles mixtes jusqu'à la première de *La Fin du Monde* qui eut lieu le dimanche 19 mai 1907. Ainsi, ce spectacle tint l'affiche deux fois par jour pour un total, en comptant la première, de 29 représentations. Cette longévité relative permet donc d'écarter l'hypothèse d'un fiasco technologico-artistique, mais ces vingt-neuf représentations dans une petite salle ne sont évidemment pas le signe d'un triomphe retentissant, ce qu'atteste le fait qu'il n'y a pas eu de reprise (chose relativement courante pour des spectacles à succès).

²⁹³ *Ibid.*, p. 97.

Nous l'avons vu au premier chapitre, après la présentation de *La Fin du Monde* à la Salle Duvernay, Daoust devint directeur artistique de plusieurs théâtres de Québec, puis de Montréal. Mais de toute évidence, l'aventure de *La Fin du Monde* lui avait laissé un sentiment d'inachèvement. C'est donc sans surprise que nous découvrons que huit ans plus tard, il revenait sur son expérience de Coney Island.

Daoust, fort de son expérience scénographique, prenait alors sa revanche en présentant, dans sa salle de prédilection pour les effets scéniques, le Théâtre National, un nouveau drame biblique, *La Création du Monde*, qui est sans doute une version théâtralisée du célèbre spectacle de Roltair qui remporta tant de succès au Dreamland. C'est le 8 novembre 1915 qu'eut lieu la première retentissante de cette nouvelle œuvre théâtrale gigantesque et innovante qui intégrait, non pas des vues animées, mais des images projetées par une lanterne magique et des « machines les plus perfectionnées qui soient, chef-d'œuvre du génie inventif américain »²⁹⁴ en provenance de New York. Ce spectacle tint l'affiche deux semaines. *La Presse* précise que « la spacieuse salle du Théâtre National a été remplie d'un public enthousiaste qui ne ménageait pas ses applaudissements aux artistes consciencieux [...] et tous admiraient sincèrement les décors, les costumes, et surtout les effets électriques qui sont d'un effet saisissant »²⁹⁵. Dans le journal *Le Samedi* du 20 novembre 1915, un autre article

²⁹⁴ Anonyme, « Théâtre National Français », *Le Canard*, Montréal, 7 novembre 1915, p. 6.

²⁹⁵ Anonyme, « National Français », *La Presse*, Montréal, 13 novembre 1915, p. 11.

souligne « le grand succès » de « cette œuvre réellement sensationnelle de “La Création du Monde” »²⁹⁶.

C'est le journal *Le Canada* qui, dans sa livraison du 9 novembre 1915, offre l'analyse la plus approfondie du spectacle. La longueur inhabituelle de ce compte rendu tranche nettement avec celle des critiques de l'époque, ce qui témoigne bien de la résonance qu'a eue ce spectacle auprès du public montréalais.

“La Création du Monde” qui se donne actuellement au théâtre National; c'est une base artistique très belle qui vient s'ajouter à la littérature canadienne et comme pièce de théâtre, elle est en tous points digne des grands centres intellectuels tels que Paris, New-York et Londres. Cette œuvre a cela de remarquable qu'elle ne se rattache à aucun genre précédemment établi; mais qu'elle tient à la fois de la tragédie, de la féerie, du drame et de la comédie. Rompant avec toutes les traditions connues, l'auteur de “La Création du Monde” a fait preuve d'une audace superbe; malgré les hauts cris, les insultes même de ses contemporains. Victor Hugo se faisait gloire de démolir, à coup de génie, l'une après l'autre, toutes les règles de la prosodie et du théâtre. Les “trois unités” fameuses furent par lui détruites de fond en comble et ne se sont jamais relevées depuis, [...] M. Julien Daoust marche évidemment sur les traces de ce grand révolutionnaire des lettres, puisqu'il n'a pas craint d'écrire une œuvre traversant six époques et cela dans un style châtié, concis, imagé, poétique et vigoureux. C'est une magnifique évolution de la pensée et peut-être aussi de l'idéal. [...] Afin de mieux faire ressortir l'idée dans tous ses détails de nombreux effets électriques fort beaux, viennent encore ajouter à l'intérêt du spectacle. Quand aux artistes chargés d'interpréter cette œuvre réellement sensationnelle, ils s'acquittent de leur lourde tâche avec une conscience, un talent et une conviction au-dessus de tout éloge; c'est dire qu'eux aussi ont droit à leur part du triomphe mérité que remporte l'auteur de “La Création du Monde”, l'infatigable Julien Daoust.

Mais ce qui nous étonne peut-être le plus, c'est que malgré la somme effrayante de travail que doivent fournir les troupes

²⁹⁶ Anonyme, « Chronique théâtrale – National », *Le Samedi*, Montréal, 20 novembre 1915, p. 38.

régulières, forcées de changer leurs spectacles chaque semaine, en soit arrivé à une perfection presque complète de mise en scène, de décors, de figuration, de costumes et d'interprétation. Bravo donc à Julien Daoust, aux artistes, aux musiciens, à tous ceux en un mot qui participent tant soit peu à ces représentations qui devront être inscrites en lettres d'or dans les annales théâtrales canadiennes et dans celles du théâtre National-Français [sic] en particulier »²⁹⁷.

Évidemment, Montréal en 1915 n'est pas celle de 1907. Le cinéma s'est considérablement développé et jouit d'une grande faveur auprès du public qui, comme d'ailleurs la population globale de Montréal, s'est considérablement accru. Il reste que si *La Création du Monde* n'a tenu elle aussi l'affiche que deux semaines, elle l'a fait dans un théâtre dont la jauge est trois fois plus grande que celle de la Salle Duvernay.

Ce succès de 1915, puisque, indubitablement, c'en fut un, apporte *a posteriori* un éclairage intéressant sur l'insuccès relatif de *La Fin du Monde*. En effet, en 1915, Daoust délaisse le cinéma au profit de la lanterne magique. Si cette technologie n'a pas sur les scènes théâtrales de 1915 le caractère innovant des vues animées en 1907, elle marque quand même une rupture dans le flot des productions habituelles. Il s'agit en quelque sorte d'une singularité que le public put apprécier sans être dérouté.

²⁹⁷ Anonyme, « Un succès pour M. Julien Daoust », *Le Canada*, Montréal, 9 novembre 1915, p. 2.

Conclusion

Nous avons vu que la carrière active de Julien Daoust au théâtre s'est échelonnée de 1886 à 1928, et qu'entre 1906 et 1912, Montréal se développait culturellement en contribuant à la naissance d'une multitude de scènes. L'institutionnalisation de l'activité théâtrale professionnelle se concrétisait même si les conditions de travail étaient difficiles. Les défis des acteurs, dramaturges et producteurs canadiens-français de cette époque étaient immenses.

C'est donc sous l'impulsion du tandem Daoust-Villeraie, qu'un nouveau théâtre, la Salle Duvernay, située au nord du parc Lafontaine, ouvrit ses portes le 7 avril jusqu'au 2 juin 1907. On y présentait une programmation audacieuse pour l'époque, soit des spectacles mixtes – où se succédaient pièces de théâtre, vues animées et chansons illustrées – qui se conclut par la présentation, pour une période de deux semaines consécutives (du 19 mai au 2 juin), d'un spectacle théâtre-cinématographique en totale rupture avec la pratique en cours : *La Fin du Monde*.

Le tapuscrit intitulé « *LA FIN DU MONDE. DRAME FANTASTIQUE* », que l'on croyait perdu, était retrouvé en mai 2021 parmi les dossiers personnels de Julien Daoust. Cette découverte relança les recherches qui nous permettent maintenant d'établir un meilleur portrait de la cohabitation des lieux de divertissement montréalais de cette époque. Ce texte contient suffisamment d'informations pour nous permettre de reconstituer le spectacle et de préciser de quoi se composaient et comment interagissaient les diverses agentivités qui produisaient du visible et de l'audible. Ainsi, pour assurer une remédiation réussie

des vues animées, nous sommes en mesure d'identifier les divers dispositifs utilisés par l'équipe de Daoust.

Même si le texte de *La Fin du Monde* donne une meilleure idée du choix et du traitement des vues animées utilisées par Daoust dans sa mise en scène, en produisant une performance *hypermédiale*, il ne fournit pas d'indications claires sur le dispositif de projection de ces vues animées qui étaient présentées alors que des acteurs étaient sur scène. Nous avons convenu, en combinant les rares indices du texte aux possibilités technologiques de l'époque et à la configuration de la Salle Duvernay, que la seule façon sécuritaire de projeter les vues animées devait l'être par le biais du projecteur installé dans une cabine ignifugée située à l'arrière de la salle. Nous avons vu que l'aire de jeu formée par la projection lumineuse des vues animées constituait pour Daoust un véritable défi scénographique : comment remédier convenablement les vues animées tout en évitant les zones de conflit avec les personnages vivants ? Et ceci en préservant la transparence (ou l'imperceptibilité) de la médiation ?

La volonté de Daoust de remédier les vues animées à une œuvre théâtrale avec effets visuels et sonores spéciaux était, à l'époque, une idée peu banale. C'est pour cette raison que nous pouvons considérer Daoust comme un des premiers créateurs intermédiaux du début du XX^e siècle au Québec.

La Fin du Monde n'a pas eu le retentissement auquel un observateur actuel, avide de nouveauté, aurait pu s'attendre. Il existe en effet, à ses yeux, un décalage entre l'audace de l'expérience artistique de Daoust et la tiédeur de la réception, aussi bien publique que critique. Mais cela fait sans doute partie des « révélations

daoustiennes »²⁹⁸ : dans cette époque d'innovations incessantes, dues aux progrès sidérants des technologies et du développement des médias, l'intégration de vues animées à un spectacle théâtral, toute inédite qu'elle fût, s'inscrivait dans un flot d'explorations nouvelles dont, somme toute, elle se distinguait peu. C'était une nouveauté parmi d'autres. Sans doute, les insuffisances technologiques et des maladresses de Daoust, en tant que metteur en scène, ont nui à l'éclat du spectacle mais, à vrai dire, on voit mal comment ce dernier et son équipe auraient pu mieux faire à cette époque et avec les moyens financiers limités dont ils disposaient. Il reste que, dans une perspective historique longue, *La Fin du Monde* porte indubitablement la marque de la modernité théâtrale et reste une expérience mémorable dans l'histoire du théâtre au Québec.

Ainsi, la vision que pose Daoust sur la dramaturgie de l'époque lui aura permis de créer des lieux qui auraient été propices à l'atteinte de deux objectifs qui chez lui se recoupent et se confondent : une conception originale et innovante du spectacle et une volonté de développer une pratique théâtrale francophone moderne qui n'hésite pas à remédier les médias existants pour attirer et fidéliser son public et qui mise sur une dynamique artistique collaborative alors peu courante.

²⁹⁸ Voir le projet intitulé *Révélation daoustiennes : nouvelles perspectives sur le théâtre francophone du Québec 1895-1940* subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH Savoir, 2021-2025) et géré par le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec (CRILCQ) de l'Université de Montréal.

Annexe 1 : Le Tableau 5 de la thèse de Jean-Marc Larrue (1987)

Tableau 5
Démographie, activité économique et
activité théâtrale à Montréal entre
1881 et 1914

	1881	1891	1901	1911	1914
Population de Montréal	140000	216000	267000	467000	570000
Indice	100	154	190	333	407
Nombre de représentations	428	929	1735	3068	3346
Indice	100	217	405	716	781
Nombre de productions	192	182	316	422	437
Indice	100	95	164	219	227
Valeur brute des produits manufacturés (milliers de \$)	52000	67000	71000	166000	237000
Indice	100	128	136	319	455

NOTE: L'indice est basé sur l'année 1891 (1891:100).
Les chiffres relatifs à la valeur brute des produits manufacturés ne concernent que la production de Montréal. Ils sont fournis par Esdras Minville, Montréal économique, Montréal, Fides, 1943, p.48.
Tous les chiffres relatifs au théâtre proviennent de nos propres statistiques.

Source : Jean-Marc Larrue, *L'activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914*, thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal, Département d'études française – Faculté des arts et des sciences, mai 1987, p. 44.

Annexe 2 : Le Tableau No 30 de la thèse de Jean-Marc Larrue (1987)

TABLEAU NO 30

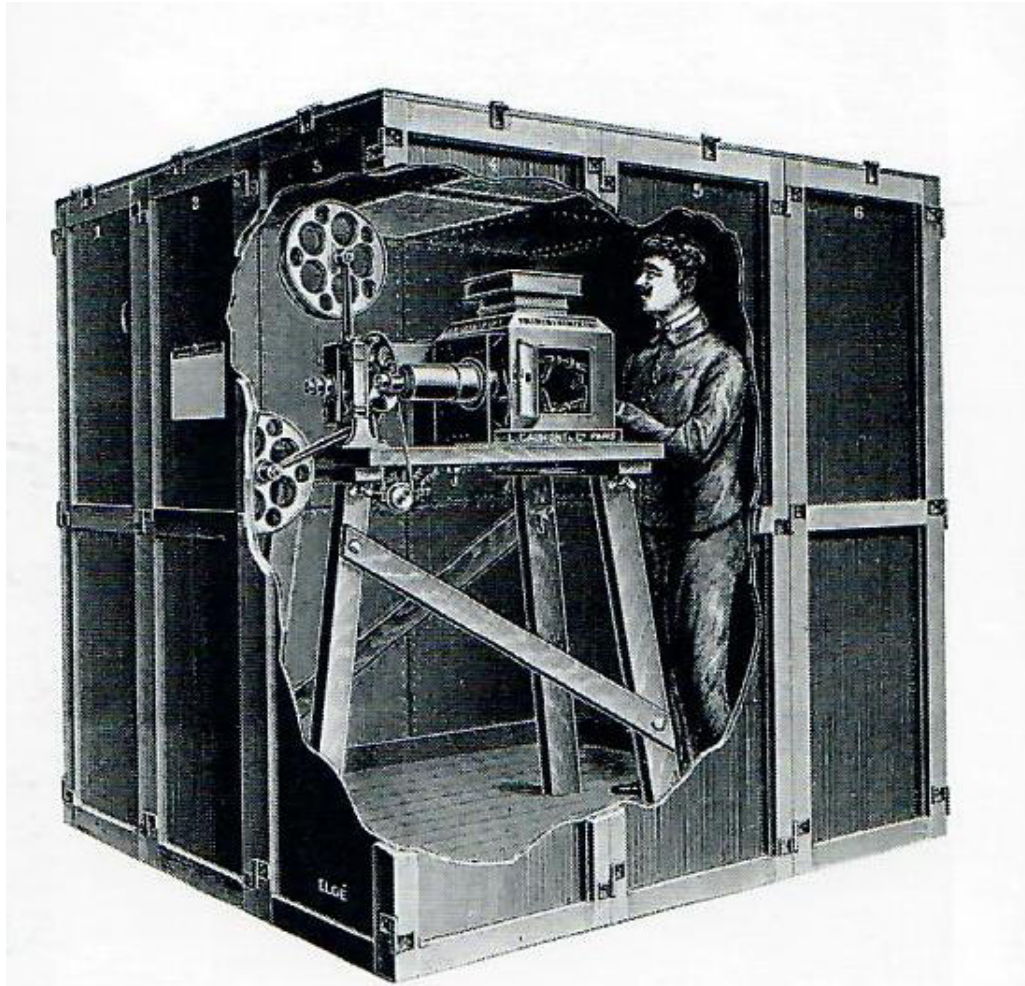
Croissance des activités théâtrales à Montréal
en français et en anglais
de 1900 à 1910

	<u>FRANCAIS</u>		<u>ANGLAIS</u>		<u>TOTAL GENERAL</u>	
	Pr.	Repr.	Pr.	Repr.	Pr.	Repr.
1900-01	213	1453	178	1632	398	3115
1901-02	233	1536	240	2047	474	3584
1902-03	223	1436	228	1869	459	3331
1903-04	192	1156	221	1869	419	3046
1904-05	147	1044	201	1774	348	2818
1905-06	179	1303	214	1474	394	2779
1906-07	165	1065	230	1714	400	2784
1907-08	161	898	298	2160	468	3067
1908-09	121	599	345	2747	487	3526
1909-10	193	1224	211	1491	414	2765

NOTE: Le TOTAL GENERAL inclut toutes les productions et représentations données à Montréal au cours de chaque saison. Cela comprend les spectacles présentés dans une autre langue que le français ou l'anglais (essentiellement, des opéras). Il ne faut donc pas s'étonner que les chiffres fournis dans les colonnes de droite ne correspondent à la somme des chiffres compris dans les colonnes FRANCAIS et ANGLAIS.

Source : Jean-Marc Larrue, *L'activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914*, thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal, Département d'études française – Faculté des arts et des sciences, mai 1987, p. 774.

Annexe 3 : Exemple d'une cabine démontable Gaumont en 1908



La cabine démontable Gaumont se prête bien aux exploitations cinématographiques temporaires. « Elle est formée de panneaux renforcés en tôle de fer. Ceux-ci sont numérotés, et le montage, au moyen de goupilles, est des plus rapides », précise le catalogue Gaumont « Projections parlantes », janvier 1908 (coll. M. Gianati).

Source : Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palace ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS Éditions, 1995, p. 153.

Annexe 4 : Programmation de la Salle Duvernay du 7 avril au 2 juin 1907

Tous les jours en matinée et dimanche, lundi, jeudi, vendredi et samedi en soirée (du 7 avril au 18 mai 1907).

Tous les jours en matinée et en soirée (du 19 mai au 2 juin 1907)⁸.

Semaine 1 : du dimanche 7 au dimanche 14 avril 1907

Vues animées (selon *La Presse* du 9 avril 1907 en page 10) :

1. *Les dérailleurs de trains;*
2. *Les voyages d'une malle;*
3. *Les chiens savants;*
4. *L'escroquerie;*
5. ?

Chansons illustrées : inconnues

Pièce de théâtre : La pièce jouée à partir du lundi 8 avril n'est pas identifiée. Mon hypothèse serait *Le Baron d'Ombre* de Julien Daoust, un manuscrit trouvé dans les archives familiales et disponible dans le Fonds Julien-Daoust de la Théâtréologie de l'Université de Montréal⁷. Par ailleurs, le programme du dimanche 7 avril n'offrait que des vues animées et des chansons illustrées.

Semaine 2 : du lundi 15 au dimanche 21 avril 1907

Vues animées (selon *La Presse* du 16 avril 1907 en page 13) :

1. *Robert Macaire et Bertrand;*
2. *Le tremblement de terre;*
3. *L'hôtellerie hantée;*
4. *Le premier tour de bicyclette;*
5. *L'attentat sur la voie ferrée;*
6. *Officiers et contrebandiers.*

Chansons illustrées : inconnues

Pièce de théâtre : *Les deux timides*, comédie en un acte d'Eugène Labiche. Mise en scène par Julien Daoust.

Semaine 3 : du lundi 22 au dimanche 28 avril 1907

Vues animées (selon *La Presse* du 27 avril 1907 en page 19) :

1. *La compagnie de discipline en Algérie;*
2. *Julie à la caserne;*
3. *Drame dans un phare;*
4. *La mer au clair de la lune;*
5. *Tentative de suicide;*
6. *Scènes comiques.*

Chansons illustrées : inconnues

Pièce de théâtre : *Adélaïde et Vermouth*, une « comédie-bouffe » en un acte d'Eugène Verconsin. Mise en scène par Julien Daoust.

Semaine 4 : du lundi 29 avril au dimanche 5 mai 1907

Vues animées (selon *La Presse* du 30 avril 1907 en page 13) :

1. *L'Arrestation mouvementée;*
2. *Le chapeau magique;*
3. *Julie au Régiment;*
4. *Tentative de suicide;*
5. *Drame dans un phare;*
6. *La mer au clair de lune.*

Chansons illustrées : inconnues

Pièce de théâtre : *Honneur et Patrie*, une « comédie patriotique » en un acte de Julien Daoust et Roland Collet. Mise en scène par Julien Daoust.

Semaine 5 : du lundi 6 au dimanche 12 mai 1907

Vues animées (selon *La Presse* du 7 mai 1907 en page 5) :

1. *Teddy Bears;*
2. *Épreuves de la vie conjugale;*
3. *L'art de dresser sa femme;*
4. *Rêve du charcutier;*
5. *Sur la scène;*
6. *Le Bouffon;*
7. Etc.

Chansons illustrées : inconnues

Pièce de théâtre : *Diplomatie conjugale*, une « très fine comédie » en un acte de Germain Beaulieu. La première a été reportée au mardi 7 mai : « Hier soir, Mlle Bella Ouellette étant malade, on a dû remettre à aujourd'hui la première de "Diplomatie conjugale" »⁸. Mise en scène par Julien Daoust.

Semaine 6 : du lundi 13 au samedi 18 mai 1907

Vues animées (selon *La Presse* du 11 mai 1907 en page 26) :

1. *La reine du bal;*
2. *M. Hurry Up;*
3. *Chez le photographe;*
4. *La rage du billard;*
5. *D'un comique irrésistible;*
6. *Cendrillon;*
7. *Course de pompier.*

Vues animées (selon *La Presse* du 14 mai 1907 en page 13) :

1. *Chez le photographe;*
2. *M. Hurry Up;*
3. *La rage du billard;*
4. *La reine du bal;*
5. *Scène d'un comique irrésistible;*
6. *Cendrillon.*

Chansons illustrées : M'aimez-vous encore? Chantée par Bella Ouellette, « et l'écho répétera "Encore!" »⁹.

Pièce de théâtre : *Poil aux pattes*, « une comédie des plus réjouissantes »¹⁰. Mise en scène par Julien Daoust.

Semaine 7 : du dimanche 19 au dimanche 26 mai 1907

Vues animées (selon *La Presse* du 21 mai 1907 en page 9) :

1. *Les débuts d'un patineur;*
2. *L'Odyssée d'un pompier;*
3. *La Grève des servantes;*
4. *Les environs de Toronto;*
5. *Le jardin Zoologique.*

Chansons illustrées : inconnues

Pièce théâtre-cinématographique : *La Fin du Monde*, « un drame fantastique »¹¹ de Julien Daoust et Germain Beaulieu. Mise en scène par Julien Daoust.

Semaine 8 : du lundi 27 mai au dimanche 2 juin 1907

Vues animées (selon *La Presse* du 26 mai 1907 en page 14) :

1. *L'armée française;*
2. *Les faux monnayeurs;*
3. *Les merveilles du Canada;*
4. *Le feu au village;*
5. *Plaisir après la noce;*
6. *L'enchantement de la nuit.*

Chansons illustrées : inconnues

Pièce théâtre-cinématographique : *La Fin du Monde*, ce « drame fantastique, dont les nombreux tableaux tiennent du merveilleux, a attiré cette semaine des auditoires si considérables que l'on a décidé de le louer encore la semaine prochaine deux fois par jour dans l'intérêt des personnes qui n'ont pas pu le voir jusqu'à présent »¹².

Tableau produit par l'auteur le 23 juillet 2023.

Annexe 5 : Les dispositifs utilisés en 1893 pour imiter le tonnerre et le vent

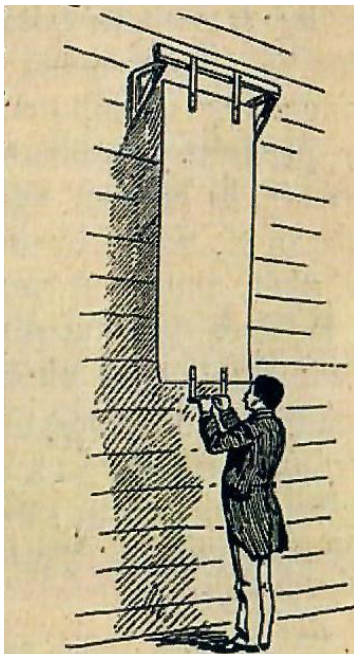


Fig. 76.— La plaque de tôle.

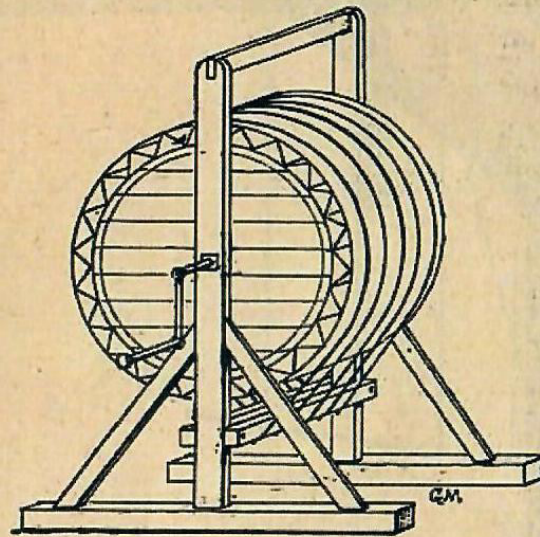


Fig. 78. — Machine à imiter le bruit du vent.

Source : Georges Moynet, *La machinerie théâtrale – Trucs et décors*, Paris, Librairie illustrée, 1893, p. 264 et 268.

Annexe 6 : Annonce montrant l'aspect d'un orgue à tuyaux en 1906

LE PROGRES DU GOLFE

Est en relation d'affaires avec les meilleurs facteurs du continent.

LA COMPAGNIE VICTORIA

The Victoria Company

N'a pas d'autres agents voyageurs ses feuilles d'annonces

Fait le commerce de

Pianos, Harmoniums, Orgues d'Eglise, Orgues à Tuyaux, et Clavigraphes.

Notre maison a été fondée en vue de réduire de **25 à 33** pour cent les prix du détail dans ces deux lignes de commerce.

Nous fournissons des instruments de premier choix, préparés sur commande et parfaitement garantis.



LE PHONOGRAPHE
de THOMAS A. EDISON

est le plus parfait modèle de machines parlantes.

Le seul instrument adaptable à l'étude de l'anglais sans professeur.

Prix de **\$10. à \$75.**





L'EMPIRE
est le
Meilleur Clavigraph
connu à

\$60.00

Arth Chamberland, - Gérant
RIMOUSKI.

Nous acceptons votre vieil harmonium en paiement partiel de cet harmonium à pédale et à deux claviers.

Source : Le Progrès du Golfe, Rimouski, 30 novembre 1906, p. 4.

Annexe 7 : Affiche annonçant, pour le 23 avril 1896, le « Edison's Greatest Marvel » au Koster and Bial's Music Hall à New York



- “Edison’s greatest marvel,” the Vitascope, premiered at Koster and Bial’s Music Hall, 34th Street, New York City, April 23, 1896. Moving pictures were a featured attraction, but shared top billing with dancer Ida Fuller (Loie Fuller’s sister) and singer Albert Chevalier. Other variety acts completed the program. This poster features a fanciful portrayal of the Gaiety Girls on its screen. Macy’s department store now occupies the site of Koster and Bial’s Music Hall.

Source : David Robinson, *From Peep Show to Palace – The Birth of American Film*, New York, Columbia University Press, 1996, insertion 7 en couleur de l’affiche publicitaire de Vitascope en 1896.

Bibliographie

Livres et articles spécialisés :

- ABEL, Richard. « A “Forgotten” Part of the Program: Illustrated Songs », *Americanizing the Movies and “Movie-Mad” Audiences, 1910-1914*, University of California Press, 2006, pp. 127-134, (ISBN 978-0-520-24742-0).
- AMIARD-CHEVREL, Claudine (collectif). *Théâtre et cinéma années vingt – Une quête de la modernité Tome I*, Paris, L’âge d’homme, 1990, 270 pages.
- AMIARD-CHEVREL, Claudine (collectif). *Théâtre et cinéma années vingt – Une quête de la modernité Tome II*, Paris, L’âge d’homme, 1990, 244 pages.
- ANONYME. *Le transport urbain à Montréal 1861/1961 – Urban Transit in Montreal 1861/1961*, Montréal, Commission de transport de Montréal, 1961, 36 pages, source : (BAAnQ 388.40971428 T7727.1961).
- BABLET, Denis, *Les révolutions scéniques du XXe siècle*, Paris, Société internationale d’art XX^e siècle, 1975, 388 pages.
- BATAILLE, André, *Lexique de la machinerie théâtrale – à l’intention des praticiens et amateurs*, Paris, Librairie Théâtrale, 1989, 116 pages.
- BARNARD, Timothy. « L’opérateur de vues animées : *deus ex machina* des premières salles de cinéma (suite et fin) », *Cinéma / Revue d’études cinématographiques*, vol. 13, n° 1-2, automne 2002, pages 187 à 210.
- BAZINET, Sylvain, *Dictionnaire des artistes québécoises avant le droit de vote*, Montréal, Bouquinbec, 2020, 304 pages.
- BÉAUCAGE, Christian. *Le théâtre à Québec au début du XX^e siècles : une époque flamboyante !*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1996, 322 pages.
- BÉAUCHAMP, Hélène. *Les théâtres de création au Québec, en Acadie et au Canada français*, Montréal, VLB éditeur, 2005, 488 pages.
- BÉLANGER, Léon-H. *Les Ouimetoscopes – Léo-Ernest Ouimet et les débuts du cinéma québécois*, Montréal, VLB éditeur, 1978, 250 pages.
- BÉRAUD, Jean. *350 ans de théâtre au Canada français*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France (L’encyclopédie canadienne française), 1958, 322 pages.
- BÉSSON, Jean-Louis. *Max Reinhardt*, (coll. Mettre en scène), France, Actes Sud - Papiers, 2020, 112 pages.
- BLACK, Cheryl et al. *The Great North American Stage Directors – Belasco, Hopkins, Webster - Volume 1*, New York/London, *methuen | drama*, 2021, 272 pages.
- BOLTER, Jay David et Richard GRUSIN. *Remediation – Understanding New Media*, Cambridge/London, MIT Press, 2000 [1999], 298 pages.
- BOULAIS, Stéphane-Albert (dir.). *Le cinéma au Québec – Tradition et modernité*, Montréal, Éditions Fides, 2006, 354 pages.

- BOURDIEU, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007 [1979], 672 pages.
- BUSSIÈRE, Yves. « L'automobile et l'expansion des banlieues – Le cas de Montréal, 1901-2001 », *Urban History Review / Revue d'histoire urbaine*, vol. 18, n° 2, 1989, pages 159 à 165.
- CAMBRON, Micheline. *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Les Éditions Fides et la Bibliothèque nationale du Québec, 2005, 416 pages + un CD.
- CARRIER, Denis. « Les administrateurs du Théâtre National », *L'Annuaire théâtrale*, n° 5-6, automne 1988/printemps 1989, pages 259 à 266.
- CARRIER, Denis. « Les circonstances de la fondation du Théâtre National Français de Montréal », *Recherches théâtrales au Canada / Theatre Research in Canada*, vol. 7, n° 2, automne 1986, pages 168 à 172.
- CARRIER, Denis. « Le premier directeur artistique du National : Paul Cazeneuve », *L'Annuaire théâtrale*, n° 3, automne 1987, pages 153 à 164.
- CHAPPLE, Freda et Chiel Kattenbelt. *Intermediality in Theatre and Performance*, coll. « Themes in theatre », Amsterdam/New York, Rodopi, 2007 [2006], 266 pages.
- DAOUST, Julien. *Le triomphe de la croix – Pièce en 5 actes*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1928, 32 pages.
- DAVID, Gilbert. « La critique dramatique au Québec – Reconnaissance d'un terrain (presque) vierge », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtre québécois et canadiens-français au XX^e siècle – Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, pages 123 à 152.
- DEAN, Robert. « Ibsen, le designer sonore du théâtre du XIX^e siècle », dans Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Le son du théâtre XIX^e-XXI^e – Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS Éditions, 2016, pages 163 à 180.
- DELLMANN, Sarah et Frank KESSLER. *A Million Pictures: Magic Lantern Slides in the History of Learning*, coll. « KINtop Studies in Early Cinema », UK, John Libbey Publishing Ltd, 2020, 312 pages.
- DES ROCHERS, Jacques et Brian FOSS (dir.). *Une modernité des années 1920 à Montréal. Le groupe de Beaver Hall*, Londres, Musée des beaux-arts de Montréal / Black Dog Publishing, 2015, 351 pages.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologie du théâtre – Essai sur les ombres collectives*, Paris, Presses universitaires de France, 1965, 588 pages.
- EL NOUTY, Hassan. *Théâtre et pré-cinéma – Essai sur la problématique du spectacle au XIX^e siècle*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1978, 304 pages.
- GARNEAU, Michèle et André LOISELLE. « Entre théâtre et cinéma », *L'Annuaire théâtral – Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 30, 2001, pages 9 à 12.
- GAUDREULT, André. *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe suivi de Les vues cinématographiques (1907) de Georges Méliès*, édité par Jacques Malthête, Paris, CNRS, 2008, 256 pages.

- GAUDREULT, André et al. *Le Cinématographe, nouvelle technologique du XX^e siècle – The Cinema, A New Technology for the 20th Century*, Lausanne, Jacques Scherrer Éditeur, 2004, 400 pages.
- GAUDREULT, André et al. *Au pays des ennemis du cinéma ... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 1996, 217 pages.
- GAUDREULT, André et Germain LACASSE. « Quand les « Canadien français » damèrent le pion au... reste du monde », *24 images*, printemps 1996, n° 81, pages 39 à 42.
- GODIN, Jean-Cléo. « Sur le théâtre québécois inédit, 1900-1950 », *Théâtre des Amériques*, n° 34, Cahier de théâtre Jeu, 1985, pages 51 à 57.
- GODIN, Jean-Cléo. « Julien Daoust dramaturge 1866-1943 ». *Recherches théâtrales au Canada / Theatre Research in Canada (RTAC/TRIC)*, vol. 4, n° 2, automne 1983, pages 113 à 120.
- G.-TOUDOUZE, Georges. *Encyclopédie par l'image – Le théâtre*, Paris, Librairie Hachette, 1931, 64 pages.
- HABIB, André et al. (dir.). *Le cinéma dans l'œil du collectionneur*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2023, 344 pages.
- HALPRIN, Lawrence. *The RSVP Cycles – Creative Processes in the Human Environment*, New York, George Braziller Inc., 1969, 208 pages.
- HAMON-SIRÉJOLS, Christine et Anne SURGERS (dir.). *Théâtre : espace sonore, espace visual – Theater : sound space, visual space*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, 373 pages.
- INNES, Christopher. « Des passions monumentales à l'âge de l'idéologie : Edward Gordon Craig et Norman Bel Geddes », *L'Annuaire théâtral*, n° 37, printemps 2005, Montréal & Ottawa, SQET et CRCCF, pages 65 à 84.
- JACQUES, Hélène. « Un théâtre d'acteurs vidéographiques : Les aveugles de Denis Marleau », *Intermédialités/Intermediality*, n° 6, automne 2005, pages 79 à 94.
- JURGENSON, Luba. « L'objet en question. Quelques réflexions sur le statut de l'objet dans les mises en scène muséales de la disparition », *Intermédialités/Intermediality*, n° 36, automne 2020, pages 1 à 20.
- KNUT BOESER, Herausgegeben et VATKOVA, Renata. *Max Reinhardt in Berlin*, Berlin, Edition Hentrich Frölich & Kaufmann, 1984, 356 pages.
- LACASSE, Germain. *Le Bonimenteur de vues animées – Le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, 231 pages.
- LACASSE, Germain et al. *Le Diable en ville – Alexandre Silvio et l'émergence de la modernité populaire au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012, 304 pages.
- LACASSE, Germain. *Histoire de scopes (Le cinéma muet au Québec)*, Montréal, La Cinémathèque québécois (Musée du cinéma), 1988, 108 pages.

- LACASSE, Germain. *L'Historiographe – Les débuts du spectacle cinématographique au Québec*, Montréal, La Cinémathèque québécoise / Musée du cinéma, 1988, 108 p.
- LACROIX, Patrick. « *Tout nous serait possible* » – *Une histoire politique des Franco-Américains, 1874-1945*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2021, 260 p.
- LAFRAMBOISE, Philippe. *Fred Barry et la petite histoire du théâtre au Québec*, Montréal, Les Éditions Logiques, 1996, 242 pages.
- LAMONDE, Yvan et Jonathan LIVERNOIS (dir.). *Culture québécoise et valeurs universelles*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010, 452 pages.
- LARRUE, Jean-Marc et al (dir.). *Dispositifs sonores – Corps, scènes, atmosphères*, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 2019, 322 pages.
- LARRUE, Jean-Marc. « Mémoire et appropriation : essai sur la mémoire théâtrale au Québec », *L'Annuaire théâtral*, n° 5-6, 1988-1989, pages 61 à 72.
- LARRUE, Jean-Marc. « Montréal à la belle époque », *Jeu Les cahiers de théâtre*, n° 27, 1983-2, p. 5 - 26.
- LARRUE, Jean-Marc. « La scénographie professionnelle au Québec (1870-1990) ou la quête historique d'un pouvoir et d'une reconnaissance », *L'Annuaire théâtral*, n° 12, 1992, p. 103 - 136.
- LARRUE, Jean-Marc et Giusy Pisano (dir.). *Le triomphe de la scène intermédiaire – Théâtre et médias à l'ère électrique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2017, 260 pages.
- LARRUE, Jean-Marc (dir.). *Théâtre et intermédialité*, France, Presses universitaires Septentrion, 2015, 460 pages.
- LAVOIE, Pierre. *Mille après mille – Célébrité et migrations dans le Nord-Est américain*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2022, 336 pages.
- LEFEBVRE, François. « Les salaires et les prix à la consommation au Canada, en longue période », *L'Actualité économique*, Vol. 38, No. 3, pages 395 à 410.
- LEGRIS, Renée et all. *Le théâtre au Québec 1825-1980 – Repères et perspectives*, Montréal, vlb éditeur, 1988, 208 pages.
- LEMIRE, Maurice (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec – Tome II (1900-1939)*, Montréal, Éditions Fides, 1980, 1 364 pages.
- LEPAGE, Robert. *887*, Montréal, Éditions Québec Amérique inc., 2017 [2016], 168 pages.
- LINTEAU, Paul-André. *Brève histoire de Montréal*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1992, 168 pages.
- LINTEAU, Paul-André. *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1992, 616 pages.
- LINTEAU, Paul-André. *La rue Sainte-Catherine au cœur de la vie montréalaise*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2010, 240 pages.
- MARSAN, Jean-Claude. *Montréal et son aménagement – Vivre la ville*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2012, 306 pages.

- MARTIN, Roxane. *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classique Garnier, 2013, 258 pages.
- MARTINEAU, Denise. *Juliette Béliveau*, Montréal, Les Éditions de l'homme, 1970, 232 p.
- MCKINVEN, John A. H. *Roltair "Genius of Illusions"*, Illinois, Lake Forest, 1980, 38 p.
- MÉCHOULAN, Éric. « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula*, Université de Montréal (Littérature, art, sciences – Création, intermédialité), dispositif, 2017, pages 1 à 15.
- MÉLIÈS, Georges. « Propos sur les vues animées », dans Pierre Véronneau (dir.), *Les dossiers de la Cinémathèque 10*, Montréal, La Cinémathèque québécoise (Musée du cinéma), 1982, 70 pages.
- MEUSY, Jean-Jacques. *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS Éditions, 1995, 564 pages.
- MOYNET, Georges. *La machinerie théâtrale – trucs et décors*, Paris, Librairie illustrée, 1893, 408 pages.
- MUSSER, Charles. « Volume 1 – The Emergence of cinema: the American screen to 1907 », dans *History of the American Cinema*, New York, Charles Scribner's Sons, 1990, 613 pages.
- PAGLIANO, Alessandra. *Espace, perspective, lumière au service de l'illusion théâtrale*, Paris, Éditions AS (collection Scéno +), 2009 [Milano, Ulrico Hoepli Editore, 2002], 160 pages.
- PATENAUDE, Michel. *Hommage à M. L. Ernest Ouimet*, Montréal, Cinémathèque canadienne, 1966, 24 pages.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, 293 pages.
- PECK, James (Series Editors) et Cheryl BLACK. *The Great North American Stage Directors – Belasco, Hopkins, Webster - Volume 1*, New York/London, methuen | drama, 2021, 272 pages.
- PECK, James (Series Editors) et Claudia ORENSTEIN. *The Great North American Stage Directors – LeCompte, Chong, Lepage - Volume 7*, New York/London, methuen | drama, 2022, 222 pages.
- PELLETIER, François. *Imaginaires du cinématographe*, Paris, Librairie des méridiens, 1983, 236 pages.
- PLANTE, Jacques. *Architecture du spectacle au Québec*, Québec, Les Publications du Québec, 2011, 308 pages.
- POLET, Jacques. « Tours et retours de manivelle dans le dispositif cinématographique des premiers temps », dans GAUDREAU, André et al. (dir.). *Le cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle – The Cinema, A New Technology for the 20th Century*, Lausanne, Éditions Payot, 2004, pages 149 à 156.
- POLIERI, Jacques. *Scénographie – Théâtre, Cinéma, Télévision*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1990 [Éditions Architecture d'Aujourd'hui, 1963], 192 pages.

- POLIERI, Jacques. *50 ans de recherches dans le spectacle*, Paris, Biro éditeur et Jacques Polieri, 2006, 88 pages.
- POUGIN, Arthur. *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Librairie de Firmin-Didot Cie, 1885, 776 pages.
- PRÉVOST, Robert. *Que sont-ils devenus?*, Montréal, Éditions Princeps, 1939, 126 pages.
- ROBINSON, David. *From Peep Show to Palace – The Birth of American Film*, New York, Columbia University Press, 1996, 230 pages.
- SABBATTINI, Nicola (préface de Louis Jouvet). *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre – Découverte de Sabbattini par Louis Jouvet*, Neuchâtel, Édition Ides et Calendes, 1977 [1926], 176 pages.
- SAUVÉ, Mathieu-Robert. *Léo-Ernest Ouimet – L'homme aux grandes vues*, Montréal, XYZ éditeur, 1996, 216 pages.
- SICOTTE, Anne-Marie. *Gratien Gélinas – La ferveur et le doute*, Montréal, Éditions TYPO, 2009, 720 pages.
- SILHOUETTE, Marielle. *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne (PUPS), 2017, 344 pages.
- SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre. « Les dispositifs mixtes théâtre/cinéma et leur mise en scène/film », dans Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (dir.), *Les archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, pages 235 à 258.
- SONREL, Pierre. *Traité de scénographie – évolution du matériel scénique, inventaire et mise en œuvre du matériel scénique actuel, technique de l'établissement des décors, perspectives théâtrale, autres scènes en usage*, Paris, Librairie théâtrale, 1956, 320 pages.
- TRUTAT, Eugène. *Traité général des projections – Tome second – Projections scientifiques*, Paris, Charles Mendel Éditeur, 1897-1902, 290 pages.
- VAÏS, Michel (dir.). *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*, Montréal, Québec Amérique, 2008, 422 pages.
- WALNE, Graham. *Sound for the Theatre*, London, A & C Black, 1990, 152 pages.
- WALNE, Graham. *Effects for the Theatre*, London, A & C Black, 1995, 150 pages.
- WALNE, Graham. *Projection for the performing arts*, Oxford, Focal Press, 1995, 139 p.
- WERNER, Michael et Bénédicte ZIMMERMANN. *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Le genre humain – Éditions du Seuil, 2004, 256 pages.

Thèses et mémoires :

BARRIÈRE, Mireille. *La société canadienne-française et le théâtre lyrique à Montréal entre 1840 et 1913*, Thèse, Faculté des lettres, Université Laval, Québec, septembre 1990, 583 pages.

CARRIER, Denis. *Le théâtre National 1900-1923. Histoire et évolution*, Thèse, Faculté des lettres, Université Laval, Québec, février 1991, 633 pages.

LARRUE, Jean-Marc. *L'activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914*, Thèse, Faculté des arts et des sciences, Département d'études françaises, Université de Montréal, mai 1987, 1021 pages.

MARZLOFF, Alice. *La cinématographie-attraction à Montréal à la lumière de la législation (1896-1913)*, Mémoire, Département d'histoire, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, Montréal, mai 2016, 140 pages.

Journaux et périodiques cités et consultés :

Les journaux de Montréal

La Revue canadienne, Montréal, 1864-1922.

Le Canard, Montréal, 1877-1958.

La Patrie, Montréal, 1879-1978.

La Presse, Montréal, 1884-1996+.

Le Monde illustré – Album Universel, Montréal, 1884-1907.

Le Samedi, Montréal, 1889-1963.

Canada-revue, Montréal, 1891-1909.

Le Passe-Temps, Montréal, 1895-1950.

Le Journal des théâtres, Montréal, 1902.

Les Débats, Montréal, 1899-1903.

Le Journal, Montréal, 1899-1905.

Le Bulletin, Montréal, 1899-1949.

Le Rappel, Montréal, 1902-1904.

Le Canada, Montréal, 1903-1954.

Le Théâtre, Montréal, 1903.

Le Nationaliste, Montréal, 1904-1922.

La vie artistique, Montréal, 1905.

L'almanach du peuple, Montréal, 1907.

La Revue populaire, Montréal, 1907-1963.

L'Annuaire théâtral, Montréal, 1908.

Montréal qui Chante, Montréal, 1908-1912.

Le Devoir, Montréal, 1910-1996+.

L'Autorité, Montréal, 1913-1955.

La Lyre, Montréal, 1922-1931.

Les journaux de Québec

Le Soleil, Québec, 1896-1996+.

The Quebec Chronicle, Québec, 1898-1924.

Le Peuple, Québec, 1900-1972.

Le Petit Québécois, Québec, 1909-1913.

Autres journaux

L'Étoile du Nord, Joliette, 1884-1965.

La Tribune, St-Hyacinthe, 1888-1922.

L'Echo des Bois-Francs, Victoriaville, 1894-1908.

The Sun, New York, 1833-1950.

New York Tribune, New York, 1841-1967.

Documents d'archives :

Montréal. Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), BAnQ Vieux-Montréal. Fonds Fred Barry et Bella Ouellette, cote : MSS446 (Id. 528080), 1993. Le fonds réunit principalement des photographies de Fred Barry et Bella Ouellette, de plusieurs autres comédiens. On y trouve également des pièces et des partitions d'Armand Leclaire. Il est divisé en cinq séries, soit la série 1, Le comédien Frédéric Barry; la série 2, La comédienne Agnès Isabelle Ouellette dite Bella Ouellette; série 3, L'écrivain et comédien Armand Leclaire; la série 4, Théâtre Stella et la série 5, Comédiens, comédiennes et compagnies de théâtre.

Montréal. Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), BAnQ Vieux-Montréal. Fonds Julien Daoust (1866-1943), cote : MSS103 (Id. 523182), 1969. Le fonds réunit des documents textuels et des photographies de Julien Daoust. Il est divisé en deux séries, soit la série 1, Le comédien et dramaturge Julien Daoust et la série 2, Œuvres de Julien Daoust.

Montréal. Université de Montréal. Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec (CRILCQ). Fonds Julien-Daoust (prêt), 2021. Le fonds réunit des documents textuels et picturaux, des photographies et des plaques de verre (pour lanterne magique) de Julien Daoust. Il est divisé en 5 séries : la série 1, La vie de Julien Daoust; la série 2, Œuvres de Julien Daoust; série 3, Participation de Julien Daoust à des productions théâtrales diverses; la série 4, Dispositifs de mise en scène et la série 5, Collection de publications théâtrales européennes et montréalaises appartenant à Julien Daoust.

EDWARD, Charles. *Insurance Plan of City of Montreal, Quebec, Canada, volume V*, Montréal, Chas. E. Goad, 1911, <https://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2246709>, [consulté le 2 mars 2022].

Dessins et croquis :

CONSTANTIN, Robert, arch. « Plan du rez-de-chaussée (Salle de spectacle. Niveau 1) », *Relevés – Le National*, Montréal, 6 février 2006, dessin A-2.

CONSTANTIN, Robert, arch. « Plan de la mezzanine (Salle de spectacle. Niveau 2) », *Relevés – Le National*, Montréal, 6 février 2006, dessin A-3.

Les croquis des figures 6 à 12 inclusivement et de la figure 14 ont été conçus par l'auteur.

Filmographie :

- DE CHOMOM, Segundo (réalisateur). *Cuisine hantée (Golden Bettle)*, Paris, Pathé frères, No. 1621, 1907, genre : Sports - Acrobaties, longueur : 65 m. Source : Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, 2004 [1994], (Fondation Jérôme Seydoux – Pathé – Filmographie).
- DE CHOMOM, Segundo (réalisateur). *Les Flammes diaboliques (Diabolic Flames)*, Paris, Pathé frères, No 1663, 1907, genre : Scènes à trucs, longueur : 85 m. dont 63 en couleurs. Durées : 4:06 min., Source : Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, 2004 [1994], (Fondation Jérôme Seydoux – Pathé – Filmographie).
- DE CHOMOM, Segundo (réalisateur). *Hallucination musicale*, Paris, Pathé frères, No. 1520, 1906, genre : Scènes à trucs, longueur : 95 m. Durée : 4:45 min., Source : Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, 2004 [1994], (Fondation Jérôme Seydoux – Pathé – Filmographie).
- DE CHOMOM, Segundo (réalisateur). *La Maison hantée (Haunted House)*, Paris, Pathé frères, No. 1355, 1906, genre : Scènes à trucs, longueur : 55 m., Source : Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, 2004 [1994], (Fondation Jérôme Seydoux – Pathé – Filmographie).
- DE CHOMOM, Segundo (réalisateur). *Le Scarabée d'or (Golden Bettle)*, Paris, Pathé frères, No. 1571, 1907, genre : Scènes à trucs, longueur : 55 m. dont 52 en couleurs. Durée : 2:45 min., Source : Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, 2004 [1994], (Fondation Jérôme Seydoux – Pathé – Filmographie).
- MÉLIÈS, Georges (réalisateur et producteur). *L'Éclipse du soleil en pleine lune*, Paris, Star Film, 1907, genre : Scènes à trucs, durée : 9:10 min. Source : [consulté le 25 juin 2023], <https://www.youtube.com/watch?v=G8FLXXuMUzE>.
- MÉLIÈS, Georges (réalisateur et producteur). *Éruption volcanique à la Martinique*, Paris, 1902, genre : Scènes à trucs, durée : 1:05 min. Source : [consulté le 25 juin 2023], https://www.youtube.com/watch?v=hy_LpSbMDxg&t=104s.
- MÉLIÈS, Georges (réalisateur et producteur). *Faust aux enfers*, Paris, Star Film No. 527-533, 1903, genre : Fantastique, durée : 6:38 min. Source : [consulté le 24 juin 2023], <https://www.youtube.com/watch?v=wzqJeU-y5xE>.
- MÉLIÈS, Georges (réalisateur et producteur). *Un Feu d'artifice improvisé*, Paris, Star Film No. 753-755, 1905, genre : Scènes comiques, durée : 3:02 min. Source : <https://www.google.com/search?q=4.+Un+Feu+d%E2%80%99artifice+improvis%25C#fpstate=ive&vld=cid:b61b8c56.vid:cM1J-Z5sdt4>, [consulté le 25 juin 2023].
- MÉLIÈS, Georges (réalisateur et producteur). *Les Quatre cents Farces du Diable*, Paris, 1906, genre : Fantastique, durée : 22:12 min. Source : [consulté le 25 juin 2023], <https://www.google.com/search?q=les+quatre+cents+farces+du+diable+1906&oq=Les+Quatre+cents+Farces+du+Diable&aqs=chrome.1.69i57j69i59#fpstate=ive&vld=cid:4b0fa794.vid:RVV0lvZWHQk>.
- ZECCA, Ferdinand et Segundo DE CHOMOM, (réalisateur). *Métempsycose (Transformations)*, Paris, Pathé frères, No 1665, 1907, genre : Scènes à trucs, longueur : 75 m. en couleurs. Durée : 3:45 min., Source : Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, 2004 [1994], (Fondation Jérôme Seydoux – Pathé – Filmographie).

Sites internet cités :

<https://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2246709>, [consulté le 2 mars 2022].

<https://lexique.netmath.ca/projection-axometrique/>, [consulté le 24 avril 2023].

[https://en.wikipedia.org/wiki/Dreamland_\(Coney_Island,_1904\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Dreamland_(Coney_Island,_1904)), [consulté le 28 mars 2023].

<https://www.heartofconeyisland.com/dreamland-coney-island.html>, [consulté le 15 juillet 2023].

https://fr.wikipedia.org/wiki/Chanson_illustrée, [consulté le 21 mai 2023].

https://fr.wikipedia.org/wiki/Dessin_d%27architecture, [consulté le 9 juin 2023].

<https://www.techno-science.net/definition/6759.html>, [consulté le 27 juin 2023].

https://www.google.com/search?gs_ssp=eJzi4tLP1TelzykrM08xYPRSLc1LzkIVyMovzIBLFEoyUhVyM0vy8xLVyjITC4pLUpVKM7lLwcAui4R8A&q=uncle+josh+at+the+moving+picture+show&rlz=1C1GCEA_enCA1006CA1006&oq=Uncle+Josh+at+the+Moving+Picture+Show&aqs=chrome.1.69i57j46i512j0i22i30i625.35773j1j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:d4b82cd8,vid:UHQPUIB6SRM, [consulté le 23 janvier 2023].

https://fr.wikipedia.org/Format_d'image, [consulté le 12 juin 2023].

<https://ubucc.ca/creation/les-aveugles/>, [consulté le 12 juin 2023].

https://fr.wikipedia.org/wiki/Mati%C3%A8re_plastique, [consulté le 23 avril 2023].

https://fr.wikipedia.org/wiki/Péché_capital, [consulté le 3 juin 2023].

https://fr.wikipedia.org/wiki/Péché_grave, [consulté le 3 juin 2023].

<https://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/>, [consulté 22 juin 2023].

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Pathé>, [consulté le 11 juin 2023].

https://fr.wikipedia.org/wiki/Filmographie_de_Georges_Méliès, [consulté le 12 mars 2023].

<https://www.meliesfilms.com/filmographie/>, [consulté le 23 juin 2023].

https://fr.wikipedia.org/wiki/liste_de_films_perdus, [consulté le 12 mars 2023].

<https://www.youtube.com/watch?v=wzqJeU-y5xE>, [consulté le 24 juin 2023].

<https://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/cms/filmographie>, [consulté le 12 mars 2023].

https://www.google.com/search?q=les+flammes+diaboliques+chomon&rlz=1C1GCEA_enCA1006CA1006&oq=&aqs=chrome.1.69i59i450i8.205866016j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:660fe4e7,vid:8Fwm-tPDG8A, [consulté le 25 juin 2023].

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLue4rhsHxp6-YJ5B4KbolQAqMU8TE6Yc7>, [consulté le 12 juin 2023].

https://fr.wikipedia.org/wiki/Faust_aux_enfers, [consulté le 26 juin 2023].

https://www.youtube.com/watch?v=pP5BixCf_mY, [consulté le 26 juin 2023].

<https://www.youtube.com/watch?v=DZjO80-buUU&list=PLue4rhsHxp6-YJ5B4KbolQAqMU8TE6Yc7&index=71&t=340s>, [consulté le 26 juin 2023].

<https://www.youtube.com/watch?v=3h3O5pKuEdM>, [consulté le 26 juin 2023].

<https://www.pinterest.com/pin/496170083932308052/>, [consulté le 3 août 2023], costume de Méphisto.

https://www.google.com/search?q=Le+Spectre+Rouge+de+Chomon+1907&rlz=1C1GCEA_enCA1006CA1006&oq=#fpstate=ive&vld=cid:73631887,vid:1ba9FwQzhwQ, [consulté le 3 août 2023], costume du Spectre rouge.