



**Agôn**  
Revue des arts de la scène

**4 | 2011**  
**L'objet**

---

## Le goût de l'accessoire

Deux entretiens réalisés par Florent Siaud

Serge Doumeng, Julie Measroch et Florent Siaud

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2050>

DOI : 10.4000/agon.2050

ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Serge Doumeng, Julie Measroch et Florent Siaud, « Le goût de l'accessoire », *Agôn* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 23 décembre 2011, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2050>

---

Ce document a été généré automatiquement le 15 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

---

# Le goût de l'accessoire

Deux entretiens réalisés par Florent Siaud

Serge Doumeng, Julie Measroch et Florent Siaud

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Propos recueillis le 24 octobre 2011 à Toulouse et le 3 novembre 2011 à Montréal.

- 1 « Je me souviens d'une réplique d'un accessoiriste (...). Nous montions une pièce hongroise que je ne désignerai pas et je communiquai à ce brave homme la liste complète et nombreuse de tous les objets qu'il avait à fournir. Il la lut lentement, sans enthousiasme, avec même un peu d'étonnement, et, levant vers moi les yeux, par-dessus ses lunettes, et me regardant avec pitié, il me dit : « Mais, monsieur, ce n'est pas une pièce, ça ! C'est le mont-de-piété<sup>1</sup> ! ». Au-delà de la boutade, cette anecdote que Louis Jovet rapporte dans ses *Réflexions sur le comédien* met en lueur l'une des figures qui gravitent autour du metteur en scène : l'accessoiriste, à qui il revient non seulement de « fournir » les objets du spectacle en allant les chercher dans le monde réel, mais aussi – quand ils n'existent pas – de les concevoir et de les façonner de ses propres mains. Maître dans l'art de l'inventaire, adepte de la raison pratique, artisan autant qu'artiste, habitué des ateliers mais aussi visiteur assidu des plateaux, il forge des objets qui s'insèrent dans la structure d'un décor tout en devant se plier aux mouvements de la mise en scène. Pour mettre en lumière les ressorts de ce métier souvent relégué dans l'ombre, deux accessoiristes aux parcours et aux cultures différents ont accepté de mettre des mots sur leurs expériences : Serge Doumeng, accessoiriste d'opéra au Capitole de Toulouse et Julie Measroch, accessoiriste de théâtre à Montréal...

# 1. « Offrir l'accessoire ». Entretien avec Serge Doumeng

## 2 Atavisme

FLORENT SIAUD : Comment es-tu devenu accessoiriste ?

SERGE DOUMENG : Mon père était chef accessoiriste de l'Opéra de Toulouse. Enfant, il m'y a amené pour que j'y fasse de la figuration. C'est là que j'ai rencontré pour la première fois le chef d'orchestre Michel Plasson, qui dirigeait alors La Reine de Saba de Gounod. J'ai découvert un lieu magique. À partir de ce moment-là, je suis allé de plus en plus à l'opéra.

F.S. Ta vocation d'accessoiriste te vient-elle de ton père ?

S.D. Non, c'est venu beaucoup plus tard. A l'époque, je savais que je voulais travailler dans le monde de l'opéra, sans avoir d'idée plus précise. Je me suis inscrit au Conservatoire de Danse de Toulouse. Mais j'ai très vite compris que ça n'était pas ma voie. J'ai également étudié la flûte traversière, ce qui m'a permis de travailler la musique à un bon niveau : c'est quelque chose qui me sert encore beaucoup dans mon métier d'accessoiriste : par exemple, quand je donne le coup de révolver en coulisse qui tue Posa dans Don Carlos, de Verdi, je regarde la partition. Je suis enfin allé dans une école de tapissier décorateur où j'avais des cours de dessin d'art avec un professeur des Beaux-Arts de Toulouse.

F.S. Si tu as étudié la décoration, pourquoi n'es-tu pas devenu scénographe ?

S.D. Ça m'a traversé l'esprit. Mais ce qui m'intéressait le plus, c'était – et ça reste – le contact avec les chanteurs et la musique. Si je suis accessoiriste, c'est parce que l'accessoire me rattache au chant, aux artistes et à la scène. L'accessoire a créé mon lien à la scène.

## 3 Le goût des autres

F.S. Comment l'accessoire permet-il ces contacts ?

S.D. L'accessoire, c'est l'indispensable à la scène. On le partage avec plein de gens, notamment avec une partie de l'équipe technique. Quand je fabrique un accessoire, je suis dans l'atelier.

F.S. Comment se passe la vie d'un atelier d'accessoire au Capitole de Toulouse ?

S.D. Dans l'atelier, il y a un esprit très artisanal. On s'aide entre nous. Quand je fais une patine, je demande volontiers son avis à un collègue : est-ce que ce n'est pas trop foncé ou trop clair ? C'est une équipe où a besoin des uns et des autres...

F.S. Avez-vous des codes, un langage commun ?

S.D. J'ai l'impression qu'on a le même langage de scène que les autres corps de métier. Je ne crois pas qu'on en ait un juste à nous. Cela étant, on a quasiment tous les mêmes formations : arts plastiques, beaux-arts. On est donc tout le temps sur la même longueur d'onde. Quand on dit « fais-moi un jus », on se comprend : ça ne veut pas dire « faire un café » mais mélanger des pigments ou de la peinture (gouache) pour patiner quelque chose !

Figure 1 : Pigments



© photo Serge Doumeng.

F.S. À qui l'accessoire te lie-t-il le plus ?

S.D. En répétitions, je suis tout le temps avec les décorateurs et les metteurs en scènes. On ne quitte jamais le plateau car on a toujours besoin de nous. Nous sommes en quelque sorte des régisseurs. L'accessoire me lie évidemment beaucoup au metteur en scène parce que c'est lui qui en fait la demande. Mais ce qui me plaît le plus, c'est de l'offrir à un chanteur. On fabrique des accessoires pour des chanteurs : on leur propose un accessoire ; on leur demande s'il leur convient. Quand on fabrique un accessoire, on ne sait jamais ce qui va se passer. On est entre le décorateur et le metteur en scène : c'est d'abord un trio. Et puis, après, une quatrième personne entre en jeu : c'est l'artiste. C'est lui qui va décider.

F.S. Ce n'est donc pas le metteur en scène ?

S.D. Le metteur en scène fait le choix. Mais c'est l'artiste qui va toucher l'accessoire en scène, le manipuler. Quand on a fait *Hippolyte et Aricie* de Rameau, je me souviens de la fabrication de l'épée de Thésée pour Stéphane Degout. Quand j'ai posé l'épée avec le ceinturon sur la taille de Stéphane, tout devenait concret. Sur sa cuirasse, tout prenait vie et forme. L'artiste l'a sur lui, le touche, il apprend à bouger avec.

#### 4 Le leurre

F.S. Comment les tâches sont-elles délimitées avec le costumier et le scénographe ?

S.D. Je discute avec le décorateur qui a dessiné l'accessoire. Mais parfois, on nous demande de l'inventer nous-même car le scénographe ne nous fournit pas toujours de dessin. Dans ce cas, on nous donne vaguement une idée et c'est à nous de le créer de toutes pièces. Et quand un costumier a besoin d'un casque ou d'une armure, on fait

souvent appel à nous car nous avons des stocks importants. Au départ ce sont des leurres.

F.S. Comment définirais-tu le leurre par rapport à l'accessoire ?

S.D. C'est l'objet provisoire qu'on utilise pendant les premières répétitions. Il permet au metteur en scène et aux chanteurs de travailler en mise en scène dans de bonnes conditions, en attendant d'avoir les accessoires définitifs, alors en fabrication dans nos ateliers. Il suffit que le metteur en scène me dise « fournissez-moi deux épées Louis XV » ! Je vais les chercher dans mon stock. Si le metteur en scène me demande deux chaises, je vais tout simplement prendre deux chaises de service dans la salle de répétition.

L'objet, c'est ce qu'il y a avant l'accessoire.

F.S. Tu as parlé d'« objet » et d'« accessoire ». Quelle différence fais-tu entre ces deux mots ?

S.D. Qu'il s'agisse d'un fauteuil, d'une table, d'un grand vase ou d'un tableau, l'objet, c'est ce qu'il y a avant l'accessoire. L'objet peut être n'importe quel objet de décoration. Il devient un accessoire de scène quand un artiste se l'approprie. Quand je dois trouver un couteau pour la Tosca de Puccini, je vais dans un magasin ou aux puces pour trouver un beau couteau argenté à mettre sur le bureau de Scarpia. Pour moi, c'est un couteau. Mais quand je le mets sur scène, ça devient autre chose : il prend une dimension symbolique car il va servir à faire des choses terrifiantes.

F.S. L'accessoire participe donc à l'impact dramatique du spectacle...

S.D. Complètement : le couteau dont se sert Tosca pour tuer Scarpia, ou le pistolet de Don Alvaro dans *La Force du destin* de Verdi, dont le coup part lorsque celui-ci percute le sol, sont essentiels. C'est la même chose dans l'air « Sull' aria » dans les *Noces de Figaro* de Mozart, où la Comtesse dicte une lettre à Suzanne. Ce qui va compter, c'est la plume, c'est le papier joliment choisi. Il y a la couleur. Peut-être que, passée la fosse d'orchestre, le public ne voit pas, mais moi, je sais. Les metteurs en scène se servent souvent de ces moments musicaux pour ménager un déplacement autour d'un accessoire : un silence, un passage instrumental... C'est ce qui m'avait frappé dans la *Tosca* de Nicolas Joël. Le baryton José van Dam écrivait son sauf-conduit, prenait le temps de se lever, d'aller vers un buffet côté cour, d'hésiter entre deux cachets : tout cela pour laisser à Tosca le temps de s'emparer du couteau. Cela devenait le bon timing pour laisser parler cette musique hitchcockienne.

## 5 Toucher l'accessoire

F.S. Réfléchis-tu à l'aspect tactile de l'accessoire ?

S.D. Absolument. Ce qui est important, c'est de donner au chanteur qui va se servir de l'accessoire, quelque chose qui soit confortable. On peut très facilement irriter un chanteur avec un accessoire laid ou un accessoire qui ne lui convient pas. J'ai déjà rencontré des chanteurs énervés parce qu'ils avaient des accessoires qui ne leur convenaient pas : un casque ou une armure mal ajustés, par exemple. Je prends ces réactions en compte car un artiste doit se sentir à l'aise.

F.S. Tu évoques un rapport charnel à l'accessoire... Peut-on parler d'une érotique de l'accessoire ?

S.D. En tout cas, ce que je peux dire, c'est que je suis jaloux de certains accessoires que je fais. Je veux dire par là que je suis fier de mon travail. J'aime quand un artiste

me dit qu'il a du plaisir à utiliser l'accessoire que j'ai fabriqué pour lui, pour moi c'est la récompense !

F.S. L'accessoire est-il une œuvre d'art pour toi ?

S.D. C'est peut-être une œuvre d'art, oui.

## 6 **Mettre en scène l'accessoire**

F.S. Y a-t-il un art de l'accessoiriste ?

S.D. Oui. Quand on installe la table du repas de Scarpia, on ne met pas les choses n'importe où. Elles ont leur place : le verre, la carafe et l'assiette vont être là ou là. Il n'y a pas de hasard.

F.S. Il y a donc une mise en scène des accessoires aussi...

S.D. Absolument.

F.S. C'est toi qui la signe ou le metteur en scène ?

S.D. Bien sûr, le metteur en scène décide. Mais c'est aussi le chanteur. Le metteur en scène et le décorateur tracent la ligne. Le chanteur va me demander de changer quelques objets de place pour son confort parce qu'il doit prendre en compte la musique, le chant, son jeu et le contact visuel avec le chef d'orchestre dans la fosse.

## 7 **L'accessoire comme offrande**

F.S. Quel est le rapport de l'accessoire a-t-il avec le corps du chanteur ? Est-ce de l'ordre du prolongement ?

S.D. Cette relation du chanteur à l'accessoire est évidente. Quand j'étais au festival d'Aix-en-Provence pour *Sémiramis* de Rossini, je me rappelle du moment où je donnais chaque soir à la mezzo-soprano Marilyn Horne son épée. Le seul fait de donner cette épée à Marilyn Horne, c'était toute une histoire. J'ai d'ailleurs gardé l'une des épées de ce spectacle, qui n'avait finalement pas servi !

F.S. Avais-tu l'impression de lui faire offrande ? Tout à l'heure tu as dit, « j'offre un accessoire à un chanteur »...

S.D. Oui. Je ressens cela très fortement. C'est aussi un peu comme un rituel. L'accessoire que je donne à un artiste en coulisse doit l'être au bon moment ; je dois connaître par cœur la mise en scène. Le chanteur attend beaucoup de l'accessoiriste : c'est une grande responsabilité !

## 8 **L'épée de *Sémiramis* : un fétiche ?**

F.S. Tout à l'heure, tu disais que tu avais gardé l'un des sabres de *Sémiramis*. Le métier d'accessoiriste suppose-t-il une part de fétichisme ?

S.D. Par nature, je ne suis pas du tout fétichiste. Je pourrais l'être, mais c'est vrai qu'il y a des choses qui me sont restées par hasard. Je me suis trouvé à la dernière du spectacle de *Sémiramis* avec une épée qui n'a pas servi et qui était en trop ; alors je l'ai prise et je l'ai mise dans les cartons du retour pour Toulouse. Machinalement, en rouvrant les malles, j'ai vu que cette épée était là. Maintenant elle est mienne.

F.S. Cette épée n'est pas redevenue un simple objet...

S.D. Elle ne peut pas redevenir un simple objet car elle est trop importante pour moi. Même si ce n'est pas celui qui a été utilisé, ce sabre appartient à la légende de *Sémiramis*. Il a quelque chose. On n'y touche pas !

F.S. Ce sabre est-il objet de mélancolie, de nostalgie pour toi ?

S.D. Non. Ce n'est que du bonheur pour moi.

F.S. Est-ce qu'un objet garde la mémoire du spectacle en lui ?

S.D. Je repense au couteau de Scarpia. Si j'avais présenté ce couteau à plusieurs personnes. Elles diraient « ok, c'est un couteau ». Pour moi, il a une toute autre valeur car je sais d'où vient ce couteau, comment il est arrivé dans le spectacle.

C'est pareil pour toutes les roses du *Chevalier à la rose* sur lesquels j'ai travaillé – toutes argentées, toutes identiques ! Depuis mon premier Chevalier en 1987 au Festival d'Aix-en-Provence jusqu'à celui que j'ai récemment fait au Capitole, j'ai toujours été obligé d'offrir la rose que j'avais faite à Octavian : Jane Piland à Aix, Sophie Koch récemment. Cette rose serait chez moi dans un vase, posée comme ça, personne n'y ferait attention mais pour les interprètes d'Octavian, c'est tout un symbole !

## 9 Mémoires de l'accessoire

F.S. Une partie de la mémoire de ces accessoires réside donc en toi. Tu es une « archive vivante » !

S.D. Absolument. De tout ça, j'ai une mémoire intacte. Pour moi, c'est toujours là.

F.S. À part ta mémoire, où réside la mémoire de cet objet ?

S.D. De nos jours, on filme de plus en plus les opéras. Quand on les diffuse à la télévision, je vois les accessoires que j'ai faits. Je peux aussi voir revivre des rideaux que j'ai confectionnés à travers les photos d'un livre.

F.S. Mais du processus de création de l'accessoire, es-tu le seul à garder trace ?

S.D. Je suis le seul, oui. Les gens qui ne voient pas le processus ne s'imaginent pas ce que c'est. Il ne s'imaginent pas le trajet qui nous conduit d'un point A à un point B. Quand je faisais *Les Noces de Figaro* à Aix-en-Provence, j'ai acheté un écritoire dans un magnifique magasin : il était en bois blanc très simple avec un petit encrier en porcelaine blanche. J'ai donc une base que j'ai patinée pour lui donner l'aspect et le style du mobilier qu'il y avait sur scène.

F.S. Que lui as-tu fait à cet écritoire, pour lui faire traverser le temps aussi vite ?!

S.D. Je l'ai aimé ! Et j'ai utilisé ce que je sais faire : la patine. J'ai utilisé de la couleur, j'ai donné des nuances. Avant, j'avais un squelette. Je n'ai fait que l'habiller avec mes mains, mon imagination, mon métier. J'ai donné une autre vie à cet objet .....

## 10 Dans la tête de Jokanaan

F.S. Un objet peut-il résumer, contenir à lui seul l'esprit et le style d'un spectacle ? On voit parfois surgir une civilisation en allant admirer un ustensile, un scalp ou un masque dans un musée d'arts premiers...

S.D. J'en suis convaincu ! Cela me fait penser à la *Salomé* de Richard Strauss que nous avons faite à la Halle aux grains de Toulouse en 1978 - 1979, avec Michel Plasson à la baguette et la magnifique soprano Karen Armstrong dans le rôle-titre. C'était Bent Norup qui faisait le prophète Jokanaan, dont la tête est coupée à la fin de l'opéra. Sans être fétichiste, j'ai conservé cette tête dans le local accessoire.

Cette tête, qui avait été fabriquée par les services perruques et accessoires, renvoie à plusieurs choses : à un spectacle qui a fait date dans l'histoire du Capitole, à mes débuts, à d'immenses chanteurs. Je pourrais encore faire exactement les gestes de



Karen Armstrong dans la mise en scène, en particulier quand elle faisait l'amour avec cette tête. Pour moi, c'est impossible qu'on détruise cette tête. Je ne pourrai pas m'en séparer. C'est ma mémoire, cette tête ! (rire) J'en parle parfois avec le chef Michel Plasson...

Figure 2 : La tête de Jokanaan



© photo Serge Doumeng.

F.S. Quelle est la réaction d'un chanteur face à sa tête ?

S.D. C'est « Oh my god ! ». Souvent ils se mettent la main sur le cou, ils disent « oh », l'air de dire : « mais c'est moi ! ». C'est un miroir qui renvoie à une image réelle, à laquelle on croit. Je me rappelle très bien d'un magnifique figurant noir qui remontait la tête de Jokanaan sur un plateau qu'il faisait glisser au ras du plateau pour la présenter à Salomé. Quand la tête arrivait sur le plateau, il y avait des gens qui faisaient « oh !... ». Cette tête n'était pas seulement frappante parce qu'elle est ressemblante. Ce qui était frappant, c'était aussi l'atmosphère de cette scène, créée par l'écriture musicale de Strauss au moment où le bourreau fait son travail : je peux dire que la musique donne vie à un accessoire.

F.S. Est-ce qu'un objet peut résumer un personnage ?

S.D. On associe toujours le Wotan de Wagner à sa lance. Mais il arrive que des metteurs en scène modernes n'usent pas de ces accessoires. Pour certains, que Wotan ait une lance à la main et un œil bandé, ça devient un cliché. Pour moi, l'accessoire peut devenir un cliché quand il est utilisé trop systématiquement. J'ai vu une représentation du *Rigoletto*, où le bouffon jouait sans cesse avec sa marotte : c'était insupportable ! Dans cet opéra de Verdi, je pense que l'on peut facilement se passer de cet accessoire...

## 11 L'essentiel et l'accessoire



F.S. Comment fait-on pour échapper aux clichés rattachés aux accessoires ? L'accessoire mentionné dans le livret fait souvent l'objet d'une longue tradition de représentation...

S.D. Quand on regarde notamment les mises en scène en Allemagne, les metteurs en scène ne s'embarrassent pas de certains accessoires. Mais moi, même dans une mise en scène contemporaine, je n'imagine pas arriver Mimi au premier acte de *La Bohème* de Puccini sans une bougie à la main : c'est essentiel, à ce moment-là... Bien sûr, l'accessoire peut changer, peut évoluer selon la conception du metteur en scène. Reste qu'il y a des choses inévitables. On peut les contourner, à condition de faire une substitution logique.

F.S. Mais comment contourne-t-on ?

S.D. Beaucoup de metteurs en scène trouvent que ce qui est indiqué dans le livret est ringard. Donc, ils s'en détachent. Mais souvent ils reviennent à l'accessoire initial car ils se rendent compte que c'est inévitable.

F.S. La place de l'accessoiriste est-elle moins intéressante dans les mises en scène contemporaine ?

S.D. Non, l'accessoiriste y a tout à fait sa place. Je n'ai aucun problème avec le fait qu'on transpose les opéras aujourd'hui. Mais par moments, j'ai dû réapprendre mon métier. Habitué à une certaine tradition de travail, j'ai dû m'habituer à utiliser certaines choses de la vie quotidienne. Je n'aurais jamais imaginé qu'un metteur en scène me demanderait d'acheter des chariots de supermarché pour les trois Nornes du *Crépuscule des Dieux* de Wagner ! Mais je suis capable de voir *Tosca* dans son contexte d'origine comme dans une mise en scène de notre temps... Au lieu de trouver un bureau d'époque pour Scarpia, j'aurais alors à trouver un bureau qui pourrait servir au Quai des orfèvres !

## 2. « L'accessoiriste en quête d'objets ». Entretien avec Julie Measroch

### 12 L'accessoiriste et le scénographe

FLORENT SIAUD : tu as été formée à Montréal au Collège Lionel-Groulx<sup>2</sup> en scénographie - costumes. Entre costumes et scénographie, comment t'es-tu décidée ?

JULIE MAEASROCH : Je n'ai pas fait de costumes parce que ça ne m'intéressait pas. L'orientation vers la scénographie et les accessoires s'est faite naturellement, au gré des circonstances. Quand je suis sortie, j'ai beaucoup travaillé comme peintre scénique, dans des ateliers de marionnettes aussi. Puis j'ai voulu m'éloigner du travail d'atelier de décor et me rapprocher des équipes de création. J'ai commencé à assister des scénographes mais aussi des accessoiristes comme Normand Blais, par exemple. Et souvent, assister un scénographe revient aussi à s'occuper de la partie des accessoires. La limite peut parfois devenir floue entre être assistant à la scénographie et accessoiriste.

F.S. L'assistant du scénographe est-il souvent l'accessoiriste de fait ?

J.M. Au Québec, oui, je crois que cela arrive souvent. Certains accessoiristes de métier se battent d'ailleurs contre ce phénomène, car l'assistant perd alors la partie création de ce métier, le scénographe lui donnant souvent des directives précises qu'il doit suivre. Ou alors son apport créatif n'est pas reconnu.

### 13 En quête de reconnaissance

F.S. Le métier d'accessoiriste est-il en mal de reconnaissance ?

J.M. Ici, selon moi : oui. Nous ne sommes pas reconnus comme des concepteurs, selon les ententes collectives avec les théâtres. On n'a pas encore de droits de suite par exemple. Certes, l'Association des Professionnels des Arts de la Scène du Québec (APASQ) essaie de faire des conventions avec des associations de théâtre pour nous faire reconnaître comme concepteurs. Reste que si je demande moi-même des droits de suite sur un spectacle, on me répond toujours : « ça ne fait pas partie de la convention, on n'est pas tenu de le faire. » Les coiffeurs et les maquilleurs sont dans la même situation.

F.S. Y a-t-il une moindre part d'idéation, d'abstraction dans la conception des accessoires ?

J.M. C'est vrai qu'un accessoiriste est forcément confronté aux contraintes de ce qu'imaginent le metteur en scène et l'acteur, de ce que nécessite l'action. Par ailleurs, la part de création est peut-être plus mince, dans le sens où on est contraint dans des univers. L'accessoiriste n'est pas toujours là au début des réunions de conception. Il arrive la plupart du temps un peu après que ne nombreuses discussions ont eu lieu entre le scénographe et le metteur en scène. Ils ont déjà imaginé un univers ensemble.

### 14 L'univers des autres

F.S. T'arrive-t-il de te sentir étrangère à ces univers ?

J.M. Non, j'écoute beaucoup et j'absorbe. Je m'imprègne des discussions, je regarde les images qui ont inspiré l'équipe – il y en a souvent ; j'en cherche moi-même pour apporter des images en essayant d'abonder dans le même sens que ce qui a déjà été trouvé. C'est une liberté de partir de quelque chose de concret : je suis plus créative dans la contrainte que me dictent les besoins.

F.S. Comment définir le mot « univers » dont tu parles ?

J.M. Ça renvoie à un monde, un environnement, une atmosphère, un imaginaire. Ça pose la question de savoir comment on aborde un texte : veut-on l'aborder de façon poétique, abstraite, réaliste ? Est-on dans quelque chose de symboliste ou de plutôt naturaliste ?

### 15 En répétitions

F.S. Quels sont les chemins que tu empruntes pour concevoir tes accessoires ?

J.M. La conception d'accessoires se fait beaucoup dans la recherche d'images puis d'objets réels. C'est parfois parce qu'on trouve un fauteuil ou un canapé qu'on se dit qu'on pourrait le modifier. C'est rare que je trouve un objet qui ira tel quel sur scène. Il y a toujours un petit travail à faire. Cela peut être des fauteuils à couvrir ou à patiner. Cela peut consister à rendre un objet plus manipulable ou couper une table en deux. Parfois, je fabrique entièrement les accessoires.

F.S. Vas-tu souvent en répétitions ?

J.M. Oui. J'y vais à des moments clés, les enchaînements ou les premières scènes de mise en place, quand le metteur en scène et les acteurs essaient de passer à travers la scène. Les scènes de détail sont moins importantes, à moins qu'elles impliquent fortement un accessoire. J'essaie d'être là quand il y a un accessoire un peu délicat. Je travaille jusqu'au dernier jour. Le metteur en scène ne mesure jamais vraiment tous

les besoins qu'il va éprouver en répétitions. J'ai donc beaucoup de demandes qui arrivent en cours de route.

F.S. Est-ce que ton travail continue après les représentations ?

J.M. Théoriquement non : en général, le soir de la première, c'est fini. Sauf dans les théâtres qui n'ont pas d'accessoiriste de plateau et qui m'appellent pour remplacer un objet qui a pu se briser par exemple.

## 16 Raison pratique

F.S. T'arrive-t-il d'agencer ensemble plusieurs objets réels pour en faire des accessoires de spectacle ?

J.M. J'ai travaillé sur *Laine sans moutons*, de Jean-François Caron. Dans ce spectacle, le personnage était pris dans une tempête de neige, une butte de neige. J'avais choisi une couette de lit et j'y avais installé un système gonflable à l'intérieur. Pendant dix minutes, la couette gonflait, comme si la neige invisible s'accumulait après être tombée, et à la fin elle avait vraiment l'air d'être dans un banc de neige. J'étais partie d'une piscine pour enfant à laquelle j'avais rajouté un système gonflable avec compresseur.

F.S. Le bricolage est-il l'une des qualités que doit avoir l'accessoiriste ?

J.M. Tout à fait. Je pense qu'on n'a pas le choix : il faut être débrouillard et habile de ses mains. Il faut que être capable de faire un peu de tout comme accessoiriste. Je sais presque tout faire mais pas nécessairement bien ! Ce que j'adore, c'est quand j'ai un petit mécanisme à travailler, par exemple.

F.S. La débrouillardise est-elle propre à ce métier d'accessoiriste ?

J.M. Oui, dans le sens où, par exemple, un concepteur de costume n'a pas nécessairement à être habile de ses mains : le plus souvent, ce n'est pas lui qui va coudre ou faire la coupe. Tout comme ce n'est normalement pas le scénographe qui construit son propre décor.

## 17 Anthropologie de l'objet

F.S. Où achètes-tu les objets que tu modifies ?

J.M. Je parcours beaucoup de brocantes, de marchés aux puces ; il y a par exemple le marché aux puces du quartier Saint-Michel de Montréal, en fin de semaine. Plus loin, il y a aussi le marché de la ville de Lachute, le mardi. Je vais également sur le site internet Kijiji !

F.S. Les particuliers sont-ils une ressource pour toi ?

J.M. Oui. Je rencontre souvent des gens incroyables qui ont des passions d'objets. Avec la comédie musicale *Le blues de la métropole*, mis en scène par Serge Denoncourt, on était dans la nostalgie. Ce spectacle m'a permis d'apprendre beaucoup de chose sur le Montréal des années 1960. J'ai déterré une époque ; j'ai découvert des trésors dans les sous-sols des habitants de Montréal. J'avais besoin d'une couverture en chenille ; une femme en proposait sur kijiji. Je suis entrée chez elle à Brossard : c'était une petite maison de banlieue remplie de poupées et de petits chats en porcelaine. Pour un autre spectacle, j'ai également rencontré un homme qui collectionnait les animaux empaillés et qui avait une girafe dans son salon !

F.S. Tu découvres des pratiques humaines. Ton métier aurait-il une dimension anthropologique ?

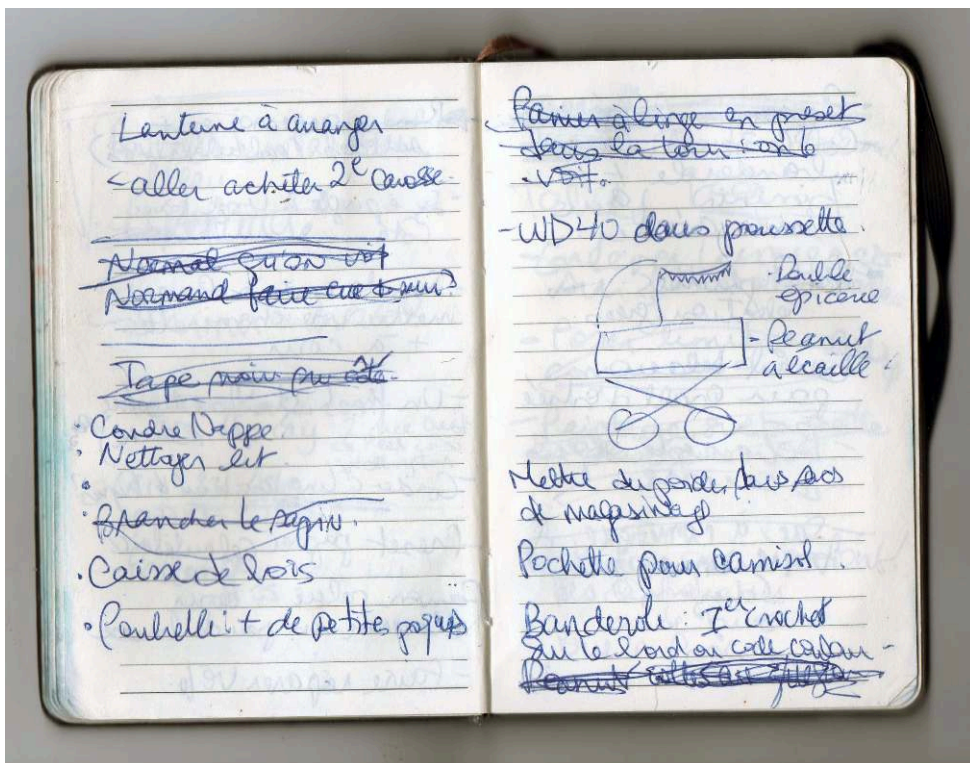
J.M. Absolument. Je découvre des pratiques humaines qui sont étonnantes. Pour *L'Opéra de quat'sous*, je cherchais des chariots de commerce. Je suis tombée sur un très vieux monsieur, un anglophone qui vit tout seul dans un entrepôt de l'Est de la ville. Ce sont des gens que je ne rencontrerais jamais autrement. Quand quelqu'un m'amène dans son sous-sol pour me vendre une vieille radio, il va souvent me raconter des histoires autour de cet objet.

## 18 Les objets du monde

F.S. Le fait d'être accessoiriste te fait-il regarder d'un œil différent les objets dans le monde ?

J.M. Probablement. C'est depuis que je fais ce métier que je prends conscience du fait que nous sommes entourés de choses. Je comprends aussi combien ces choses parlent de nous. Chaque objet parle de nos valeurs et de notre histoire. Quand j'ai travaillé dans *Le blues de la métropole*, je me suis plongé dans cette époque que je n'ai pas connue et j'ai pris conscience de la façon dont les objets ont évolué. Sur kijiji, j'ai trouvé un landau. Je suis donc allé chez une dame : c'est le landau dans lequel elle avait été promenée quand elle était bébé, et qu'elle a ensuite donné à sa fille. Elle l'avait encore dans son sous-sol... C'était lourd, en fer blanc. Je trouve ça touchant. Aujourd'hui, tout doit être ergonomique, doit bien se plier. Le sens pratique a remplacé le sens esthétique.

Figure 3 : Le carnet



© photo Julie Measroch.

F.S. Un objet réel prend-il une dimension particulière dès lors qu'il est mis sur scène ?

J.M. Il arrive que je trouve certaines choses plus belles sur scène que dans la vie. C'est sorties du bric-à-brac des puces qu'elles prennent toute leur valeur. Sur scène, tous les objets sont choisis. Il est rare que l'on rajoute des accessoires qui ne soient pas essentiels ou n'aient pas de sens. L'accessoire doit appeler un mouvement, rajouter du sens, justifier l'action d'un personnage.

#### 19 **Beauté de l'accessoire**

F.S. Qu'est-ce qu'un accessoire qui est « beau » ?

J.M. C'est difficile de parler de cela : ce sont des choses auxquelles je n'ai jamais réfléchi... C'est un accessoire qui raconte une histoire, qui nous parle. Une lampe rétro en poterie : dans la vraie vie, je trouve ça assez laid. Et sur scène, parce qu'elle peut correspondre à l'espace et au personnage, elle est susceptible de prendre un sens nouveau. Je trouve pas un accessoire beau avec les mêmes critères qu'un objet dans la vie. Je trouve souvent que ce n'est pas l'objet qui est beau ; c'est l'utilisation qui en est faite : l'interaction qu'il y a avec le jeu de l'acteur, la façon dont un personnage va par exemple prendre soin de son sac. Ce qui est beau, c'est quand un rapport se crée entre un corps et un objet et nous parle d'une histoire. Ce qui est beau, c'est aussi de voir comment un acteur s'attache à un objet. En répétitions, les acteurs s'attachent parfois à un objet et c'est très dur de leur en ramener un autre.

#### 20 **Le deuil du leurre**

F.S. Quelles sont les réactions des acteurs quand il s'agit de passer du leurre au véritable accessoire du spectacle ?

J.M. Parfois, cela marche très bien et cela se fait vite. D'autres fois, ce n'est pas le cas parce que l'habitude s'est créée. Certains acteurs impriment minutieusement chacun de leurs gestes selon une mécanique précise : si on revient avec un sac qui s'ouvre dans l'autre sens, ils peuvent être déstabilisés. Il suffit d'un détail, comme l'anse d'une tasse à café qui n'a pas la même forme ou la hauteur d'une chaise, qui est différente et change la position du corps, pour qu'il y ait un malaise. Mais l'adaptation se fait quand même vite.

F.S. As-tu déjà eu des mauvaises surprises par le maniement des acteurs des accessoires ?

J.M. J'ai toujours eu des bonnes surprises. J'aime voir quand un acteur a du plaisir à s'approprier un objet. C'est un plaisir dur à décrire mais évident. Je le perçois dans la façon dont un acteur tient un objet, joue avec, en prend soin. Il faut dire que cela dépend des acteurs : certains en prennent soin, d'autres pas du tout ! Certains vont les reposer sur la table des accessoires en coulisse, vont vérifier avant la représentation si leurs accessoires se trouvent bien à la bonne place. D'autres peuvent au contraire lancer leurs affaires n'importe où en sortant de scène.

#### 21 **Le son de l'accessoire**

F.S. Qu'est-ce qui fait qu'un objet est retenu dans un spectacle pour devenir un accessoire ? Les critères ne sont-ils que visuels (forme, couleur), pratiques (maniement dans le jeu) ?

J.M. Pas forcément. Je viens de faire *Cantate de guerre* de Larry Tremblay au Théâtre d'Aujourd'hui. Et le critère de sélection était auditif. J'ai cherché des accessoires sonores : des chaînes, des couteaux... Il fallait qu'ils produisent un son métallique. En répétitions, avec le compositeur Ludovic Bonnier, avec les acteurs, avec la metteuse en scène Martine Beaulne, nous testions la dimension sonore des accessoires. Sur la

scène, devant le public, il n'y avait pas grand chose mais c'est un spectacle pour lequel j'ai amené énormément de choses en amont. Au début, il y avait par exemple beaucoup de fusils, des ceintures en cuir et des *komboloï* grecs, ce genre d'objet qui ressemble à un chapelet. Puis on a gardé les objets selon un critère sonore, pas visuel. De tout ce que j'achète pour un spectacle, il y a, disons, 30% qui ne sera pas sur la scène et qui va rester dans l'entrepôt du théâtre.

## 22 Les archives de l'accessoiriste

F.S. As-tu gardé des objets de certains spectacles ?

J.M. J'ai surtout gardé des objets qui n'étaient pas utilisés. Je pense à un téléphone des années 60, que j'ai aimé pour sa couleur – il est vert tilleul – et pour son cadran. Il fonctionne encore ! Ce qui me touche, c'est que cet objet a vraiment fait partie du quotidien de quelqu'un un jour. Ça me fascine que ça existe encore, alors que ce que nous faisons aujourd'hui ne dure pas.

F.S. As-tu un atelier ?

J.M. J'ai un atelier, que je partage avec un ami luthier. Je ne conserve pas les objets car ils ne m'appartiennent pas. Je n'ai pas d'archives personnelles d'objets. J'ai donné tellement d'énergie pour certains objets ; en être séparée, ce n'est pas toujours facile. J'ai peu de place, alors je me force à ne pas garder les objets dont je n'ai pas besoin. Pour l'instant, mon espace se résume à deux établis, mes outils, et toutes sortes de boîtes fourre-tout que j'essaie de classer du mieux que je peux...

F.S. Au moins photographies-tu les objets ?

J.M. Oui, d'ailleurs mon ordinateur manque de mémoire... J'ai une base de donnée très importante ! Pour un objet trouvé et choisi, il peut y avoir une quinzaine de photos et d'images alternatives, que je conserve pour moi pendant le processus de création. Après, je les oublie. Mais ces objets restent là... dans mon disque dur !

## NOTES

1. Cité par Agnès Pierron, *La langue du théâtre. Mots et moeurs du théâtre*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2009 (2002), p. 4.
2. Le collège Lionel-Groulx est un Collège d'enseignement général et professionnel (CEGEP). Au Québec, ce type d'établissement pré-universitaire s'insère traditionnellement entre le secondaire et l'enseignement supérieur.

## INDEX

**Mots-clés** : Accessoires, objets, opéra, théâtre, accessoiristes