



MÜNCHHAUSEN

LES MACHINERIES DE L'IMAGINAIRE

D'APRÈS LES AVENTURES VÉRITABLES ET VÉRIDIQUES DU BARON DE MÜNCHHAUSEN

ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE
HUGO BÉLANGER

Tout à Trac 


Conseil des arts
et des lettres
Québec 

 Conseil des Arts
du Canada Canada Council
for the Arts

RE
A
L
I
S
A
T
I
O
N
S

Théâtre Tout à Trac
514-273-1313
com@toutatrac.com
www.toutatrac.com

Cahier d'accompagnement 

Sans mentir! Mais... à vrai dire...

Texte d'Hélène Beauchamp

Au début, il y a le Baron. On pourrait même dire: Il était une fois un baron... celui de Münchhausen. Mais à partir de là, l'histoire qu'on aimerait raconter, la biographie que l'on aimerait écrire de ce personnage fantasque, hésite entre deux voies : voie de la fiction ou voie de la réalité ? Qui est la personne, qui est le personnage ? On connaît pourtant de nombreux détails sur la vie de Karl Friedrich Hieronymus, baron de Münchhausen, né en 1720 au château de ses ancêtres à Bodenwerder, sur la rivière Weser, dans le nord de l'Allemagne, où il mourut en 1797. Il est, dans sa jeunesse, écuyer du prince de Brunswick qu'il suit en Russie dans la cavalerie. La Russie est alors marquée par l'importance des conseillers allemands ce qui explique que le Baron, d'origine allemande, participe à deux campagnes contre les Turcs. Il épouse Jacobine von Dunten à 24 ans et, las de la guerre, donne sa démission et retourne à Bodenwerder pour se consacrer à l'administration de son domaine.

Les vertus du mentir-vrai

C'est ici que fiction et réalité s'emmêlent puisque c'est alors qu'il commence, apparemment, à prendre plaisir à recevoir des amis et à leur raconter les exploits de sa jeunesse. Encouragé par ses auditeurs, il accumule récits de batailles et aventures de chasse, au point de se faire une réputation de menteur extraordinaire. Parmi ses amis se trouvent des professeurs de l'université de Göttingen, dont l'écrivain Rudolf-Erich Raspe, et à compter de 1781 commencent à paraître dans un almanach local des historiettes qui lui sont attribuées. Sans que le Baron le sache ? Archéologue, poète et traducteur, Raspe fera publier et connaître ces aventures extraordinaires. En effet, par un concours de circonstances assez

particulier, il se retrouve en Angleterre où, pour gagner un peu d'argent, il décide de tirer parti de ses souvenirs des repas partagés avec Münchhausen et, surtout, des histoires que ce dernier racontait avec force exagération. Il rédige donc en anglais un recueil de contes fantaisistes, dans le goût humoristique anglais, qui paraît à Londres en 1785 sous le titre *Baron Münchhausen's Narrative of his Marvelous Travels and Campaigns in Russia*.

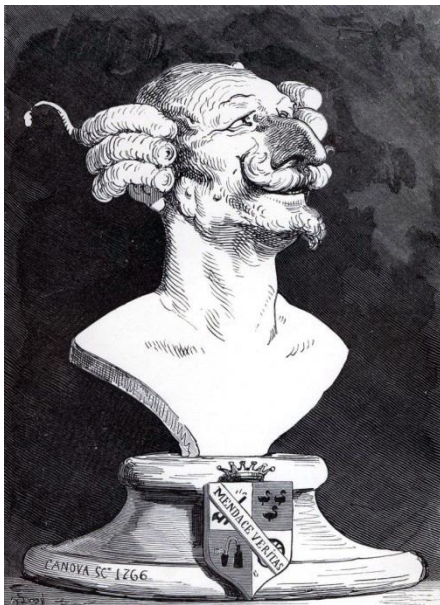


Unique portrait du baron Münchhausen, G. Bruckner, 1752

Une deuxième édition paraît à Londres en 1786, puis une traduction en français sous le titre : *Gulliver ressuscité ou Les Voyages, campagnes et aventures extraordinaires du baron de Munikhouson* (sic). Ce livre passa inaperçu.

La première version allemande date de 1786 dans la traduction de Gottfried August Bürger, lui aussi professeur à l'université de Göttingen, sous le titre *Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freyherrn von Münchhausen*.

Mais Bürger ne fait pas que traduire les histoires, il les remanie et fournit une version plus poétique et satirique que celle de Raspe. Il emprunte d'ailleurs aux contes populaires allemands plusieurs vieilles histoires auxquelles il donne un style absurde, caricatural, extravagant, même si parfois les plaisanteries sont un peu lourdes. Tout cela s'inspire des plus vieux mensonges transmis depuis le fond des temps. Les aventures ont un cadre historique mais elles sont déformées, amplifiées par l'imagination et passent du fantasque à l'absurde, mais de façon tout à fait simple et naïve. Désormais et pour longtemps les Allemands attribueront à Bürger la paternité exclusive de tous ces récits... Tout ça, et plus encore, alors que le vrai Baron vit toujours. Il survivra même à Raspe et à Bürger !



Sculpture d'Antonio Canova, gravure de Gustave Doré

Pendant les années qui suivent, la personne du Baron et le personnage de Münchhausen, libérés de toute attache et passant d'un auteur et d'un éditeur à l'autre, prennent des proportions hors du commun et des allures toutes plus différentes les unes des autres. Mais c'est le texte de Raspe-Bürger qui s'impose et qui,

finalement, prévaut. Toujours très populaire en Allemagne, il fut l'un des premiers sujets choisis par les cinéastes qui tournèrent des films en couleurs.

En France, les aventures du Baron furent aussi nombreuses et complexes. Une deuxième traduction est publiée en 1840 en provenance de Bruxelles. Le contenu du livre a été augmenté d'un sonnet, de plusieurs préfaces, d'illustrations. Cela ne nuit en rien au succès des contes même s'ils rencontrent sur leur chemin les exploits d'un autre Baron, aussi vantard et menteur: le baron de Crac.

Crac est né de l'imagination d'un jeune auteur dramatique, Collin d'Harleville, durant l'été 1790. Tous les Parisiens accoururent alors au théâtre pour rire de ses plaisanteries. Son succès fut tel que plusieurs auteurs s'emparèrent aussitôt du nom et du personnage. Chansons, histoires, plaisanteries suivirent et Monsieur de Crac devint un héros populaire, ce qui ne fut pas sans déplaire à Hilaire Le Gai qui avait déjà publié *Voyages et aventures du baron de Münchhausen* en 1852 et qui décida d'emprunter certaines des aventures pour les intégrer à un Almanach du baron de Crac en 1853. Baron de Crac ou baron de Münchhausen, les présentations favorisèrent les méprises.

C'est en 1857, enfin, que Théophile Gautier traduit et publie *Les Aventures du baron de Münchhausen*, affirmant par la même occasion qu'il n'y a aucun lien de parenté entre le conteur allemand et le Crac français. En 1862, enfin, paraît un magnifique livre illustré par Gustave Doré, artiste déjà avantageusement connu et qui est alors en train de terminer les illustrations pour son *Don Quichotte*. Il donna aux aventures de Münchhausen un caractère tout à fait fantastique.

Münchhausen-Galimard

Deux siècles d'imaginaire théâtral en cinq actes

Texte de Philippe Robert et Josianne Dicaire



Une foire où se présentent les comédiens ambulants.

D'abord personnage historique véritable, le Baron de Münchhausen a inspiré, par ses aventures fantastiques, nombre de récits et de romans (dont ceux de Rudolph Erich Raspe et Gottfried August Bürger), d'illustrations (notamment par Gustave Doré et René Giffey) et de films (par Georges Méliès, Jean Image, Karel Zeman et Terry Gilliam, entre autres). Mais très peu savent que pendant près de deux siècles, les aventures du Baron de Münchhausen ont aussi été étroitement liées au théâtre ambulant grâce à l'œuvre d'une petite troupe, le Théâtre Galimard & fils, qui, en marge des grands circuits, s'est employée exclusivement, de génération en génération, à les faire vivre.

ACTE 1 : BAPTISTE PÈRE, LA NAISSANCE D'UNE TRADITION

Fils de manœuvres, Baptiste Galimard naît à Clermont-Ferrand, en Auvergne, en 1754. Dès son plus jeune âge, à la Foire Saint-Germain où ses parents tiennent kiosque, il découvre la magie des spectacles forains. C'est le début d'une passion qu'il peut étancher à sa guise lorsqu'à Clermont-Ferrand est inauguré l'un des premiers théâtres fixes (1759) dont le garçon devient l'un des plus fervents spectateurs.

Âgé d'à peine 18 ans, il se joint à une troupe de saltimbanques au sein de laquelle il sillonne l'Europe pendant plus de deux décennies.

À l'occasion d'un arrêt à Weimar en Allemagne, il tombe sous le charme d'une jeune spectatrice, Ada, qu'il épouse en 1790, et qui le suit en tournée. La légende veut qu'il ait fait, au cours de ce séjour, la rencontre du véritable Baron de Münchhausen, événement déterminant qui l'amène à vouloir incarner sur scène ce personnage plus grand que nature.

Son premier enfant, Baptiste fils, naît en 1795, suivi l'année suivante d'une fille, Adèle (dérivé français du nom de sa mère). Leur arrivée crée des tensions au sein de la troupe, au point que la famille Galimard décide de la quitter. C'est en 1797 qu'est créé le Théâtre Galimard, et qu'a lieu la première représentation des « Aventures véritables et véridiques du Baron de Münchhausen ».

Pendant ses 25 premières années, le spectacle que la troupe promène en province traite essentiellement des récits du Baron se déroulant sur la Lune et en Turquie. En 1821, Baptiste, souffrant, arrête de jouer. Il meurt l'année suivante d'une maladie inconnue à l'âge de 68 ans.

✂ **ACTE 2 : BAPTISTE FILS, L'HOMME DE LETTRES**



C'est à Baptiste Galimard fils que la troupe doit sans doute sa longévité. C'est en effet au gré d'un parcours jalonné d'épreuves, notamment de maladies et de décès, qu'il réussit à faire évoluer le spectacle et à lui donner sa véritable dimension artistique, notamment en produisant une version écrite du spectacle comprenant plusieurs nouveaux segments, ce qui lui vaut le surnom de « l'homme de lettres ».

Né en 1795, il rejoint la troupe à l'âge de 11 ans, d'abord comme crieur public puis comme machiniste. La troupe devient ainsi le Théâtre Galimard & fils. Il commence à jouer à l'âge de 16 ans, reprenant les rôles d'un des membres de la troupe récemment décédé. À 19 ans, il commence à écrire de nouvelles aventures pour le spectacle, dont la célèbre scène de Vulcain qu'il interprète lui-même.

En 1818, sa mère Ada meurt, et la légende veut qu'à ce moment, il joue également les rôles féminins pour permettre au spectacle de continuer. Son père, de plus en plus malade et affaibli, lui donne la direction de la troupe. En 1821, il reprend, à l'âge de 26 ans, le rôle du Baron qu'il jouera pendant près de 50 ans.

Il se marie à 28 ans à Catherine Baudic, qui meurt en couches trois ans plus tard en donnant naissance à Thierry Galimard, qui survit. Endeuillé, il passe les 30 années suivantes à se consacrer au spectacle, sans trop s'occuper de son fils avec lequel il entretiendra toujours des relations troubles. Il meurt en 1879 à l'âge de 84 ans.

✂ **ENTRACTE : THIERRY, LE DISPARU**

Seul fils Galimard de sa génération, Thierry (1826-?) reprend le flambeau de son père à 39 ans sans pourtant avoir la vocation théâtrale. Son interprétation peu inspirée du Baron est sans doute la plus mauvaise de toute l'histoire de la troupe. Malfrat de nature et flirtant avec le crime, il voit sa carrière d'acteur se terminer en 1870, lorsqu'il est emprisonné pour complicité dans l'« Affaire Pantin »¹, pour laquelle il fait les manchettes du journal *Le Petit Parisien*. Il réussit à s'évader en compagnie d'autres détenus et n'est jamais retrouvé. Certains indices laissent croire qu'il serait parti pour l'Amérique pour s'adonner à la traite d'esclaves.



¹ Fait divers de la fin du second empire (1869), aussi appelée « Affaire Troppmann » ou « Massacre de Pantin », relatif à Jean-Baptiste Troppmann qui a froidement assassiné la femme et les six enfants d'un dénommé Kinck. L'enquête assure qu'il aurait eu des complices, dont possiblement Thierry Galimard.

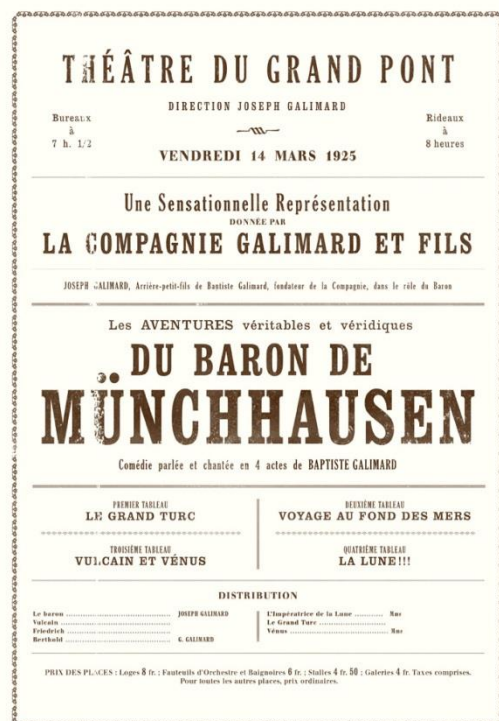
ACTE 3 : AUGUSTE, ET LA MUSIQUE



Fils d'Adèle Galimard, Auguste Galimard (1825-1904) est d'abord un comédien de variété œuvrant au Théâtre du Vaudeville à Paris. Il aurait été l'amant d'Alice Ozy, actrice française connue de l'époque dans le monde des variétés, qu'il aurait rencontrée sur la production « Le gant et l'éventail »². Suite à l'emprisonnement de son cousin Thierry et n'ayant plus de succès à Paris, il reprend, à la demande de Baptiste fils, le Théâtre Galimard & fils à l'âge de 45 ans (1870).

Excellent chanteur, il donne au spectacle une dimension musicale en y intégrant des scènes chantées. D'une première union, il a une fille, Géraldine, en 1870, et d'une seconde, deux fils, Joseph en 1885, et Bertrand en 1888. Il meurt de la tuberculose en 1904.

ACTE 4 : JOSEPH, L'ÂGE D'OR



Joseph Galimard (1885-1968) est considéré comme le plus grand acteur que le Théâtre Galimard & fils ait connu. Malgré qu'il s'agisse du plus jeune à avoir joué le Baron (il reprend le rôle à l'âge de 19 ans seulement), son interprétation est considérée comme la plus réussie d'entre toutes. Également excellent gestionnaire, il permet à la troupe de connaître ses années les plus heureuses et les plus prospères, même pendant la Guerre 1914-1918. On peut sans hésitation parler de sa carrière comme de l'âge d'or du Théâtre Galimard & fils.

Suite à la crue de la Seine de 1910, plusieurs lieux sont évacués, ce qui permet à la compagnie de s'installer pour la première fois dans un lieu fixe, une vieille bâtisse désaffectée, à Rouen en Normandie. C'est là que Joseph rencontre sa femme Claire, avec qui il aura trois enfants : Gustave en 1911, Madeleine en 1916 et Annette en 1917, qui deviendra plus tard la femme à tout faire du Théâtre Gustave Galimard & fils.

Courtisé par le cinéma, Joseph fait notamment une apparition dans le film « Max et la Main-qui-étreint » (1916) de Max Linder³. En 1931, alors que la crise économique gagne l'Europe, le Théâtre Galimard & fils ne réussit pas à garder son lieu fixe et est contraint de repartir sur les routes. Il sillonna la province pendant la Guerre 1939-1945.

² Comédie en trois actes mêlée de chant (1846).

³ Max Linder (1883-1925), acteur comique français du cinéma muet dont Charles Chaplin s'est inspiré pour créer son fameux personnage de Charlot.

Joseph cesse de jouer le Baron en 1952 et cède le rôle à son fils Gustave, pour se consacrer uniquement à la mise en scène et à la réécriture du spectacle. Il meurt paisiblement dans son sommeil en 1968.

✂ **ACTE 5 : GUSTAVE, LA TOMBÉE DU RIDEAU**

Münchhausen, les machineries de l'imaginaire
Gustave Galimard



Dernier directeur du Théâtre Galimard & fils, Gustave Galimard (1911-1982) monte très tôt sur les planches en interprétant le rôle de Berthold, puis celui de Vulcain, puis, à 41 ans, celui du Baron dont il sera le dernier interprète. Plus traditionnaliste que les générations précédentes, Gustave tente de retrouver le style de jeu des débuts de la compagnie avec plus ou moins de succès. La troupe, toujours ambulante, s'établit quelques

mois à Paris en 1949, en résidence au Moncey⁴, prélude à une nouvelle sédentarité. Gustave a une fille unique, Sarah (1959-). Sa femme meurt dans l'incendie d'un hôtel en 1966.

La troupe quitte la France en 1967 pour une tournée en Belgique. Le succès est au rendez-vous, au point qu'après un an, le Théâtre Galimard & fils élit domicile à Charleroi dans un petit théâtre aujourd'hui disparu de la rue Chavannes, où il restera jusqu'à sa toute dernière représentation en 1974. Plusieurs événements demeurés inexplicables se seraient déroulés lors de cette dernière représentation, qui aurait été interrompue, dit-on, par un spectateur se prétendant être le véritable Baron de Münchhausen. Après cinq générations et près de deux siècles d'activité, le Théâtre Galimard & fils cesse ses activités sur cette note étrange.

Gustave ouvre un magasin d'antiquités où il écoulera entre autre les objets ayant appartenu à la troupe. Quant à Sarah, elle aide son père pendant quelques années, avant de poursuivre des études en photographie. Malgré qu'on ait perdu sa trace, elle serait toujours vivante. Certaines sources indiquent qu'elle mènerait une vie rurale en Allemagne, en plein cœur de ses origines.

Nous désirons remercier infiniment Paul Lefebvre et Jean Debeffe pour leur précieuse collaboration.

⁴ Théâtre parisien situé sur l'avenue de Clichy, 18^e arrondissement.

Le Baron et le metteur en scène

La rencontre entre le baron de Münchhausen et le metteur en scène Hugo Bélanger était quasi inévitable. Le premier allait apporter sa liberté d'invention et son humour fantastique au second qu'attirent les formes d'un théâtre populaire et fantaisiste, drôle et sérieux tout à la fois, un théâtre porteur du plaisir du jeu : jeux de l'acteur et jeux de l'esprit. À la lecture de la traduction de Théophile Gautier fils et devant les illustrations de Gustave Doré, un metteur en scène peut vraiment se sentir inspiré et... séduit.

*Qui a le meilleur Tokay ?
Gravure de Gustave Doré*



En effet, le Baron raconteur d'histoires et fabulateur par excellence, sait aussi se « mettre en scène ». Il est toujours en présence de son public et s'adresse à ses amis spectateurs tout au long de leurs rencontres. « Puisque nous avons le temps, messieurs, de vider encore une bouteille de vin frais, je vais vous raconter une histoire fort singulière qui m'arriva peu de mois avant mon retour en Europe. » Et de raconter, raconter jusque tard dans la nuit.

C'est avec précision et fantaisie qu'il situe le paysage de ses aventures, le décor en quelque sorte : « Je me baignais par un bel après-midi d'été non loin de Marseille... ». Il donne les descriptions nécessaires, comme autant de didascalies ou d'indications scéniques. Et encore, le détail de l'habit porté par le personnage, ou le rythme dans lequel se déroule l'action, voire même la musique qui l'accompagne.

Quant aux histoires elles-mêmes, elles sont annoncées de façon plausible, comme si elles étaient vraies ; les personnages ont leurs caractéristiques propres, et l'action démarre rapidement. En fait, le lecteur est toujours dans l'action, dans le présent des aventures qui se succèdent et dont il vit le suspense, de péripétie en péripétie : « Vous pouvez me croire si vous le voulez, mais voyez comme je m'amuse aussi... ! »

A beau mentir qui vient de loin, dit le proverbe ! Mais après tout... nous sommes au théâtre ! Et Hugo Bélanger le sait. Si le Baron est un raconteur d'histoires... Hugo, lui, est un metteur en scène de théâtre. Et tout comme le Baron fait fonctionner son imagination à plein régime tout en se référant à des événements historiques vérifiables, Hugo utilise les astuces du théâtre pour raconter, à son tour, son histoire. D'autant plus que ses recherches l'ont conduit jusqu'aux artistes ambulants du Théâtre Galimard & fils. Quelle étrange, quelle belle, rencontre...

Entretien avec
HUGO BÉLANGER

Propos recueillis
et mis en forme
par Aurélie Olivier

Le baron de Münchhausen est un personnage bien connu en Europe, mais moins au Québec. Pouvez-vous nous le présenter ?

Le baron de Münchhausen est un personnage à la fois fictif et historique : il s'appelait Karl Friedrich Hieronymus von Münchhausen, est né en Allemagne en 1720 où il est mort en 1797. Il a combattu les Turcs et prenait plaisir à raconter ses divers exploits à ses amis, avec force exagération. Pour moi, le Baron est à rapprocher de Don Quichotte, du Capitan de la commedia dell'arte et du baron de Crac, tout en s'en différenciant nettement. En effet, Don Quichotte est une victime, tout le monde se moque de lui ; le Baron, personne ne s'en moque, au contraire, il séduit les foules. Le Capitan de la commedia est ridicule ; s'il est également vantard, le Baron, lui a de la prestance. Par ailleurs, c'est un séducteur ; il est galant, mais pas libidineux comme le baron de Crac inventé par les Français.

Münchhausen, avant tout, pense autrement, ose aller au-delà de la triste réalité. Il faut être fou, imaginatif pour être un visionnaire. Dans la société d'aujourd'hui on a peur de tout, on surprotège nos enfants, on vit dans l'immobilisme. C'est le manque de fous, de rêveurs qui donne l'impression qu'il ne se passe rien au Québec. On a besoin de gens qui ont des idées, mais pour ça il faut rêver, se poser des questions, mettre la réalité en doute. Le Baron c'est ça !

Les aventures du Baron ont souvent été adaptées et constamment enrichies. Pourquoi les raconter à votre tour ?

Le spectacle relate certes les aventures de Münchhausen, mais la véritable histoire que l'on raconte est celle du Théâtre Gustave Galimard et fils, une troupe foraine fondée en 1797 et qui

a survécu jusqu'en 1974 en jouant inlassablement une seule et même histoire : celle du baron de Münchhausen. Ce qui me fascine dans l'histoire de cette troupe, c'est son côté jusqu'au-boutiste. Raconter la même histoire pendant 200 ans traduit une obstination et une folie qui ressemblent à celles du Baron.

En fait, le discours du Baron me rejoint dans tout ce que je défends et revendique en tant qu'artiste : le droit de raconter une histoire, d'emmener les gens ailleurs, de les faire rêver. Être émerveillé au théâtre, ce n'est pas rien. J'adore que les gens sortent d'un spectacle dans cet état. C'est ce que j'appelle l'art populaire non-populiste : il regroupe tout le monde, sans niveler par le bas. C'est ce que j'essaie de faire.

*Münchhausen, les machineries de l'imaginaire
Le Baron et le Grand Truc*



Bien qu'il ose toutes les extravagances et qu'il multiplie les énormités, le Baron conquiert les foules et convainc les sceptiques. Comment l'expliquez-vous?

L'être humain aime se faire raconter des histoires, car il a cette capacité de rêver, d'imaginer. Comme disait Beckett : « Quand on est dans la merde jusqu'au cou, il ne reste plus qu'à chanter ». Au-delà de la boutade, cette phrase montre que, quand on n'a plus rien, il nous reste notre culture. Le vrai message est là : les gens ont besoin de culture, d'évasion. Fred Pellerin remplit des salles de 800 places avec des gens de tous les âges, simplement par sa capacité à raconter. Le Baron est pareil : il rêve, il nous emmène ailleurs et on a le goût de le suivre pour sortir de notre quotidien, pour nous évader.

Le personnage de Sarah, la fille adolescente de Gustave Galimard, est en contraste par rapport au Baron. Elle est à la charnière entre l'enfance et l'âge adulte, et elle commence à remettre en question l'imaginaire. Mais c'est aussi le moment où elle peut choisir l'adulte qu'elle va devenir, où elle est en mesure de comprendre qu'on peut être adulte sans refuser le rêve, la folie. Au fond, la vraie « machinerie de l'imaginaire », c'est notre cerveau !

Les péripéties du Baron, dans le texte initial comme dans les diverses adaptations, sont innombrables. Comment avez-vous sélectionné celles du spectacle ?

Les histoires de chasse et de pêche sont nombreuses dans l'ouvrage original, mais elles ont peu d'intérêt, surtout à notre époque. J'ai plutôt conservé les aventures fantastiques, celles qui n'étaient pas seulement une exagération de la réalité, mais allaient dans le sens de l'imaginaire. Beaucoup d'éléments de ma pièce sont présents dans le film de Terry Gilliam, car il se concentre également sur les histoires les plus fantaisistes. Ce sont les plus intéressantes, et c'est pour cela qu'elles reviennent tout le temps. On retrouve ainsi le fameux vol sur un boulet de canon, image récurrente sur les affiches de film et les couvertures de livres ; le séjour dans le ventre d'un poisson géant ; la rencontre avec Vulcain, le dieu des forges, et Vénus, la déesse de la beauté ; et le voyage sur la lune. Voyager dans l'espace – aujourd'hui, c'est Mars que l'on vise – reflète le désir de l'homme d'aller toujours plus loin.

*Münchhausen, les machineries de l'imaginaire
Le Baron et Sarah*



Vous avez raconté les aventures du Baron dans un spectacle réalisé pour La Roulotte. Pourquoi y revenir ?

C'est paradoxal, car le théâtre est un art éphémère, mais j'aime que les spectacles vivent longtemps ! J'étais satisfait de celui de La Roulotte, mais j'avais constaté qu'il y avait là un travail qui n'était pas terminé. J'avais un désir tenace d'aller vers les machineries, car j'aime profondément la convention théâtrale. Les effets spéciaux n'impressionnent personne au cinéma alors qu'au théâtre ils nous émerveillent, que l'on voie le « truc » ou non. De plus, c'était un défi pour moi de faire un spectacle de grand plateau avec des machineries. Ceci dit, je n'ai pas construit ce spectacle à partir de celui de La Roulotte : j'ai tout effacé et repris de zéro. Certaines choses sont revenues, d'autres non. Il m'a fallu presque 60 versions différentes avant d'aboutir au texte final, car il fallait que je me détache à la fois des autres œuvres et de la version Roulotte.

Les machineries se sont développées dans le théâtre italien du XVIIe siècle et sont décrites minutieusement par l'architecte et scénographe Nicola Sabbatini. En avez-vous tiré une inspiration ?

L'esthétique que nous avons adoptée est celle d'un théâtre de machines de la fin du XVIIIe siècle, avec des poulies et des cordages, mais dans un bâtiment que l'on rafistole depuis presque 200 ans et qui s'est donc transformé au fur et à mesure. Bien que le spectacle se passe officiellement en 1974, il n'y a rien qui soit vraiment moderne, ni rien qui nous permette de savoir à quelle époque on se situe. Par exemple, l'esthétique du marchand de sable, un personnage que le Baron rencontre sur la lune et qui est responsable du temps, est inspirée du « steampunk », un terme qui fait référence à la littérature de science-fiction dont l'action se déroule dans l'atmosphère de la société industrielle du XIXe siècle. Que ce soit pour le théâtre de machines, la commedia ou le théâtre asiatique (comme dans *La Princesse Turandot*), je crée des univers qui me font rêver, sans me soucier d'être conforme à la réalité. Je fais du théâtre, pas de l'anthropologie !

De plus, à l'époque, chaque machine théâtrale ne permettait qu'un seul effet, et une fois l'effet terminé, la machine ne servait plus. Pour ma part, je voulais qu'on voie les « trucs », et il fallait que les machines aient plusieurs fonctions, à la fois par contrainte d'espace et pour que le spectacle puisse faire de la tournée dans d'autres salles. Nous avons donc inventé nos propres machines, tout en nous demandant comment quelqu'un de cette époque-là aurait pensé ces machines, les aurait construites, c'est-à-dire avec des cordes, du bois, des rails, mais rien d'électronique. Par exemple, on a eu l'idée de transformer les vagues en carton du début en mâchoires de poisson géant ; et pendant la danse aérienne du Baron et de Vénus, on ne cherche pas à cacher les cordages qui les maintiennent en l'air, mais on voit au contraire des cyclopes en train de les manipuler.

En fait, le rapport à la machine se trouve surtout au début du spectacle. À l'acte II, les machines deviennent moins présentes, et c'est notre imaginaire qui se met à créer le décor. Pour le vol sur le boulet de canon, par exemple, les personnages, au lieu d'être suspendus dans les airs, sont placés sur une balançoire à bascule dont l'extrémité est soulevée par le poids des acteurs. Plus la pièce avance, plus on tombe dans le fantastique : les comédiens de la troupe Galimard & fils ne jouent plus les personnages des aventures du Baron, ils les deviennent.

La Mort Rouge
Croquis de Véronique Denis

Dans le spectacle, le Baron rencontre plusieurs fois la mort. Pourquoi en avoir fait un personnage ?

Le Baron parle souvent de la façon dont il a vaincu la mort et je trouvais intéressant qu'il la rencontre et jase avec elle. Cela fait référence à la fois à la mort véritable, et à la mort des idées. La mort rappelle au Baron qu'il est anachronique, qu'il devrait se résoudre à tomber dans l'oubli. Elle représente les raisonnables, les sceptiques, ceux qui demandent à quoi sert de s'obstiner à raconter des histoires. Je pense qu'une personne est vivante tant qu'on parle d'elle, tant que quelqu'un s'en souvient. Le Baron est mort en 1797, mais la compagnie Galimard a continué à en parler pendant presque 200 ans, alors tout est possible...



Quelle est l'influence des machineries sur la mise en scène et sur le jeu des acteurs ?

Mon but était que l'on voie les machines et les « trucs », mais que les spectateurs acceptent d'y croire quand même. Sur scène, on joue avec les machines et les objets, on montre les manipulations, la façon dont sont fabriqués les effets, et ainsi on va et vient constamment entre le vrai et le faux. D'une manière générale, j'aime que les comédiens soient toujours actifs; c'est le principe du comédien qui fait tout, comme dans les compagnies familiales telles que Galimard & fils. Vu le travail colossal que cela demande, je me suis adressé à des comédiens qui connaissaient mes méthodes de travail. Ce sont des musiciens, ils ont de l'expérience avec les marionnettes, sont habiles de leurs mains et capables de faire plusieurs choses à la fois.

Par ailleurs, il fallait qu'ils soient responsables et qu'ils aient l'esprit de groupe. Les gens que j'ai choisis sont des curieux qui aiment être mis au défi, notamment les concepteurs que je pousse toujours à aller plus loin, à qui je présente des demandes a priori irréalisables, mais qui les forcent à se dépasser et à s'éloigner des idées toutes faites. On a passé beaucoup de temps à travailler techniquement nos rôles de machinistes. Sur scène, la technique de jeu doit être tellement assimilée qu'on doit pouvoir introduire de la folie sans perdre la technique.

Vous êtes reconnu comme une figure majeure de la commedia dell'arte au Québec. Ce spectacle est-il en rupture avec votre travail précédent ?

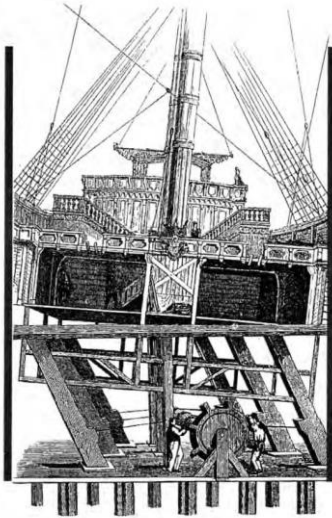
Ce spectacle n'en est pas un de commedia dell'arte. Le masque ici est secondaire : les personnages principaux n'en ont pas, et il sert essentiellement à transformer les visages, car les comédiens jouent plusieurs personnages. Toutefois, le jeu reste très physique. Je travaille toujours le corps. Pour moi, si le corps n'est pas actif sur la scène, c'est de la littérature en costume, pas du théâtre. Je pense que n'importe quel spectacle doit être extrêmement travaillé aussi bien au niveau du texte que du corps. Tout doit être justifié et précis. De toute façon, la configuration de la scène du Théâtre Denise-Pelletier oblige à adopter les techniques de la représentation de plein air au niveau de l'amplitude de jeu, car il faut rejoindre les spectateurs jusqu'au fond de la salle. Je dirais donc que ce spectacle est dans la ligne du travail que je réalise avec ma compagnie, qu'il y a une filiation. J'ai toujours dit que je ne voulais pas seulement faire de la commedia ! Ce qui m'intéresse avant tout c'est la convention théâtrale. Dans tous mes spectacles, il y a un peu de magie, des jeux avec les objets et avec le public. Ici, j'ai voulu pousser ça un peu plus loin.

Münchhausen, croquis de Véronic Denis



TRUCS ET MACHINES DE SCÈNE AU XVIII^e SIÈCLE

Texte d'Hélène Beauchamp



Esquisse d'un vaisseau.
« Un théâtre, c'est comme un bateau. »

Le sous-titre du spectacle, « *les machineries de l'imaginaire* », annonce les intentions du metteur en scène et écrivain scénique Hugo Bélanger. Il est également indicatif des demandes faites au scénographe. Dès le début du texte, le bâtiment du théâtre est joliment comparé à un bateau, et la didascalie laisse entendre que le spectacle utilisera machines et machineries, comme celles de l'époque – le XVIII^e siècle – où les aventures du Baron ont été racontées par lui-même puis consignées par écrit.

« *La scène doit faire penser à un vieux rafiot qui a connu les plus grandes tempêtes. Comme pour un voyage en bateau, le voyage théâtral ne se fait jamais sans risque. Le bateau a une cale, la scène a ses dessous et des machines, des cordages, des rideaux qui rappellent les voiles, des poutres qui rappellent de vieux mâts fêlés.* »

À la scène 7, une des répliques enjoint les comédiens à se faire machinistes de plateau :

« *Tout le monde à son poste ! Hissez le rideau ! Préparez les accessoires ! Actionnez les soufflets à fumée ! Machinistes, à vos machineries ! Comédiens à vos répliques ! Public à vos sièges !* ».

Et à la scène 9, alors que le Baron entraîne Sarah dans une de ses folles envolées, les indications scéniques contenues dans sa réplique laissent entrevoir l'utilisation d'une « *machine à vent* », et le consentement à l'illusion de l'envol par l'incrédule Sarah.

BARON

Il faut se concentrer un peu. Monte sur mon dos. Accroche-toi à moi. Ferme tes yeux. Sens le vent qui se lève tranquillement... La brise devient peu à peu bourrasque... Entend le vent qui siffle dans tes oreilles... Nous prenons de l'altitude... (Les comédiens créent les effets que raconte le Baron.) (Le Baron et Sarah sont soulevés dans les airs par une planche manipulée par les acteurs.)

SARAH

On vole, monsieur le Baron ! On vole !

Hugo Bélanger aime le théâtre et son mentir-vrai, il sait que raconter une histoire exige toujours une part importante d'invention, voire de rêve. Dans ce sens aussi, il fait sienne l'attitude du conteur Münchhausen dont la préoccupation première est toujours de s'éloigner le plus rapidement possible de la réalité... pour mieux y faire croire... Ce qu'exprime très clairement la dernière réplique de la pièce que le Baron adresse à la fonctionnaire qui voudrait bien faire démolir le théâtre.

« Vous pouvez démolir ce théâtre, il y en aura toujours un autre qui se redressera pour le remplacer. Vous pouvez tenter de faire taire les rêveurs mais le rêve est immortel et sans fin. Vous pouvez tenter de l'étouffer, il ressuscitera toujours ne serait-ce que dans une chansonnette, un air de flûte ou une histoire racontée au coin d'un feu. Les histoires continueront malgré vous, malgré votre cynisme et votre ennui. Nous ne disparaîtrons que le jour où l'humanité ne voudra plus d'elle-même. Car sans les rêveurs, plus rien n'existe, pas même vous, madame la faucheuse d'idées, embaumeuse de rêves... »

Qu'en était-il donc des machines, machineries et trucs scéniques ainsi que du bâtiment de théâtre à l'époque où vécut Karl Friedrich Hieronymus, baron de Münchhausen ?

Questions d'architecture

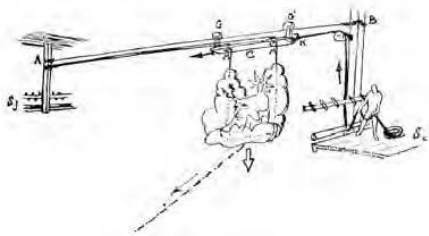
Le Baron raconte ses aventures au moment où les représentations théâtrales quittent les tréteaux des places publiques et les amphithéâtres de plein air. Les architectes et les scénographes inscrivent alors la salle et la scène à l'intérieur même d'édifices construits pour les recevoir. Ce grand mouvement a surtout lieu en Italie où l'on tente vraiment d'intégrer la scène et l'amphithéâtre dans un bâtiment. L'exemple le plus probant en est le Théâtre de Palladio à Vicence en Italie. Puis, autant la scène que la salle se transforment sous l'influence de la peinture italienne de la Renaissance et de la découverte de la perspective.

Perspective : Art de représenter les objets sur une surface plane, de telle sorte que leur représentation coïncide avec la perception visuelle qu'on peut en avoir, compte tenu de leur position dans l'espace par rapport à l'œil de l'observateur.

Le Petit Robert

Dès lors, les concepteurs ne peuvent plus ignorer que les spectateurs sont assis devant une scène où va se dérouler la représentation d'une action vécue par des personnages et qu'il faut rendre cette représentation le plus crédible possible. Car il faut entraîner chez le spectateur l'adhésion à la fiction de l'œuvre. Et le premier réflexe semble avoir été de prendre tous les moyens pour établir l'adéquation la plus juste possible entre la fiction et la réalité. Ainsi, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le principe de l'illusion de réalité commence à s'imposer comme but de la représentation théâtrale. La mimésis cherche une ressemblance identitaire entre le réel et le visible. Le décor planté sur scène doit représenter le mieux possible une rue, l'intérieur d'un palais ou une mer déchaînée ; la scène doit rendre possible les apparitions de fantômes, de divinités ou de phénomènes naturels comme les tempêtes. Les textes dramatiques et les livrets d'opéras demandent souvent de tels effets, voire même des incendies ou l'effondrement de colonnes ou de murs.

Volerie

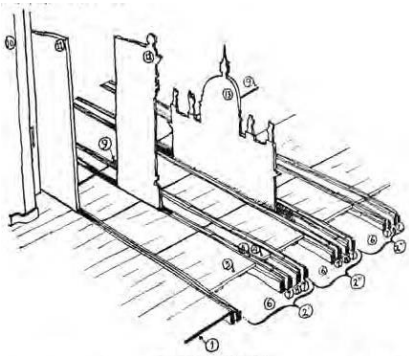


La même époque voit la fin d'une deuxième révolution technique, celle des poulies et engrenages, et l'amorce de la troisième, celle du rail et de la vapeur. Nicola Sabbattini, architecte, publie les deux volumes de son *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri* en 1637 et 1638. Rappelons que Diderot et D'Alembert publient leur *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* à Paris de 1751 à 1772 dont les

articles expliquent les phénomènes et les fonctionnements de façon rationnelle et technique. Et c'est tout au cours du XVIII^e siècle que s'impose dans les cours d'Europe le « théâtre à l'italienne » par l'intermédiaire des scénographes italiens qui y sont appréciés pour leur art et leur savoir-faire en matière d'architecture théâtrale, de scénographie, d'effets de machines et de fêtes éphémères.

Dans son traité de scénographie, l'architecte Pierre Sonrel qualifie le Théâtre de Bordeaux, construit de 1774 à 1778, de « *type parfait de nos théâtres, tant par la disposition architecturale de la salle que par l'harmonie et l'élégance de ses dégagements* ». Le plan de la salle, comme il le décrit, est tracé selon un cercle légèrement ouvert sur la scène. Le plafond est voûté, soutenu par quatre colonnes dont deux encadrent la scène ; il y a trois étages de balcon. La scène, encore très profonde, comprend 12 plans. C'est que les interminables décors en perspective sont encore en faveur. Il n'y a pas de cadre de scène proprement dit.

Plancher de scène : plans, trappes, châssis



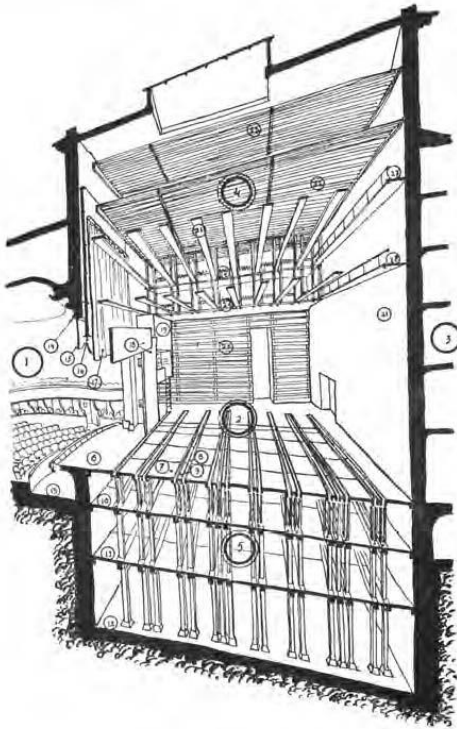
Les spectateurs et les acteurs se trouvent donc face à face, tout comme la réalité et la fiction. L'illusion de réalité est posée comme nécessaire et la recherche plastique se fait par les artifices de la perspective frontale avec point de fuite central qui dirige fortement le regard du spectateur vers le lointain. La représentation en perspective peut tromper l'œil au point qu'un observateur ne puisse faire la différence entre la réalité et sa représentation en perspective. Le décor évolue vers une image qui cherche de plus en plus à ressembler au réel.

Perspective, machineries et trucages

Dans le décor à l'italienne, la perspective a pour lieu l'espace de la scène. Elle est réalisée grâce à la série de châssis qui sont disposés de chaque côté de la scène et en parallèle au cadre de scène, où se compose et se décompose l'espace à représenter. Une rue, par exemple, qui part de l'avant-scène et qui se termine en fond de scène, est représentée, selon les lois de la perspective, de façon à faire croire à sa réalité. Les séries de châssis qui limitent le décor sur les côtés peuvent être complétés par un ensemble de frises, suspendues à des perches, qui limitent le décor en hauteur. Les rideaux limitent le décor au lointain.



Cage de scène



La scène, plancher sur lequel jouent les acteurs et reposent les décors, fait partie de ce que l'on appelle la cage de scène, verticale, que l'on peut diviser en trois zones qui se superposent. Le plateau est au milieu de cette cage de scène, et il est complété par deux autres volumes, l'un appelé dessus – ou cintre – et l'autre dessous. Ces trois volumes superposés occupent une superficie beaucoup plus grande que celle de la salle – parfois le double – alors que sa hauteur atteint fréquemment trois fois celle de la salle. Les dessus et les dessous sont utilisés pour les changements de décor et les effets de machinerie. La machinerie qui nous intéresse s'y trouve cachée.

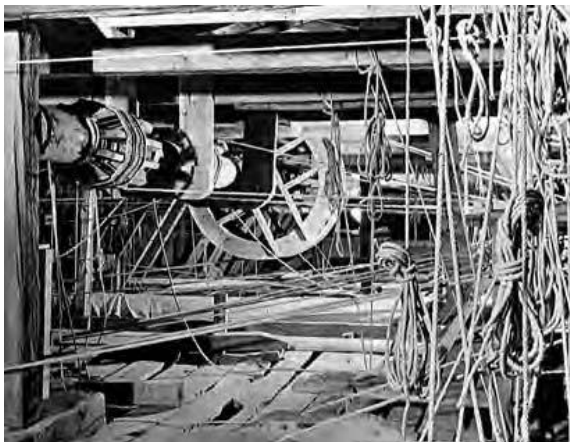
Au-dessus se trouvent les cintres : espace aussi vaste que la scène et qui pourrait contenir tout un décor disposé tel que le public le voit. On y trouve les treuils et les tambours, pour des vols complexes (spectres et fantômes par exemple) et les passerelles de service utilisées par les machinistes (les cintriers). La passerelle inférieure est réservée aux électriciens pour y disposer les projecteurs,

accéder aux herses et autres appareils suspendus. Au-dessus encore se trouve le grill. Et du grill jusqu'aux dessous, le long d'un des murs de côté de la scène, sont tendus les fils qui permettent toutes les manœuvres.

Sous le plateau se trouve un espace aussi important que la scène et les cintres, capable également de contenir un décor entier. Plusieurs planchers y sont superposés. Le premier est le plus souvent à environ deux mètres sous le plateau, puis le 2^e et le 3^e dessous. Le premier, sert à la manœuvre des trappes, pour les apparitions et disparitions ; le 2^e à la manœuvre des fermes et des treuils, le 3^e à celle des tambours.

les fils des cintres

les dessous



En France, c'est dès le XVII^e siècle qu'on présente ce que l'on appelle des « pièces à machines » dont l'action nécessite des changements de lieux spectaculaires : les comédies ballets, les opéras, les tragédies ou les comédies comme le Dom Juan ou l'Amphitryon de Molière. Machine, traduction de *macchina*, désigne l'ensemble du dispositif permettant les changements de décor. Grâce à ces machines, les effets pour surprendre et émerveiller sont mis en œuvre : apparitions spectaculaires par les dessus, disparitions inquiétantes par les dessous, vols complexes de dieux et de déesses, changements rapides de tableaux. L'utilisation des machines est associée à une dramaturgie qui les appelle.

Trois principes mécaniques sont à la base de la machinerie théâtrale :

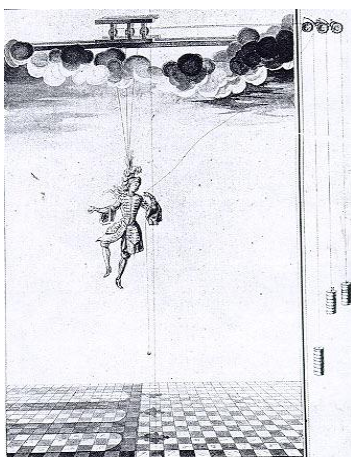
- ✎ Le **contrepois** : l'objet à soulever est fixé à l'extrémité d'un fil, on fait passer ce fil dans la gorge d'une poulie et l'on suspend à l'autre extrémité une masse de poids sensiblement égal à l'objet ;
- ✎ Le **treuil** sert à élever verticalement de lourdes charges et se compose d'un cylindre horizontal tournant sur son axe. Les fils auxquels sont suspendus les poids à soulever s'enroulent autour de ce cylindre ;
- ✎ Le **tambour** à démultiplication qui se compose de deux cylindres de diamètre différent.

Les treuils, les tambours, les contrepois et les porteuses (tubes d'acier de longueurs variées auxquelles on suspend les châssis, les herses d'éclairage et les projecteurs) sont reliés, et le dispositif qui résulte de leur combinaison constitue une équipe : l'équipe d'un décor ou d'un rideau, par exemple.

Les trucs sont des effets de surprise pendant la représentation. Les chars célestes, les bateaux qui apparaissent en scène, les décors qui sortent du sol sont des machines ; tandis que les trappes au travers desquelles surgissent les acteurs, les transformations rapides de décors ou de personnes relèvent des trucs.

Pour les voleries – de divinités mythologiques par exemple –, les organes moteurs sont disposés dans les cintres. Dès que ces personnages disparaîtront, la machine ne sera plus utilisée. Les gloires étaient des machines descendant des cintres portant parfois un nombre considérable de comédiens ou de chanteurs et qui se modifiaient, se développaient à mesure qu'elles apparaissaient aux spectateurs.

*Münchhausen, les machineries de l'imaginaire
Le vol de Vénus*



Le Théâtre de Drottningholm

Le théâtre du Château royal de Drottningholm, à quelques kilomètres de Stockholm en Suède, fut inauguré en 1766. À l'extérieur, il est d'une belle simplicité architecturale. À l'intérieur, l'une de ses caractéristiques les plus frappantes est l'extraordinaire unité formée par la scène et la salle, la seconde n'étant en quelque sorte qu'une image inversée de la première. L'impression d'unité qui se dégage des proportions architectoniques est encore renforcée par la lueur de l'éclairage qui plonge la scène et la salle dans une même atmosphère.

Les acteurs y ont joué les grandes œuvres françaises, les vaudevilles et les petits opéras comiques puis des œuvres qui demandaient des ressources techniques, une décoration spéciale et une machinerie compliquée. Après 1800, le théâtre tomba dans l'oubli et les couches de poussière s'accumulèrent jusqu'en 1921. Pourtant, une trentaine de décors plus ou moins complets avait été conservée et la machinerie, construite par le maître italien Donato Stopani, existait toujours dans son état primitif.

Les travaux de remise en état furent entrepris. Le plus difficile fut de pourvoir de fils la machinerie compliquée de Stopani et d'actionner toutes les roues, les chariots et les contrepoids qui interviennent dans les changements de décors, les apparitions de divinités ou les voyages aux Enfers effectués par l'une des nombreuses trappes. Une nouvelle inauguration du théâtre eut lieu en 1922, et depuis on y présente des opéras, entre autres de Gluck, Händel, Mozart, Pergolèse, Purcell. Il est ouvert aux visiteurs.

Salle et scène du Théâtre de Drottningholm



POUR ALLER PLUS LOIN...

- ✂ Plusieurs techniques inspirées des machineries théâtrales du XVIIIe siècle ont été utilisées dans le spectacle. Avez-vous remarqué à quels moments des machines théâtrales ou des effets spéciaux ont été utilisés ?
- ✂ De nos jours, qu'utilise-t-on comme machineries théâtrales ? Avez-vous des exemples d'effets spéciaux récents au théâtre ou au cinéma ? Comment imaginez-vous les machineries du futur ?
- ✂ Connaissez-vous des menteurs et conteurs célèbres dans l'histoire du Québec et du monde ? Quels étaient leurs mensonges ou leurs contes ? Pourquoi ont-ils inventé ces histoires ? Quelles ont été les conséquences ?
- ✂ *MÜNCHHAUSEN, les machineries de l'imaginaire* rend hommage aux rêveurs. À votre avis qui, dans le passé et le présent, a révolutionné le monde en pensant autrement (par exemple : Léonard de Vinci, Galilée, Magellan et, plus près de nous, Steve Jobs) ? De quoi ont-ils rêvé ? Comment ont-ils amené leurs rêves à la réalité ?

Münchhausen, les machineries de l'imaginaire
Gustave Galimard



- ✂ Cadavre exquis : À votre tour d'inventer des histoires totalement farfelues ! Une première personne donne le début de l'histoire, et chacun invente la suite à son tour, mais avec un tel enthousiasme et dans un style si flamboyant que l'on ne peut s'empêcher d'y croire...

- ✂ Essayez de faire mieux que le baron de Münchhausen lui-même en inventant des solutions flamboyantes aux énigmes suivantes, puis comparez vos solutions à celles du Baron :
 - « La hache s'éleva en l'air si haut, si haut, qu'elle s'en alla tomber dans la lune. Comment la ravoir ? »
 - « Quand nous eûmes erré trois jours durant, Dieu sait où, - car nous manquions toujours de boussole -, nous arrivâmes dans une mer qui semblait toute noire... »
 - « Je me trouvais, à la tombée de la nuit, à bout de munitions, dans une forêt de Pologne, lorsqu'un ours énorme, furieux, la gueule ouverte ... »

*Münchhausen, les machineries de l'imaginaire
Sarah et le Baron*



POUR EN SAVOIR PLUS...

Pour en savoir plus...

- ✂ Les Aventures du baron de Münchhausen, traduit de l'allemand par Théophile Gautier fils, Illustrations de Gustave Doré, Gallimard, 1977.
- ✂ Pour distinguer Münchhausen et le baron de Crac l'un de l'autre, et pour démystifier les aventures de l'un et de l'autre, lire la postface d'André Tissier aux *Aventures du Baron de Münchhausen*, Collection merveilleux no 2, José Corti, 1998.
- ✂ Bogaert, Paul, « Galimard-Münchhausen », *Le Petit Charleroi*, Numéro 36, octobre 1971.

Film

- ✂ *Les Aventures du baron de Münchhausen*, film germano-britannique réalisé par Terry Gilliam et sorti en 1989, inspiré du conte éponyme.

Sur la scénographie, ses techniques, sa machinerie

... Celle des époques antérieures

- ✂ Pierre Sonrel, *Traité de scénographie. Évolution du matériel scénique, inventaire et mise en œuvre du matériel scénique actuel, technique de l'établissement des décors, perspective théâtrale, autres scènes en usage*. Librairie théâtrale, Paris, 1956.
- ✂ Nicola Sabbattini, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Ravenne, Premier livre 1637 ; second livre avec réédition du premier en 1638. En 1977, les éditions Ides et Calendes de Neuchâtel, republient le livre précédé de « Découverte de Sabbattini » par Louis Jouvét.
- ✂ Georges Moynet, *Trucs et décors*, 1893, Paris, Librairie illustrée, Minkoff Reprint, Genève, 1973.
- ✂ Marcel Sautet, *Sur les chemins du rêve : le théâtre ambulante au siècle dernier*, Éditions L'Aubépine, 1949.
- ✂ Philippe Chauveau, *Les Théâtres parisiens disparus*, Les Éditions de l'Amandier, 1999.

- ✂ *La Sueur de l'ombre. La Machinerie du théâtre au XVIIe siècle, Toiling in the Shadow*, écrit et réalisé par Christian Jean, directeur de production Hubert Fourneaux, Production SCILLY, Paris, 2003, DVD-vidéo, environ 1h.

... Et plus près de nous

- ✂ Agnès Pierron, *Le Théâtre, ses métiers, son langage*. Lexique théâtral. Classiques Hachette, 1994.
- ✂ Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, Nathan, 2000.

... Au Québec

- ✂ « La scénographie au Québec », numéro spécial de *L'Annuaire théâtral*, revue québécoise d'études théâtrales, no 11, et surtout la section « Fondements historiques » avec les articles de Glen Nichols, « La scénographie au dix-neuvième siècle. Mise en scène du théâtre d'amateurs québécois », p. 57-76 ; Renée Noiseux-Gurik, « Quelques peintres décorateurs professionnels de l'activité théâtrale montréalaise », p. 77-101; Jean-Marc Larrue, « La scénographie professionnelle au Québec (1870-1990) ou la quête historique d'un pouvoir et d'une reconnaissance », p. 103-136.
- ✂ Hélène Beauchamp, « Jean-Claude Rinfret, un décorateur scénographe au cœur des années 60 », *Jeu*, Revue de théâtre, no 119, 2006.
- ✂ Hélène Beauchamp, *Les théâtres de création au Québec, en Acadie et au Canada français*, VLB, 2005, pour la description des théâtres « à l'italienne » que sont le Théâtre Denise-Pelletier, le Théâtre du Nouveau Monde et le Théâtre de la Bordée.

Sur l'imaginaire et l'écriture

- ✂ Gianni Rodari, *La Grammaire de l'imaginaire*, Les éditeurs Français réunis, 1979.
- ✂ Alain Knapp, *Une école de la création théâtrale*, Actes Sud Papiers, 1993.
- ✂ Robert Benayoun, *Les Dingues du nonsense*, Virgule, 1986.
- ✂ Jean-Marc Defays, *Le Comique*, Seuil, 1996.

MÜNCHHAUSEN

LES MACHINERIES DE L'IMAGINAIRE

 ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE **HUGO BÉLANGER**

 COMÉDIENS DE LA DISTRIBUTION ORIGINALE

Eloi Cousineau	Gustave Galimard, Le Grand Truc, Sélénite, Cyclope
Carl Poliquin	Albert, Friedrich, Sélénite, Juge, marchand de sable, Cyclope
Philippe Robert	Eugène, Berthold, Sélénite, Vulcain
Audrey Talbot	Sarah
Marie-Ève Trudel	Annette, Sirène, Impératrice de la Lune, Vénus, Vieille dame, La Mort
Carl Friedrich Hyeronimus	Le Baron de Münchhausen

 ÉQUIPE DE CRÉATION

Direction de production et direction technique	Michel Tremblay
Assistance à la mise en scène et régie	Geneviève Gagnon
Scénographie	Francis Farley-Lemieux
Conception des costumes	Véronic Denis
Musique originale et conception sonore:	Patrice d'Aragon
Conception des éclairages	Martin Gauthier
Conception des accessoires	Catherine Tousignant
Conception des masques	Marie-Pier Fortier
Conception des marionnettes	Dominique Leroux
Conception des maquillages	Maryse Gosselin
Conseiller à la manipulation	Félix Beaulieu-Duchesneau

 COLLABORATEURS

Chorégraphe du Pas de Deux aérien	Julie Lachance
Conseillère pour les marionnettes	Dominique Leroux
Consultants acrobatiques	Guy St-Amour et Daniel Cola
Stagiaire à la mise en scène	Josianne Dicaire
Assistante aux costumes	Linda Lepage
Assistante aux accessoires	Marie Douville
Perruquière	Géraldine Courchesne
Construction du décor	Stageline
Ingénierie	Genivar - Pierre Rodrigue
Toiles peintes	Longue-Vue peinture scénique
Patine du décor	Francis Farley-Lemieux
Rideaux	Rosebrand
Photographe	Frédéric Bouchard

LA COMPAGNIE

Direction artistique
Direction générale
Coordonnatrice à l'administration
Agente de diffusion

Hugo Bélanger
Michel Tremblay
Joanie Pellerin
Nadine Asswad

MÜNCHHAUSEN, LES MACHINERIES DE L'IMAGINAIRE A ÉTÉ CRÉÉ LE 12 JANVIER 2011
AU THÉÂTRE DENISE PELLETIER, MONTRÉAL.

LES AVENTURES DU BARON DE MÜNCHHAUSEN, EST CRÉÉ LE 27 SEPTEMBRE 2017
À LA SALLE DESJARDINS-TELUS, RIMOUSKI.

*Münchhausen, les machineries de l'imaginaire
Gustave Galignard*



« Les sceptiques seront CON-FON-DUS ! »

Théâtre Tout à Trac ☆

Chasseurs d'imaginaire, archéologues de l'invisible et découvreurs d'univers impossibles, Tout à Trac invite le spectateur, quel qu'il soit, à redécouvrir cette chose toute simple que nous retrouvons, enfant, devant un rideau rouge de théâtre, autour d'un feu ou dans les bras de nos parents : la magie ensorcelante de se faire raconter une histoire...

Nos spectacles sont des portes ouvertes vers le rêve et des invitations à plonger dans l'imaginaire. Parfois, une marionnette à la main, presque toujours masqués, nous traquons le public partout où il se trouve... Dans les théâtres, bien sûr, mais aussi dans la rue car, pour nous, la magie peut naître partout, même sous les pavés.

Nous forgeons un théâtre de précision et de rythme, un théâtre de rigueur mais également de ludisme. Plaisir de l'acteur mais également du public. Plaisir dans la recherche d'un théâtre juste, d'un théâtre vrai tout en y dévoilant ses ficelles car nous croyons que c'est dans ce « théâtre du faux-semblant » que se trouve la « vrai-semblance » du théâtre.

Pour plonger tête première dans la folie et le rêve.
Parce que si c'est fou cela veut dire que c'est le chemin à suivre.

LE THÉÂTRE COMME TREMLIN VERS L'IMAGINAIRE.

Le Théâtre Tout à Trac remercie le Théâtre Denise-Pelletier (TDP) pour la reproduction des articles d'Hélène Beauchamp, de Philippe Robert, de Josianne Dicaire et d'Aurélié Olivier, initialement publiés dans Les Cahiers du Théâtre Denise-Pelletier, Numéro 78, Hiver 2011.

*Münchhausen, les machineries de l'imaginaire
Le Baron de Münchhausen*

