

MÉMOIRE DE FIN D'ÉTUDES
JOSÉPHINE RÉBÉNA
DÉPARTEMENT DÉCOR

LA REPRÉSENTATION DE L'ORIENT ET
DU MAGHREB DANS LES DECORS DU
CINEMA FRANCAIS DES 1920S ET 1930S

DU STEREOTYPE AU SIGNIFIANT



LA FÉMIS
PROMOTION 2022

R E M E R C I E M E N T S

FRANÇOIS -RENAUD LABARTHE

ANNE SEIBEL

LAURENT OTT

BARBARA TURQUIER

TANIA PRESS

ISABELLE OLIVERI

HELIO PU

ALMUDENA BRICOGNE

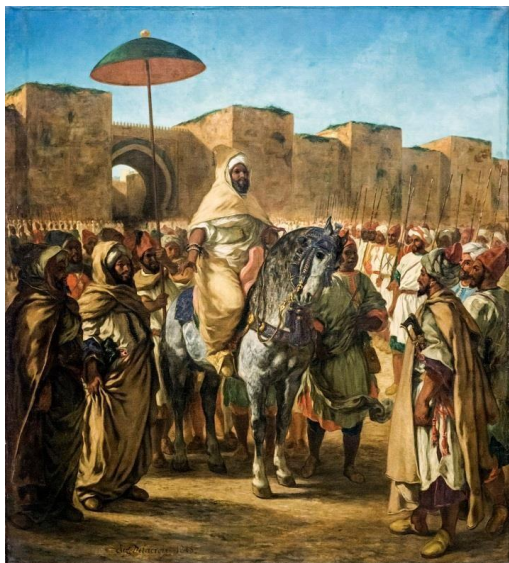
ZOÉ PERNET

HUGO RAFFOUL-DE-COMARMOND

S O M M A I R E

INTRODUCTION	p 4 - 11
L'ATTRAIT POUR L'AILLEURS, LES COLONIES ET L'IMAGINAIRE COLLECTIF.....	p 12 - 14
L'ATLANTIDE - L'ORIENTALISME, DE LA PLUME À L'ARTISTE.....	p 15 - 19
LOCHAKOFF ET « L'ORIENTALISME RUSSE ».....	p 19 - 24
PÉPÉ LE MOKO, LA SIGNIFIANCE DU DÉCOR.....	p 26 - 36
ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS-RENAUD LABARTHE.....	p 36 - 40
CONCLUSION.....	p 41
BIBLIOGRAPHIE.....	p 42 -43

INTRODUCTION



Eugène Delacroix, *Le Sultan du Maroc*, 1845.

« Charles Baudelaire dira de cette toile : La composition est excellente. Elle a quelque chose d'inattendu, car elle est vraie et naturelle. »¹

Il me semblait intéressant d'introduire mon sujet par cette œuvre de Delacroix ainsi que le retour fourni par Baudelaire, car en cela sont contenues les principales réflexions qui seront présentées dans cet écrit.

« J'ai vu, j'ai vu, j'ai vu »²

Au long de son voyage au Maghreb et en Andalousie, Eugène Delacroix chercha à retranscrire ce qu'il y vu et découvrit, à l'époque où ces régions ne paraissent que très lointaines et inconnues pour la plupart. Delacroix voit l'inédit, découvre l'inconnu. Devant cette autre culture, il en tombe amoureux et c'est à travers ses toiles, qu'il va la révéler à ses contemporains. Le terme révéler n'est pas choisi arbitrairement, si l'on prend sa définition : « *Faire connaître, laisser deviner* »³. Car si à l'époque, Delacroix est perçu comme « *un peintre-ethnologue* »⁴, il ne donne de cette culture, au XIXe siècle, qu'une représentation picturale et composée par sa vision, son point de vue.

Comment donner à voir ce qui n'est pas connu ?

¹ Eugène Delacroix, *d'Orient et d'Occident*, réalisé par XAINTÉ Arnaud (France, 2017, 91 mn) – Coproduction : ARTE France, 2M Maroc, SAGA FILM, film visionné en ligne sur <https://www.arte.tv/fr/>²
KENDSI Myriam. (2020) « J'ai vu, j'ai vu, j'ai vu ! » : *Delacroix, orientaliste ou anticolonialiste ?* [Enligne]. <https://www.24hdz.com/delacroix-orientaliste-anticolonialiste/> (Page consultée le 22 mars 2022).

³ Le Robert : *dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* : version numérique. Récupéré le 19/03/2022 de <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/reveler>

⁴ Eugène Delacroix, *d'Orient et d'Occident*, réalisé par XAINTÉ Arnaud (France, 2017, 91 mn) – Coproduction : ARTE France, 2M Maroc, SAGA FILM, film visionné en ligne sur <https://www.arte.tv/fr/>

Dans son rapport au tableau, Baudelaire déclare y trouver une certaine vérité par son naturel. Naturel non de la scène en elle-même mais bien de la composition. La véracité du tableau est donc contenue davantage dans des caractéristiques plastiques subjectives, propres à l'interprétation du peintre que dans l'objectivité de la scène. En ce sens, qui compose, interprète et qui interprète, fictionnalise.

Mais comment interpréter une culture ? Comment fictionnaliser l'*autre* ? Qui plus est, peut-on fictionnaliser l'*autre* ?

« *Malgré le caractère ethnologique du travail du peintre, ses œuvres participeront à l'imagerie coloniale et c'est dans ce contexte que Delacroix va créer à son insu le courant orientaliste* »⁵. Car si dans ce cas, l'orientalisme est défini comme un courant pictural, celui-ci fait écho à une vision coloniale bien plus étendue et lointaine, de l'ouest sur l'est.

Edward Saïd écrit « *de la fin de la renaissance à nos jours, un homme de science, érudit, missionnaire, commerçant ou soldat étaient en orient ou réfléchissait sur l'Orient parce qu'ils pouvaient y être, y réfléchir, sans rencontrer de résistance de la part de l'Orient[...]* De surcroît, la prise en compte par l'imagination des choses de l'Orient était plus ou moins exclusivement fondée sur une conscience occidentale souveraine ; de sa position centrale indiscutée émergeait un monde oriental. »⁶

Par le prisme de ce monde oriental fabriqué, toute œuvre qu'elle soit sous forme picturale, filmique ou littéraire s'édifie par « *une espèce d'images, de thèmes, de motifs qui circulent dans cette œuvre, qui tous s'ajoutent à des façons délibérées de saisir l'Orient et de le représenter ou de parler en son nom.* »⁷

Assurément, ce système d'accapuration n'est aujourd'hui plus complètement visible, sice n'est concevable. Car s'il est difficile de donner à voir ce qui n'est pas connu, la distribution de films à l'international permet à présent à beaucoup de pays de transmettre

⁵ KENDSI Myriam. (2020) « *J'ai vu, j'ai vu, j'ai vu I* » : *Delacroix, orientaliste ou anticolonialiste* ? [Enligne]. <https://www.24hdz.com/delacroix-orientaliste-anticolonialiste/> (Page consultée le 21 juin 2004). ⁶ SAÏD, E. (1980, traduction française). *L'orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Editions du Seuil. p. 38.

⁷ SAÏD, E. (1980, traduction française). *L'orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Editions du Seuil. p. 58.

leurs cultures et leurs identités de manière fidèle par leurs propres points de vue. Si je replonge dans les filmographies que j'apprécie de réalisateurs du moyen orient et du levant, la plupart ont été récompensés par des festivals européens et étasuniens : Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, Nuri Bilge Ceylan, Lou Ye ou encore Jia Ziangke, si ce n'est pour citer qu'eux. De fait, il paraîtrait bien déplacé, aujourd'hui, de présenter aux cotés de ces filmographies, des œuvres qui, pour reprendre l'expression, saisiraient des cultures délibérément et parleraient en leurs noms.

Bien qu'une ouverture vers le monde soit permise grâce à ce rayonnement culturel, « *l'orientalisme reste un terme tout aussi omniprésent dans le vocabulaire du cinéma occidental contemporain. Il est mis en évidence par les gangsters de Chinatown dans L'année Du Dragon (1985), les méchants dans Diamant du Nile (1985), les gamins des rues d'Aladdin (1992), les terroristes dans Ultime Décision (1996), et dans le scénario encore plus absurde de Y a-t-il un flic pour sauver la Reine (1988) mettant en scène des flics américains battant des dictateurs arabes et des terroristes.* »⁸ A la lecture de cette liste, il paraît évident que nombre de clichés et stéréotypes paraissent fatalement bien trop ancrés et déterminants dans les représentations des pays du Moyen-Orient et du Levant, ainsi que leurs cultures. A travers ces mises en scène, la perception biaisée et raciste (et heureusement pas systématique) perpétuent l'imaginaire collectif occidental basé sur « *une dichotomie fondamentale entre l'Est et l'Ouest, entre l'autre et soi-même* »⁹

Mais comment ces clichés résistent et continuent d'alimenter cet imaginaire collectif ? Comment s'est-il, au fil du temps, constitué ? Sur quel matériel ?

« *Edouard Saïd s'est principalement concentré sur l'écriture académique, la littérature de voyage et les romans en tant qu'incarnation de l'idéologie occidentale. Mais bien sûr, la géographie imaginative de l'orientalisme savant, et tous ses corrélatifs de genre et de race ont été facilement transformés en matériaux de narration et d'art visuel.* »¹⁰

⁸ Bernstein, M., Studlar, S. (1997). *Visions of the East, Orientalism in Film*. Londres: I.B. Tauris and Co Ltd.p. 4.

⁹ *Ibid.* p.3.

¹⁰ *Ibid.*

Dans le sillage du courant pictural orientaliste du XIXe siècle, c'est au tour de photographes français de capturer des scènes orientalistes. Ancêtre du cinéma, la photographie à son tour s'éprend pour l'Orient.



Pascal SEBAH, *Public Scribe*, v. 1870

Ci-dessus, une photographie de Pascal Sebah, présentant des personnes en costumes traditionnels d'Orient dans des décors exotiques mais artificiels.

« Cette photographie devient véritablement orientaliste dans le sens d'exotisme qui s'inspirent d'images des contes des Mille et Une Nuits, et qui s'éloignent des scènes de vie quotidienne »

Beaucoup de photographes veulent faire des œuvres pittoresques, seulement nous nous rendons vite compte de la fausseté de certains clichés qui ne sont pas pris au vif comme les peintres semblent l'affirmer... La photographie en studio utilise des accessoires orientaux : tapis, tentures, éventails, narguilles, sofas, armes. »¹¹



Rogen FENTON, *Pasha et Bédouin*, Louvre Abu Dhabi

Plus gros encore. *« Roger Fenton possède un studio à Londres et photographie des bourgeois européens en costumes orientaux. L'orientalisme en photographie se veut être la reconstitution de l'Orient à travers les vêtements, les décors, l'architecture. C'est un véritable théâtre occidental mis en place au service de la photographie. »¹²*

¹¹ Anonyme. (2016) « *Les Médiums Orientalistes* » [En ligne]. <https://orientalismewordpress.wordpress.com/category/themes>. (Page consultée le 23 mars 2022).

¹² *Ibid.*

A travers ces clichés, l'orientalisme apparaît comme une nouvelle mode qu'arborent des occidentaux s'accaparant la culture orientale à des fins esthétiques et faisant ainsi de l'Orient un simple ornement. Cette appropriation de l'apparence d'autrui et de son environnement illustre la notion de supériorité occidentale par laquelle il est supposé possible d'objectiver les lieux et peuples imaginés. Mais comment à l'époque, cette objectivation a pu être justifiée, voir justifiable ? C'est ici que le cinéma rentre en jeu.

« La naissance simultanée du cinématographe et de l'ethnologie de terrain n'était pas une simple coïncidence. L'un et l'autre participaient en effet à un même processus de développement de l'observation scientifique lié lui-même à l'expansion industrielle de L'Europe et des Etats Unis dont un des corollaires était l'invasion coloniale. Il s'agissait d'imposer au monde la certitude de leur mission "civilisatrice" et cette mission s'appuyait sur et se justifiait par l'efficacité scientifique. Mais cette efficience était fondée sur la certitude d'une certaine unité rationnelle du monde alors précisément que se découvrait l'extraordinaire diversité des mondes qu'explorait leur expansionnisme. Cette multiplicité troublante entraînait donc à la multiplication des procédures inventoriales, accumulant les "curiosités" et les "exotismes" de toute la planète et que l'on allait mesurer à l'aune unique de la normalité historique occidentale, pour ne pas dire blanche.[...] Les sociétés que l'exploration découvre, deviennent progressivement des images photographiques puis cinématographiques qui transportent véritablement l'autre depuis son étrangeté absolue, depuis ses antipodes, jusqu'à la mesure du regard blanc. La centralité, le caractère de référentialité absolue de la position occidentale sont ainsi affirmés et démontrés par l'évidence même de ce transport qui légitime le cadre de référence du spectateur. »¹³

Par ce processus de légitimation scientifique, l'exotisme s'entremêle au caractère ethnographique du cinéma, et du statut de films de terrain, il passe au statut de curiosités, où l'imaginaire a du mal à distinguer la fiction de la réalité.

¹³ PIAULT, M. (Date non communiquée) « L'exotisme et le cinéma ethnographique : La rupture d'une croisière coloniale », École des Hautes Études en Sciences Sociales – France [En ligne]. (Page consultée le 26 mars 2022).

C'est ici qu'il me paraissait le plus pertinent d'intégrer le sujet principal de cet écrit étant le décor de cinéma car il me semble que c'est à travers cette célèbre question de la distinction entre fiction et réel que le décor devient davantage tangible.

De prime abord, il semble sensé d'allouer, d'une part, un décor naturel à un film s'établissant dans un cadre réaliste pour fournir une impression de véracité, et d'autre part, un décor fabriqué répondrait davantage à un film tirant son univers d'une réalité déplacée, fictionnalisée. Néanmoins, le premier décor comme le deuxième se doit d'être vraisemblable pour le spectateur et par conséquent le réalisme doit donc opérer dans les deux cas. La différence ne s'établit de fait, non pas par la notion de réalisme mais par ce que le spectateur définira comme vrai, et ce qui nous semble vrai correspond à ce que l'on connaît.

Si « les décors établissent dans un film les contextes géographiques, historiques, sociaux, culturels et en fournissent les détails matériels associés, le cinéma narratif classique d'Hollywood ou le cinéma commercial traditionnel européen tiennent principalement sur les principes narratifs et les explications, subordonnant donc le visuel sous les principes de la progression narratives »¹⁴

Par conséquent, quand il soutient une narration filmique classique, le décor est souvent réduit à sa fonction primaire de relayer la narration textuelle afin de communiquer au spectateur des indications spatiales et temporelles. Néanmoins ces indications ne peuvent être appréhendées seulement si elles sont reconnues par le spectateur. En ce sens, les stéréotypes et clichés sont présents dans les décors afin qu'ils répondent instantanément à notre imaginaire collectif par automatisme en étant immédiatement reconnaissables car préalablement connus.

Afin d'illustrer cette réflexion, je me permets d'introduire le décor d'épicerie chinoise que j'ai réalisé cette année en studio dans le cadre de mon travail de fin d'étude à la Fémis. Ce décor a été réalisé en binôme avec Helio Pu, à l'origine du scénario. Après réflexion, nous avons décidé de baser le film dans le village chinois de son enfance, et

¹⁴ BERGFELDER, T., HARRIS, S., STREET, S. (2007). *Film Architecture and the Transnational Imagination. Set design in 1930s European Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press. p.14.

plus précisément dans la petite épicerie que tenaient ses parents, que nous avons dû réinterpréter afin de pouvoir la construire en studio. Répondant à un scénario de fiction, il m'a fallu faire correspondre l'identité de la boutique existante et la spatialisation du décor qui se devait de répondre au scénario. Dans ce contexte, s'est ajouté une arrière-boutique pour laquelle je n'avais pas de documentation existante pour la texture et la teinte des murs. J'ai donc, par recoupement de photographies d'intérieurs d'appartement et de boutiques principalement citadins, proposé à Helio une teinte bleu passée et un soubassement vert. Au stade de la peinture, c'est-à-dire sans ensembliage et sans accessoirisation, Helio est passé voir l'avancement du décor et a été surpris du, je cite ;

« Caractère très chinois » de l'arrière-boutique, et cela car *« les murs de son école étaient peints exactement de ces couleurs »*. Dans ce cas précis, les couleurs des murs ont directement fait remonter des souvenirs d'enfance. Pour poursuivre la réflexion énoncée précédemment, ces couleurs étaient, par Helio, préalablement connues et ont été à ce moment reconnues. Si personnellement, je ne considérais pas ces murs comme stéréotypés parce qu'ils ne répondaient pas instantanément à mon imaginaire, l'étaient-ils pour Helio ?

Si je me base sur cet exemple de murs, deux questionnements se dessinent – *Par qui* et de fait, *Pour qui* ? Imaginons que les couleurs de cette arrière-boutique aient été pensées par un-e décorateur-riche chinois-e, peut-être que ces teintes n'auraient jamais été choisies car trop représentatives ? Ou encore, cette arrière-boutique aurait pu être représentée avec une multitude de décorations et d'accessoires chinois afin d'appuyer excessivement la localisation de l'épicerie ? Encore bien d'autres exemples auraient pu être cités ici, mais pour chacun d'entre eux correspond une finalité, qui semble justement être ce *« Pour qui »*, autrement dit le public, les spectateurs.

Un décor de cinéma a donc un émetteur et un récepteur. Si un décor a longtemps été relayé à une toile de fond utilisant clichés et stéréotypes afin de spatialiser et dater la narration scénaristique, aujourd'hui un bon décor doit être invisible. Au fil du XXe siècle, il semble alors probant qu'une évolution a opéré, d'un part sur la conception d'un décor de film et d'autre part sur la réception des spectateurs. Nous pourrions dire que pour un même espace représenté, la fonction du décor d'accentuer, permettant aux spectateurs d'y reconnaître ce qui n'est pas préalablement connu, s'efface au profit de

décors discrets, communiquant des informations aux spectateurs sans pour autant être remarqué.

L'idée que la conception d'un décor évolue en fonction de son impact sur le spectateur m'amène à interpréter le décor par le prisme du triangle sémiotique de Peirce, défini par trois catégories, le signifié, le signifiant et le référent.

Si l'on applique à la création et la réception d'un décor ce concept, le signifié correspondrait à l'imagerie collective que nous procure l'idée d'un espace donné, le signifiant serait l'appréhension de cet espace par le décor et enfin le référent serait l'espace existant, réel. Si le référent réside de fait inchangeable, le signifié et le signifiant évoluent de manière interdépendante. Ainsi, le décor (signifiant) s'adapte à l'évolution de l'imaginaire collectif (signifié).

Dans la représentation au cinéma de l'Orient par l'Occident, le décor apparaît de fait comme un acteur de cet imaginaire collectif mais aussi comme un miroir reflétant les évolutions et frictions entre l'Est et l'Ouest.

A travers cet écrit, nous tenterons de comprendre comment et pourquoi la place du décor a évolué dans la mise en scène au sein de la représentation de l'Orient et du Maghreb dans le cinéma français des années 20 et 30 à travers trois points. Premièrement, nous nous pencherons sur l'imagerie coloniale qui fit naître un imaginaire collectif stéréotypé, à travers le travail de l'artiste Manuel Orazi pour les décors de *l'Atlantide* de Jacques Feyder. Deuxièmement nous nous intéresserons à l'influence russe à travers le travail de décorateurs issus des *studios Albatros*, afin de comprendre comment est né et a évolué le statut de décorateur. Nous questionnerons ensuite la reconstitution de la Casbah en studio dans le film *Pépé le Moko* de Jean Duvivier et enfin, nous questionnerons les répercussions qu'ont pu avoir ces questionnements dans le travail et les productions actuelles cinématographique à travers l'interview de François-Renaud Labarthe au sujet de son travail en tant que chef décorateur sur la série *Le Serpent*

L'ATTRAIT POUR L'AILLEURS, LES COLONIES ET L'IMAGINAIRE COLLECTIF.

A travers certaines lectures, il me semblait pertinent d'introduire ce chapitre par ce qu'aujourd'hui nous pouvons heureusement qualifier de non-sens « l'étude » de 1890 d'un certain Louis Delaporte au sujet du temple d'Angkor. *« Celui-ci écrit, avec une (sale) manie de hiérarchisation toujours au bénéfice de l'Occident, que les productions de l'art cambodgien sont magnifiques et lui permettent d'arriver immédiatement après les plus grandes œuvres de l'Occident. Le même auteur ajoute, sans le moindre commencement de preuve, qu'une « double inspiration attache l'art cambodgien à l'architecture grecque et à l'architecture gothique ». Toute beauté artistique ne pouvait avoir pris naissance que sous nos cieux. »*¹ Par des pensées européocentristes, Louis Delaporte se permet de replacer le temple d'Angkor en deçà de l'architecture d'origine occidentale sans se soucier des siècles séparant ces différentes architectures. *« L'exotisme est finalement le couronnement logique de cette pensée. »*²

Mais quoi de plus pittoresque et européocentriste que de ramener dans le bois de Vincennes même le temps d'Angkor ? Il y sera reconstruit dans le cadre de la plus importante exposition coloniale de 1931. *« Mais il y a eu bien d'autres œuvres [...] on reconstruit des rues, des habitations, on permet au visiteur français moyen qui ne quittera jamais l'hexagone de passer d'une case africaine à une paillotte indochinoise, d'une mosquée à un temple, d'un souk marocain à un marché antillais... »* Le succès fut énorme pour l'état français, attirant quelque huit millions de visiteurs. *« Et bien que l'exposition ait été essentiellement une entreprise commerciale et didactique pour un état désireux de faire connaître et d'affirmer son domaine impérial, c'est l'exposition extraordinairement étendue de la culture non occidentale - à travers l'architecture, les artefacts et les gens eux-mêmes - qui eut un impact durable sur l'imaginaire culturel français. »*³

¹ Ruscio, A. (2002). Le credo de l'homme blanc: regards coloniaux français XIXe-XXe siècles. Belgique: Editions Complexe. p.135-136

² Ibid.

³ Ibid.

« le but était de faire croire aux visiteurs qu'ils avaient réellement visité les colonies eux-mêmes et qu'ils étaient entrés dans le temps et l'espace évolutifs de l'autre colonial en tant qu'observateurs quasi anthropologiques cachés dans le quatrième mur, accumulant ainsi des souvenirs à la fois individuels et collectifs. »

Le quatrième mur. Expression évoquant le théâtre mais aussi bien sûr le cinéma. Ces expositions coloniales ont été pour le spectateur un spectacle. Paradoxalement, leur caractère spectaculaire persuada les visiteurs de leur véracité *car « il y avait un but commun à toutes ces expositions : la volonté de « faire vrai ». [...] Tout est soigneusement mis en scène. Toute fantaisie est évitée. »*

« Dépassés par une "esthétique de l'affichage" et dépourvus des connaissances et de l'expérience nécessaires pour décoder la composition visuelle, le public et les médias français ont été, consciemment ou non, pris dans une vaste réflexion culturelle sur les originaux et les copies, et épris par l'attractivité du réalisme des conceptions. » Comme cité, l'esthétique de l'affichage prend donc le pas sur l'anthropologie faussement orchestré. De plus, ce qui me semble intéressant dans cette citation est l'introduction de la présence des médias. Il va de soi que si cette reconstitution caricaturale a façonné grandement l'imaginaire collectif de l'Orient et du Maghreb et favorisé l'essor de l'engouement pour l'orientalisme, les médias l'ont largement relayé, dont le cinéma.

« Etrange production, en vérité, que celle de ces 210 longs métrages tournés au Maghreb entre 1911 et 1962 ! Tous, ou peu s'en faut, apparaissent à présent comme les vestiges archéologiques d'une ère révolue durant laquelle l'Europe avait cru pouvoir imposer définitivement au monde une domination qu'elle croyait légitimée par la prétention à l'universalisme de sa civilisation. »⁴ En outre cette importante production, *« l'attrait pour le public de l'entre-deux-guerres pour les voyages cinématographiques dans des environnements moins familiers est confirmée par un coup d'œil sur les succès au box-office de l'époque : Le Grand Jeu, La Bandera, Lac aux Dames et Pépé le Moko sont un échantillon représentatif de films tournés à l'étrangers qui ont été des succès significatifs auprès du public français au cours de la décennie. »* Incontestablement, le cinéma colonial répondait aux attentes d'évasion du public par son exotisme. *« Les dunes, les tempêtes de sable, le minaret, la fiancée blanche prisonnière du harem furent trop*

⁴ Boulanger, P. (1975). Le cinéma colonial : de L'Atlantide à Lawrence d'Arabie. France: Editions Seghers. p.33-34

longtemps de solides et rentables références : le public aimait. »⁵ Les toiles de fond et décors stéréotypés se maghrébines en simple apparat afin d'orientaliser des scénarios purement occidentaux.

*« A un journaliste algérien qui s'étonnait à la projection des images de la kasbah telle que la décrivait L'Honorable Madame Bresson (1927), le metteur en scène allemand Wolfgang Hoffmann-Harnish répondit : « Quelle importance ? Nous avons fait un film pour les européens et non pour vous ! »*⁶

Dans son livre *Le cinéma colonial*, Pierre Boulanger dresse un large panorama des films de l'époque coloniale. Il en dresse « *un bilan cinématographique d'une époque révolue durant laquelle toute réalité fut travestie, sciemment ou non, pour suivre les modes et flatter les préjugés [...] Un cinéma pour lequel le talent dépensé était inversement proportionnel au nombre de chameaux utilisés a négligé les hommes.* »⁷ Bien que, si l'on aborde cet ouvrage par le prisme du décor, celui-ci se base davantage sur l'exploitation des décors naturels de l'Afrique du Nord et du Moyen-Orient, certains films sortent du lot par le travail des décorateurs mentionnés. En recoupant avec d'autres lectures, il m'est alors apparu que l'évolution des décors dans ces films coloniaux correspondent à la naissance et à l'évolution du métier même de décorateur.

Afin d'expliquer cette réflexion, je présenterai trois films, qui d'après-moi, épousent très bien l'évolution de ce métier, et de fait, correspondent à l'évolution de ces représentations occidentales et de leurs stéréotypes. Dans un premier temps nous nous intéresserons à la porosité du métier d'artiste et celui de décorateur dans le cinéma muet à travers le film *l'Atlantide* de Jacques Feyder (1921) et au travail de l'artiste en charge des décors, Manuel Orazi. Deuxièmement, nous nous pencherons sur l'influence esthétique apportée par la diversité des cultures d'artistes et décorateurs émigrés en France. Pour cela, nous nous pencherons sur les décors d'Ivan Lochakoff pour *Shéhérazade*. Enfin nous aborderons les décors de Jacques Krauss pour *Pépé le Moko* et nous verrons en quoi la reconstitution en studio de la Casbah algérienne permet de répondre au réalisme poétique, courant cinématographique de l'époque.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Op.cit.* p75

⁷ *Op.cit.* TROUVER PAGE

L'ATLANTIDE – L'ORIENTALISME, DE LA PLUME À L'ARTISTE.

Initialement, *L'Atlantide* est le deuxième roman de l'écrivain Pierre Benoit, paru en 1919. « *Il est devenu un véritable livre à succès de l'édition française (1,722 million d'exemplaires vendus dont 991 000 en Livre de poche, au début du XX^e siècle¹). Son immense succès fut attribué au besoin des Français d'oublier la Première Guerre mondiale, qui venait de s'achever, par des livres pleins de passion et d'exotisme.* » (NOTE WIKI) En 1920, Jacques Feyder, ayant déjà une quinzaine de films derrière lui, va racheter les droits du roman afin de l'adapter pour le cinéma. « *Première adaptation d'un roman colonial qui venait de paraître en 1919, c'est une superproduction financée par la banque Thalman avec le concours de la SCARGL. Il est distribué par Louis Aubert au Gaumont Palace et reste à l'affiche 52 semaines. Sa carrière est triomphale. Le film s'inscrit dans la thématique de la littérature coloniale, avec la fascination du désert, ses aventures militaires et ses femmes fatales.* »⁸

Comme l'écrit Pierre Boulanger, « un homme a osé ». Partir tourner son film en plein désert paraissait être une totale ineptie pour les producteurs. A cette idée, Léon Gaumont répondit « *D'abord le désert qu'est-ce que c'est ? Une toile de fond. Garnier vous peindra ça très bien et vous raccorderez les premiers plans à Fontainebleau, comme Feuillage a toujours fait.* »⁹. Entêté, Jacques Feyder réussit à financer son expédition. « *Les prises de vues débutèrent le 1^{er} mars 1920 et devaient durer jusqu'en octobre. Feyder et sa troupe campèrent deux mois et demi dans les environs de Touggourt, puis gagnèrent le massif de l'Aurès pour de nouveaux extérieurs et, enfin, s'installèrent à Djidjelli. A Bab-el-Oued, un studio fut improvisé pour les intérieurs.* »¹⁰ Pour ces intérieurs, Feyder confia les décors à l'artiste italien Manuel Orazi.

Mes recherches sur cet artiste m'ont amenée à en déduire que le décor pour le cinéma n'était pas son activité professionnelle principale. Au long de sa carrière Manuel Orazi a œuvré davantage dans le milieu de l'affiche et de l'illustration d'ouvrages, dans le style Art Nouveau, voir Art Déco. Il est, d'ailleurs, aussi à l'origine des affiches de *L'Atlantide*.

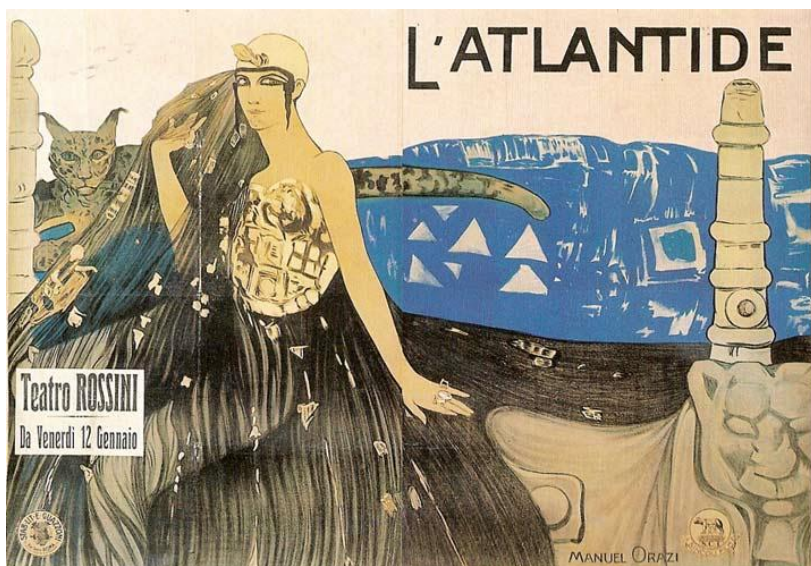
⁸ *L'Atlantide (roman)*. (Année de la dernière mise à jour, 24/02/2022). Dans Wikipédia.

[https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Atlantide_\(roman\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Atlantide_(roman))

⁹ Boulanger, P. (1975). *Le cinéma colonial : de L'Atlantide à Lawrence d'Arabie*. France: Editions Seghers. p. ??

¹⁰ *Ibid.*

Comme montré ci-dessous, Manuel Orazi utilise des procédés graphiques en vogue à l'époque comme des lignes sinueuses, la répétition de motifs géographiques, une typographie stylisée mais simple ainsi que des aplats de couleurs. L'orientalisme n'est finalement présent que dans les représentations d'animaux exotiques.



Si je porte autant d'intérêt à cette affiche c'est justement car ces procédés graphiques propres au style de Manuel Orazi vont se retrouver dans les décors de l'Atlantide. Sous l'égide du caractère fantastique du palais d'Antinéa dans l'œuvre littéraire, ses décors

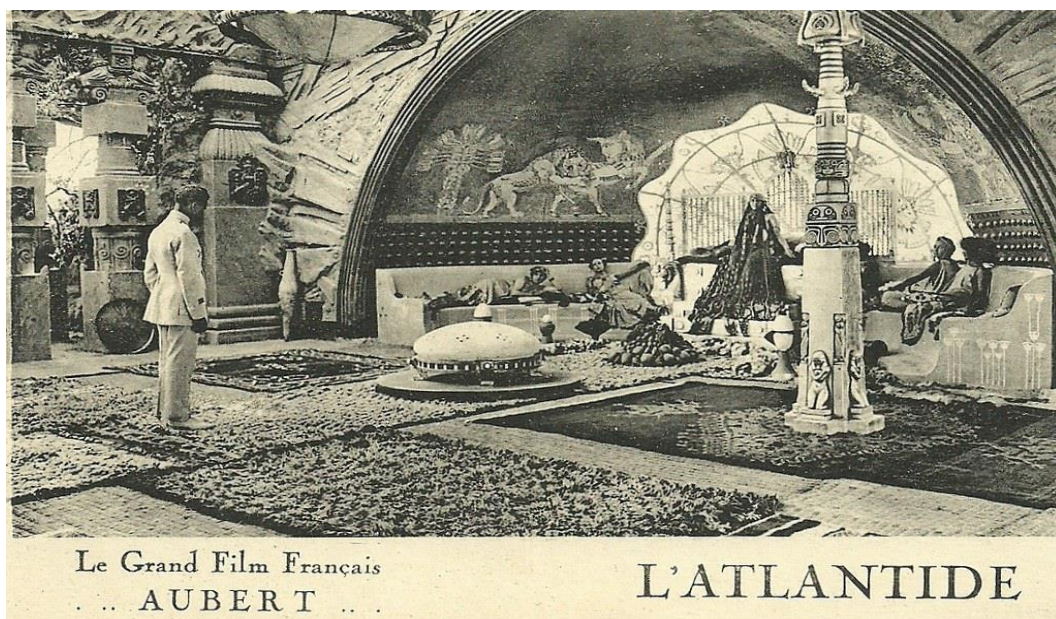
relèveront davantage d'un exercice de style art nouveau teinté d'exotisme plutôt qu'une représentation vraisemblable d'un palais construit dans le Hoggar. Par ailleurs, dès l'écriture du roman, Pierre Benoit avouait s'être laissé aller à son imagination : *« C'est une richesse étrange que celle du romancier. Dans sa petite chambre, il écrit. Une douzaine de plumes, une fiole d'encre et avec cela, il peut disposer de trésors innombrables. Les palais les plus merveilleux lui sont ouverts, les bijoux et les fourrures sont autorisés à ses héroïnes. Il ne connaît d'autres restrictions que celles de son imagination. Je n'ai pas manqué à cette prodigalité en écrivant L'Atlantide. Les bijoux millénaires de l'Égypte et de l'Arabie, j'en ai paré le petit front d'épervier d'Antinéa, et, comme je n'ai procédé à aucune documentation sur place, il ne m'en a pas plus coûté personnellement pour installer l'alcôve de cette jeune femme au Hoggar qu'il ne m'en aurait coûté pour la mettre dans ses meubles Avenue du Président-Wilson. J'étais bien libre de choix je suppose. »*¹¹

L'orientalisme décomplexé du roman s'accroît davantage dans le film par le passage d'un deuxième regard occidental, celui du décorateur. Comme présenté ci-dessous, le décor spectaculaire de la salle dans laquelle trône Antinéa est constitué d'éléments

¹¹ Op.cit. ???

prélevées dans bien trop de cultures différentes. Les motifs relèvent de l'Égypte antique, des civilisations aztèques ou encore helléniques, comblant donc tout attrait pour l'exotisme. Le palais d'Antinéa permet de créer un décor « où se donnent libre cours tous les fantasmes occidentaux, un imaginaire d'explorateurs des civilisations anciennes que l'exotisme du XIXe siècle appréciait tout particulièrement. Le travail des architectes décorateurs mérite une attention toute particulière, avec ses grandes murailles, ses longs couloirs intérieurs, ses galeries souterraines, comme le décor des chambres avec tapis et couvertures mi-arabisantes mi-helléniques. »¹² Georges Sadoul critiqua violemment cet aspect du décor : « Visiblement obsédé par le souvenir de Cabiria, Orazi construit ce palais de rêve en mélangeant le style carthaginois, nègre, président Fallières et Kaiser Guillaume II. Le goût fut celui du music-hall de certains cafés parisiens ou des grandes gares allemandes construites vers 1910. »¹³

L'excès d'ornements sert aussi un élément crucial du film ; le mythe d'Antinéa. L'actrice choisie, Napierkowska « est le modèle absolu de l'anti femme-enfant, c'est la femme-mère, enveloppante et dévoreuse [...] La lourde rondeur de l'actrice est alors au service de la lascivité et de l'érotisme sadomasochiste du personnage, une mangeuse d'hommes, mortellement fascinante puisqu'elle assassine après consommation ses amants. D'où l'importance des éléments du décor en parfaite osmose avec la langueur de l'actrice, les



¹²Michel Marie, « Un lupanar oriental aux confins du désert », *Revue d'histoire du cinéma*, Année 1895, pp. 61-64

¹³ *Ibid.*

*tentes, coussins, fauteuils, la constellation d'animaux sauvages qui l'entourent, le guépard, les oiseaux de proie : Tout un décor de lupanar oriental. »*¹⁴

Outre les prouesses techniques des décors fantasques de *L'Atlantide*, l'esthétique coloniale du film répond à celle du livre et Manuel Orazi nous laisse bien critique devant cet art nouveau orientalisé répondant au fantasme occidental d'exotisme et d'érotisme. Le manque de documentation de l'écrivain comme de l'artiste décorateur leur laisse donc une liberté d'interprétation de laquelle découlent des projections mentales d'images fantasmées favorisant des représentations d'ailleurs par le prisme de leurs propres styles, en écriture pour Pierre Benoît et en décor pour Manuel Orazi.

Le statut de peintre-décorateur ou artiste-décorateur a fait débat dans les années 20, et plusieurs critiques à cette époque ont été émises à ce sujet. Nous pouvons retrouver dans un article de *Cinémagazine* de 1928, une critique de François Mazeline concernant les décors français : « *Soit qu'ils fussent réalisés sans aucuns sens du plan cinématographique, soit qu'ils fussent réalisés par de véritables décorateurs, conscients des nécessités photographiques mais négligents de la discipline cinématographique, nos décors sont le plus souvent médiocres* »¹⁵. Cet avis pose la question de la légitimité du statut de décorateur par la pertinence de la contribution d'un décor dans la discipline cinématographique. « *Les artistes-décorateurs en viennent à prendre le décor pour une salle d'exposition [...] dans laquelle ils exposent leur travail sans considérer l'ensemble du film.* »¹⁶

Si en France le métier de décorateur se cherche encore, c'est en Russie que celui-ci est pleinement reconnu. On lui donne une place importante dans la création cinématographique, « *en raison de l'égale dignité accordée au statut de décorateur qu'à celui de l'artiste de chevalet* ». Un raffinement du décor russe au cinéma s'impose, tirant ses origines dans « *la révolution stanislavskienne au théâtre qui avait, au début du siècle, abolit la toile de fond et proscrit le plateau nu. Les plafonds et les sols se sont vus dissimulés sous de petits ponts, des escaliers, des passerelles, des meubles sur le devant de la scène, tournant le dos au public. Il en allait de même au cinéma. On multipliait les bibelots, meubles ouvragés, colonnades, marches d'escaliers, fauteuils et autres dans le champ de*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Albera, F. (1995). *Albatros: des russes à Paris, 1919-1929*. Italie: Mazzotta. p.34

¹⁶ *Ibid.* p.37

la caméra et en particulier on s'appliquait à disposer ces meubles et dénivellations du sol de telle manière que les personnages aient à les contourner et de telle manière que le jeu des plans dans l'espace (premier plan/arrière-plan) crée une impression de profondeur accentuée par les déplacements en zigzag des protagonistes. Kouléchov évoque même le « truc » de l'objet ou du meuble en amorce afin de creuser cet espace et de d'obtenir un effet stéréoscopique. »¹⁷. Chassés par la révolution d'Octobre, certains décorateurs russes vont émigrer en Europe et vont avec eux, exporter leur savoir-faire. En France va naître de cet exil les studios Albatros dans lesquels, d'après Jean-Pierre Berthomé, « ils inventèrent le décor de cinéma en France »¹⁸

LOCHAKOFF ET « L'ORIENTALISME RUSSE ».

« Quand les russes arrivent à Paris-Montreuil, ils ont déjà sacrifié à une certaine mode orientale ou orientaliste qui domine la fin du XIXe siècle en Europe et en Russie. Mais en France, s'ils s'illustrent dans ce secteur avec particulièrement de brio en mobilisant leur savoir-faire (décors, costumes, lumière, chorégraphie, jeu et scénarios), ils se trouvent de surcroît dans une situation particulière en raison de l'association que l'on fait volontiers entre Russes et Orient. [...] On prête à la géographie de l'empire une composante asiatique dont la frontière avec la partie occidentale n'est pas très nette : ce qu'on salue pêle-mêle dans l'art des icônes, celui des tapis et dans la « révolution » plastique et colorée du « Monde de l'Art » et des ballets Diaghilev, c'est à la fois la décoration et la barbarie, la sauvagerie. Le mythe « eurasiens » qui se développera dans certains cercles intellectuels à partir d'un slogan paraphrasant Dostoïevski – « la sortie vers l'Orient » - conciliera cette « altérité russe » se voulant à la fois slavophile et héritière de Gengis Khan. Autant dire que les Russes incarnent très précisément ce fantasme de l'Orient « créé par l'Occident ».¹⁹

Au-delà du cinéma, L'Orient, dans toute ses formes, devient *un véritable topo*. Ayant bien compris que les fantaisies orientalistes font fureur auprès du public de l'époque, les

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Interview de Jean-Pierre Berthomé dans le documentaire « *Albatros, debout malgré la tempête* » de Jérôme Diamant-Berger et Jean-Marie Boulet · 59 min · 2010 (France)

¹⁹ Albera, F. (1995). *Albatros: des russes à Paris, 1919-1929*. Italie: Mazzotta. p.37

équipes russes des studios Albatros vont conjuguer leurs nouvelles techniques de décor aux créations d'univers fantasques et monumentaux qui donnèrent à ces films un caractère particulièrement luxueux. *« Influencés par l'exotisme scénique et les traditions picturales des ballets russes, les décorateurs d'Albatros, travaillant dans le plus petit des studios parisiens, ont apporté au décor de cinéma une dimension plus spectaculaire et monumentale qu'il n'était alors courant en France. Dès 1924, la presse française reconnaît l'originalité et la portée des expérimentations décoratives en cours : "Le décor semble être la priorité des cinéastes d'Albatros qui rénovent et renouvellent magnifiquement la pratique française. »*²⁰

C'est au début des studios Albatros, qu'Ermolieff emmène Lochakoff à Montreuil. Par sa contribution, le décor français va connaître de grandes avancées dans la technique notamment des trucages et c'est par l'illusion qu'Ermolieff rend possible la création de décor colossaux. *« Dans cette conception illusionniste du décor, Lochakoff est un maître qui s'illustre aussi bien dans le majestueux que la sobriété, l'expressionnisme que le fantastique. Mais c'est manifestement l'Orient qui réussit le mieux à sa fantaisie : « somptuosité féérique », « hautes voûtes, salles brillantes, villes magiques ressuscitant un Orient imaginaire et séduisant ».*(NOTE POLY) Dans des espaces très restreints que sont les studios Albatros à Montreuil, Lochakoff va rusé d'ingéniosité pour créer du gigantesque dans du tout petit. Néanmoins, bien que l'on cite Lochakoff comme l'un des pionniers concernant ces nouvelles méthodes de trucages, c'est avant tout grâce à sa collaboration avec les maquettistes russes Wilcké et Minine qu'il va réussir ce pari. *« Ils ont l'idée de tenter de raccorder en direct à la prise de vue des maquettes de petites dimensions, mais en volume, au décor. »*²¹ Ci-dessous, le procédé de Wilcké et Minine pour le Monté Cristo d'Henri Fescourt, tourné aux studios Albatros.

²⁰ Harris, S., Bergfelder, T., Street, S. (2007). Film Architecture and the Transnational Imagination: Set Design in 1930s European Cinema (Amsterdam University Press - Film Culture in Transition). Amsterdam: Amsterdam University Press. P.61

²¹ Renouard, C., Hamus-Vallée, R. (2018). Les effets spéciaux au cinéma: 120 ans de créations en France et dans le monde. (n.p.): Armand Colin. P.55



Mais c'est en 1928 que les deux maquettistes vont perfectionner leur procédé pour les décors de *Shéhérazade* d'Alexandre Volkoff. « *Créant leur propre société de trucage et décor, Wicklé et Minine déposent un premier brevet en 1924 et utilisent leurs méthodes magistralement sur Shéhérazade* »²²



²² *Ibid.*

Comme nous pouvons le voir ci-dessus, les dessins préparatoires de Lochakoff pour les décors nous transporte dans un univers oriental imaginaire « à la fois influencé par le mémorable *Voleur de Bagdad* de Raoul Walsh (1924), et revu à travers le prisme coloré des *Ballets Russes* de Diaghilev ». Ce style hybride, « cette monstrueuse efflorescence du décor » ne peut alors se réaliser qu'avec des nouvelles techniques. « Avec ses décors complexes et variés, requérant une grande maîtrise technique, *Shéhérazade* en est un parfait témoignage. Les toiles peintes n'ont plus l'exclusivité et laissent place à des constructions en dur ou semi dur, façonnées avec des matériaux comme le stuc ou le staff qui donneront, à l'écran, une impression de réalité (faux marbre, faux carrelage en carton-pâte. [...]) Ces nouvelles techniques du décor construit, du staff, des maquettes en volume, permettent un certain faste décoratif, jusque-là inconnu des studios français. »²³



Ci-dessus, le procédé de maquette en amorce est bien visible sur l'image de gauche. Sur l'image de droite, en résulte des possibilités de dimensions extravagantes, permettant à Alexandre Lochakoff d'arriver à réaliser des univers fantasques. L'orientalisme est chez Lochakoff fantastique. Il apparaît alors davantage comme un orient imaginaire qu'un orient stéréotypé. Le prisme de la culture russe par lequel Lochakoff exprime sa vision de l'orient réside dans un style orientaliste tout en le transposant dans une poésie qui lui est propre.

²³ Doduik Véronique, « Le décor et l'art de l'illusion : *Shéhérazade* d'Alexandre Volkoff, une superproduction du cinéma muet », 19 juillet 2019. <https://www.cinematheque.fr/article/1435.html>

Ces décors orientaux, qui ont beaucoup participé à faire le succès de films comme *Les Contes des mille et une nuits*, *le Chant de l'amour triomphant* ou *Shéhérazade*, néanmoins « reprennent des schémas éprouvés où les russes passaient pour être maîtres grâce au succès des ballets russes. Ce savoir-faire s'approfondit et s'installa, au point de voir des décors orientaux se répéter d'un film à l'autre et se figer jusqu'au pur et simple décorativisme [...] Recherchant non la lumière mais le reflet, non le style mais la stylisation, ils excellent dans ces genres hybrides, composites, factices que sont finalement l'illustration et le décor théâtral. Le décor devenait pastiche. »²⁴

« *L'orientalisme débridé* »²⁵ des décors de Lochakoff s'est essoufflé au fur et à mesure des productions prônant un exotisme fantastique. L'éloignement de toute vraisemblance et le monumentalisme superficiel exclurent la possibilité aux spectateurs de véritablement vivre un décor tel un lieu crédible, tangible. La question de la crédibilité d'un espace va être par ailleurs, très vite questionnée avec l'arrivée du cinéma parlant. Ce grand tournant du muet vers le sonore va drastiquement modifier la faisabilité des films, leurs mises en scène, et de fait leurs décors :

« *Les formes visuelles hyper-stylisées mises au point par les cinéastes en studio ont été rapidement éclipsées par des représentations mimétiques d'espaces contemporains apparemment sans distinction. À bien des égards, cette tendance apparemment conservatrice dans les premiers films sonores était une façon de s'adapter à la nature classique du nouveau cinéma dialogué. [...] Compte tenu des contraintes d'espace et de mobilité qu'imposaient les premières scènes sonores très petites, le succès particulier de l'art du décorateur reposait sur la capacité à créer des décors qui s'accommoderaient et répondraient aux impératifs techniques de la caméra, de l'éclairage et de l'équipement audio, tout en privilégiant l'ensemble des acteurs.* »²⁶

Les nouvelles pratiques de conception et de construction des décors ont eu un impact sur le style cinématographique « *d'une manière qui est rapidement devenue distinctive et qui est devenue la pierre angulaire reconnaissable du cinéma des années 30. Le décor*

²⁴ Albera, F. (1995). *Albatros: des russes à Paris, 1919-1929*. Italie: Mazzotta. p.42

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Harris, S., Bergfelder, T., Street, S. (2007). *Film Architecture and the Transnational Imagination: Set Design in 1930s European Cinema* (Amsterdam University Press - Film Culture in Transition). Amsterdam: Amsterdam University Press. P.82

est de plus en plus placé comme une priorité narrative et performative qui existe en contrepartie du personnage et de l'histoire, mais menace parfois de dépasser les deux. [...] La contribution du décor au succès du film est devenue l'un des axes du discours cinématographique français, les critères sur lesquels le décor était jugé étant la vraisemblance ainsi qu'une aisance visuelle conforme aux ambitions d'une représentation poétique à l'écran. »²⁷

Placé au centre de la mise en scène, le décor devient un personnage qui se doit de jouer comme n'importe quel autre personnage. S'inscrivant dans une intention de vraisemblance, l'univers que le décor installe suit l'intention de réalisme des scénarios. Mais dans cet élan vers le vraisemblable dans les représentations d'espaces nationaux français, qu'en est-il des représentations d'ailleurs ? Qu'en est-il de l'attrait pour l'exotisme, est-il toujours présent ? Et est-ce que des décors plus réalistes permettent-ils toujours à répondre à cet attrait ?

PÉPÉ LE MOKO, LA SIGNIFIANCE DU DÉCOR,

« Jusqu'au siècle dernier, peu de capitales au monde auront été, comme Alger, au centre d'une filmographie aussi riche, ayant souvent pour cadre exclusif la ville intramuros. Entre le début et la fin du XXe siècle, une centaine de courts métrages et une quarantaine de longs métrages y furent tournés. [...] Mais s'il y a un film à la gloire de la vieille ville, c'est bien Pépé le Moko, dans lequel la Casbah vole, pour ainsi dire, la vedette au personnage principal incarné par Jean Gabin. [...] Il est question ici de la ville d'Alger comme personnage à part entière, tant elle a du caractère et le talent nécessaire pour jouer de beaux rôles dans des fictions coloniales, et après l'indépendance dans des œuvres alternant le meilleur et le pire. La ville originelle classé patrimoine universel par l'Unesco, la Casbah citée « indigène » ou « arabe » selon les labels coloniaux, a offert très tôt son décor original aux créateurs avec ses ruelles en escaliers et ses portes dérobées. Mais là aussi il y a à prendre et à laisser : Alger, personnage à part entière, oui, mais souvent prétexte à sensations. [...] Dans Pépé le Moko, Julien Duvivier fera fuir Pépé de

²⁷ Ibid.

Paris, où il était recherché par la police, pour le mettre, le temps d'un long métrage qui fera date, à l'abri dans la Casbah, « lieu le plus pittoresque du monde ». Exotisme ou superlatif de circonstance ? »²⁸

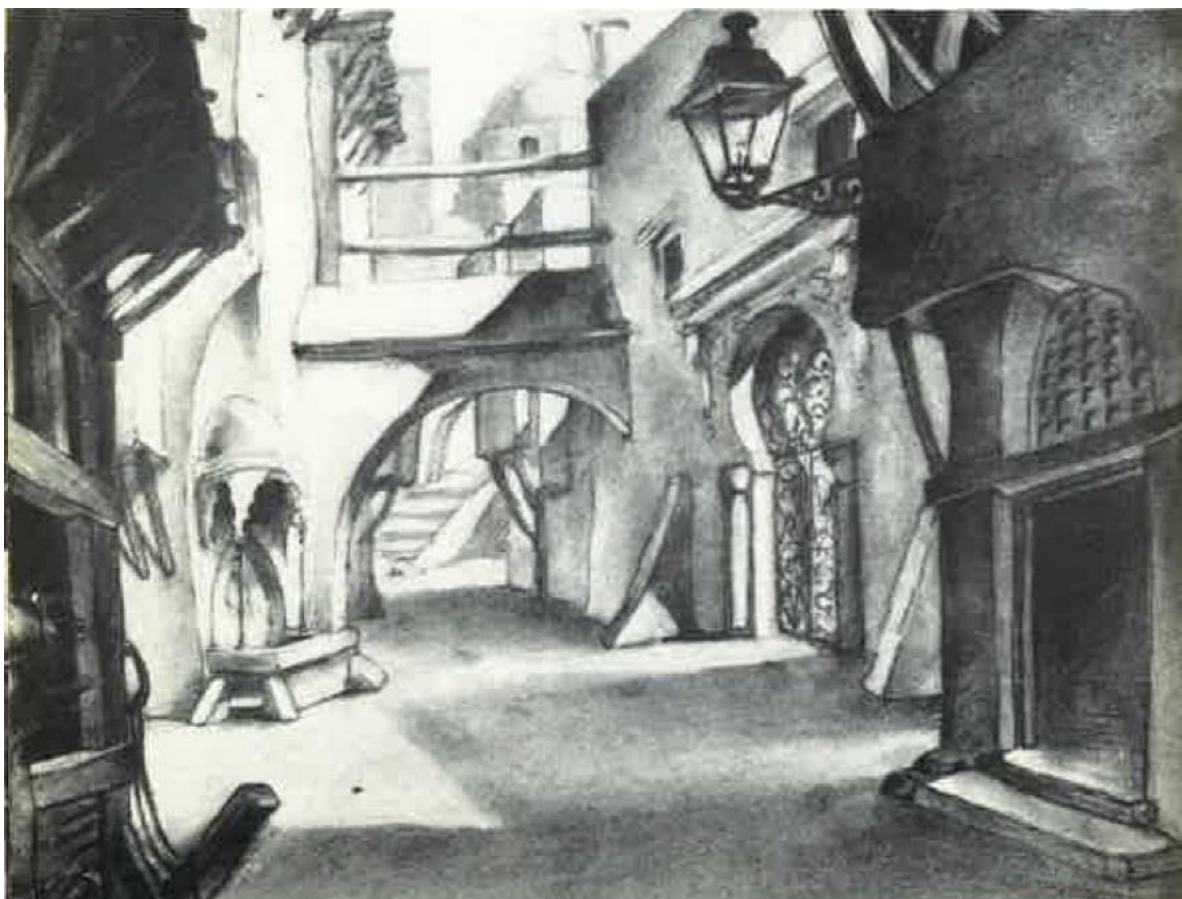
Comme l'explique le journaliste-historien Boukhalifa Amazit dans le documentaire « La casbah d'Alger, source d'inspiration pour le cinéma, *« La casbah a un certain charme exotique et le mystère qui l'entoure a toujours agité la curiosité des artistes. Dans le cas de Pépé le Moko, il fallait dépayser le cinéma et on a donc trouvé intéressant de placer l'intrigue dans la casbah. Ils mentionnent la faune inquiétante, ceci est une vision exotique qu'ils avait de nous, les algériens. »*²⁹

Néanmoins, bien qu'ancré dans la casbah d'Alger *Pépé le Moko* n'est pas « un film sur l'Algérie » mais un drame somme toute bien français et ancré dans la tradition du réalisme poétique, courant phare des années 30, mettant en scène Jean Gabin comme « *un vaincu d'avance, traqué d'une part par la police dans son repaire de la Casbah mais surtout par lui-même, par la nostalgie du macadam parisien, par un amour éperdu, par le cafard et l'ennui, par la chiennerie de la vie, en un mot par la fatalité.* »³⁰ Ce personnage romantique en marge de la société est très attaché au réalisme poétique comme le sont par ailleurs nombres de codes visuels qui façonnera les films de ce courant dont le « *traitement artistique est issu en partie du cinéma expressionniste représentant souvent la ville comme la personnification du vice, les rues sont déformées et les architectures torturées.* ». Ainsi défini, les ruelles étroites et tortueuses de la casbah d'Alger correspondaient parfaitement.

²⁸ Thevenet Berenice, « Rock in the Casbah », 20/02/2022. <https://www.lemagducine.fr/cinema/films-classiques/pepe-le-moko-julien-duvivier-jean-gabin-critique-film-10046164/>

²⁹ Algérie Press Service, « *La Casbah d'Alger, source d'inspiration pour le cinéma* », Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=8xLiEt3RBs&ab_channel=ALG%C3%89RIEPRESSESERVICE

³⁰ Boulanger, P. (1975). Le cinéma colonial : de L'Atlantide à Lawrence d'Arabie. France: Editions Seghers. p. ??



Maquette de Lourié pour la Casbah en studio

Bien que soient intégrées de très brèves vues réelles, la majorité de la casbah a été récréée dans les studios de Joinville. *« Jacques Krauss a reproduit l'allure des rues de la casbah avec une minutie et un amour du détail pittoresque en comparant nombre de cartes postales contemporaines, compte tenu de l'auto-sélectivité de ces cartes postales, destinées aux touristes. Tout en apportant une couleur locale, les décors ont facilité l'interaction très maîtrisée entre décor, caméra et personnages, chose qui distingue le meilleur du cinéma français de l'époque et que le travail fluide de la caméra dans le traitement de Duvivier illustre avec brio. »* Cette relation triangulaire décor-caméra-personnage est très bien ressentie dans les scènes de rues de la casbah, dans lesquelles se baladent Pépé. *« Tout au long de ses scènes, la caméra est mobile, imitant un passant et intensifiant le mouvement de la rue. La scène témoigne également de la proximité littérale et métaphorique entre Pépé et la Casbah ; la conception et le positionnement des murs et des arches l'enferment étroitement. Il touche les murs, il est en contact et*

chez lui dans la casbah. En ce sens, Duvivier porte le décor comme un acteur au centre du drame. »³¹

Et en effet, s'il y a bien un acteur auquel Pépé se confronte sans cesse au cours du film, c'est bien le décor en tant que frontière mais aussi en tant que passage. C'est en s'appuyant sur cette analyse très pertinente donnée par Nathalie Goedert et Ninon Maillard de Pépé le Moko que nous démontrerons comment le décor devient signifiant. Je me permettrais dans ce chapitre de suivre leur raisonnement car il me semble pour moi essentiel en tant que démonstration d'une certaine évolution dans le décor à cette époque.

En s'attachant à l'étude du territoire dans le film, elles se sont penchées sur la représentation purement visuelle de la notion de frontière et de passage au sein du film et c'est à travers des procédés cinématographique que la question coloniale apparaît. Comme cité précédemment, la casbah reconstituée en studio, bien que répondant à une attente esthétique du pittoresque, sert surtout le rapport qu'entretient Pépé avec la casbah en tant que décor-personnage pleinement efficient dans le film, celle-ci est son territoire qui le protège mais qui de fait, l'enferme en même temps. L'enfermement pose inévitablement la question de la limite à ne pas franchir, de la frontière. Comme l'expliquent Nathalie Goedert et Ninon Maillard, *« cette question devient particulièrement stimulante quand l'image portée à l'écran ne correspond pas à la réalité physique mais révèle un imaginaire refoulé ou réprimé, interrogeant la notion de frontière, le film s'inscrivant totalement au sein de l'Empire français et occultant en apparence, toute dimension politique de l'intrigue autre que sociale, évoque néanmoins, par le procédé cinématographique, l'invisible mais irréductible frontière qui sépare les hommes au sein de cet même espace colonial. »³²*. Léon Barsacq écrit que *« les décors de Pépé le Moko, représentant la Casbah d'Alger, a un pouvoir évocateur que les extérieurs tournés sur place ne possèdent pas. L'idée directrice du film, montrant la casbah comme un repaire, un labyrinthe, une forteresse imprenable, est beaucoup mieux exprimée par le décor qui donne bien l'impression d'un monde clos, avec le dédale de ses ruelles abruptes aux*

³¹ Vincendeau, G. (2019). *Pepe Le Moko*. Royaume-Uni: Bloomsbury Publishing. P.47

³² Goedert Natalie & Maillard Ninon. « Culture visuelle du territoire : Pépé le moko et l'invention de la frontière ». <https://imaj.hypotheses.org/1229>

murs presque aveugles, où tout détail inutile est banni, que par une vue documentaire de la vraie Casbah, qui disperse l'intérêt par son pittoresque involontaire. »³³

Si en effet dans son avis, Léon Barsacq met le doigt sur la notion de monde clos, cette impression est utilisée narrativement principalement pour illustrer « *un repaire inexpugnable de bandits et de hors-la-loi* »³⁴ dans lequel il est plus facile de se cacher, et conforte le film dans son approche orientaliste et coloniale de la casbah comme endroit malfamé et dangereux.

Dès la scène d'introduction, mêlant par ailleurs des vues documentaires de la casbah et des vues en studios, le climat est établi, « *étalant un certain plaisir des clichés habituels : saleté, enfants abandonnés sur les marches, prostituées, bordels, chat de gouttières.* »³⁵ Comme vérifiées par les vues documentaires, ces prises de vues en studio prônant ces clichés confèrent au film une introduction aux spectateurs de la Casbah comme un endroit biaisé, propice au crime et idéal en tant que toile de fond favorisant, par ces ruelles étroites et recoins, la mise en place de personnages de bandits et plus généralement de la pègre.

Néanmoins à l'époque, « *réalisme poétique et orientalisme mêlés répondaient à une aspiration du public, en permettant implicitement de nier la violence de la conquête coloniale et de représenter une Algérie fantasmée* »³⁶, donc une Algérie française. De ce fait, il paraîtrait logique que Pépé le Moko ne traite pas objectivement de frontière dans la mesure où l'intrigue se déroule dans une ville française. Cependant, comme nous le fait monstrueusement comprendre l'introduction, tout semble séparer la Casbah du territoire français, et par ce biais, cela met en exergue « *la force des frontières identitaires et juridiques dans l'Algérie des années 1930. Derrière l'intrigue policière et au-delà de l'histoire d'amour, c'est la séparation entre l'Algérie française et l'Algérie arabe que montre le film, sans pour autant la dénoncer. Alors que le terme n'est jamais explicitement employé dans les dialogues, l'image rend compte, tel un leitmotiv, de l'existence d'une frontière : une frontière qui sépare, une frontière qui protège, une frontière qui exile.* »³⁷

³³ Clair, R., Barsacq, L. (1985). Le décor de film, 1895-1969. France: H. Veyrier. P.67.

³⁴ Aid Ali. (2017) « L'Algérie dans le jeu du cinéma français : 1897-1962. France : Enag Editions. p.115.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Goedert Natalie & Maillard Ninon. « Culture visuelle du territoire : Pépé le moko et l'invention de la frontière ». <https://imaj.hypotheses.org/1229>

Dans leur analyse, Nathalie Goedert et Ninon Maillard ont constaté trois procédés présents au sein des images, et cela par des éléments de décor. Par leurs apports symboliques, ils constituent des indices visuels de la frontière : la ligne, l'escalier, la grille.

La première séquence du film se déroulant dans le commissariat d'Alger, permet de présenter les inspecteurs français, et par ce biais de présenter la situation de Pépé mais surtout de décrire son refuge, la casbah. Pour cela, un plan s'attarde sur une carte d'Alger. « On y distingue « Le quartier européen », « Bab el Oued », « Alger quartier nord-ouest », « La Casbah ». Ce dernier quartier est entouré d'une ligne épaisse telle une infranchissable muraille. Le ton est donné : il existe – et ce sera le fil conducteur de l'intrigue – une ligne qui délimite la Casbah d'Alger pour mieux signifier la séparation de deux mondes. Cette première image, ce zoom sur la carte indique que le personnage principal, loin d'être le héros éponyme, est un territoire circonscrit par une frontière : la Casbah d'Alger. Le commentaire qui suit la présentation de la carte confirme la spécificité de cet impénétrable quartier. Par l'image et par le verbe, la Casbah est explicitement et immédiatement isolée du reste de la ville, du reste de l'empire. »³⁸



³⁸ Ibid.

« En s'associant au médium visuel que sont les cartes, le cinéma a pris l'habitude d'asseoir un pouvoir d'autorité scientifique. »³⁹ Dans le cas de ce film, la présentation de la casbah par le biais d'une carte appuie sur son caractère labyrinthique mais surtout sur son isolement, et par la présence ostentatoire d'une ligne frontière, met en évidence le pouvoir territorial colonial. « Destinée au public français qui en comprend implicitement le sens, cette ligne/frontière entre la Casbah et le reste d'Alger marque ostensiblement l'isolement la Casbah. Il ne s'agit point ici d'orientalisme artistique. Cette représentation de la frontière entretient autant qu'elle révèle une opinion publique qui distingue le quartier français du quartier arabe. Ainsi, à sa mesure, Pépé le Moko contribue à la réflexion sur la conquête coloniale, la question territoriale figurée par la Casbah constituant le cœur de l'intrigue. Dans ce cas précis, la ligne de démarcation matérialise la question de l'appropriation coloniale de l'espace. Le symbole prend alors tout son sens. Il correspond très exactement au tracé administratif des frontières, cher à la culture occidentale qui en exporte le concept dans les pays colonisés. »⁴⁰

Mais cette ligne n'est pas réelle, dans les années 30 il n'existe plus de frontière physique entre la casbah et « le quartier européen », pour citer la carte. La vision cartographiée d'Alger est faussée pour le film, mais aux yeux des spectateurs, la suffisance symbolique liée à son caractère pseudo scientifique crédibilise cette frontière, clairement dessinée. La carte en tant qu'accessoire dans le décor *« constitue alors le support matériel d'une représentation intellectuelle de la frontière invisible qui opère une division sociale, juridique, politique entre la Casbah et le reste d'Alger, empêchant la mixité sociale. C'est cette réalité humaine, que par ailleurs le réalisateur s'interdit d'évoquer explicitement dans le propos de son film, qui apparaît dans les toutes premières images portées à l'écran et qui parle au public français. Le spectateur visualise en effet, d'un seul coup d'œil, cette proximité au sein d'une même ville de deux espaces séparés : l'Europe et l'Orient. Mais paradoxalement, contrairement à ce que laisse supposer le dessin, la frontière n'est pas matérielle : elle se concrétise dans des différences architecturales, sociologiques ou juridiques. Ce sont elles qui font de la Casbah une enclave. »⁴¹*

³⁹ Visions of the East: Orientalism in Film. (1997). Royaume-Uni: Rutgers University Press. P.86

⁴⁰ Goedert Natalie & Maillard Ninon. « Culture visuelle du territoire : Pépé le moko et l'invention de la frontière ». <https://imaj.hypotheses.org/1229>

⁴¹ *Ibid.*

Défini comme un territoire exclu de la même juridiction que le territoire français, les dominants de la Casbah sont en danger « en ville » tandis que les titulaires de la force publique de la « ville » sont impuissants dans la Casbah. »

C'est donc par le prisme juridique que Nathalie Goedert et Ninon Maillard mettent en avant la mise en scène d'une « ségrégation dérangeante » qui apparaît à l'écran par la représentation visuelle de la frontière par le biais cartographique.

Dans la suite de leur étude, elles pointent une seconde représentation de la notion de frontière établie par un grand escalier construit en studio « *car l'intrigue exige que Pépé quitte son repaire et sorte des limites de son territoire protecteur. Il doit passer la frontière, « descendre » en ville. Ce qui le conduit aux escaliers de la Casbah.* »⁴²

Pour construire cet escalier, Alexandre Krauss s'inspire des dessins de Charles Brouty, artiste qui dessina énormément la casbah d'Alger, la retranscrivant par la « *représentation d'un quotidien paisible et chaleureux, un moment de vie d'une communauté plurielle.* »⁴³ Néanmoins il fut aussi récompensé de la médaille d'or des peintres orientalistes français. Comme nous pouvons le voir ci-dessous, le dessin d'origine de Charles Brouty et l'escalier reconstitué pour le film.



⁴² *Ibid.*

⁴³ Dessaigne Francine, « Charles Brouty ». http://cagrenoble.fr/brouty_2/brouty.html

« La Casbah est un vaste escalier dont chaque terrasse est une marche qui descend vers la mer ». Cette phrase, énoncée dans l'introduction par une voix off, nous présente l'escalier comme l'un des emblèmes de ce quartier, construit sur un terrain pentu. Mais cet escalier en l'occurrence est significatif car il se trouve en bas de la casbah et la relie à la ville basse autrement dit française.

Nathalie Goedert et Ninon Maillard relèvent deux occurrences de cet escalier dans le film : « Une première fois quand Pépé, saoul, décide sur un coup de tête de quitter son repaire. Il trébuche juste avant de descendre l'escalier. La caméra montre alors le danger auquel il vient d'échapper : prévenues par l'inspecteur Slimane des intentions de Pépé, les forces de police stationnent au pied des marches. L'escalier figure donc ce lien entre deux mondes qui n'ont que ce point de contact.



Neutre, il n'appartient à personne, ni aux habitants de la Casbah, ni aux forces de police, qui se tiennent respectivement de part et d'autre de ce poste frontière, dans leur territoire dédié. La seconde fois, Pépé, parfaitement conscient, a pris la décision de quitter définitivement l'Algérie et de rejoindre Gaby, la belle parisienne dont il est éperdument amoureux. Arrivé à l'escalier, là précisément où il s'était effondré la fois précédente, il relève la tête et sourit en constatant que la voie est libre. [...] L'escalier peut donc être tout à la fois une pente dangereuse ou une incitation à la liberté. En cela il constitue précisément une allégorie de la frontière, précisant sa définition. »⁴⁴

Car si la casbah semble être précisément délimitée par une frontière, celle-ci n'est pas hermétique. Une frontière évoque toujours son franchissement et dans le cas de Pépé le

⁴⁴ Ibid.

Moko, le point de passage de celle-ci est matérialisé par cet espace caractéristique qu'est l'escalier : « *étroit et escarpé, une mince ouverture dans un espace plus fermé. Alors que la carte initiale donne l'illusion d'une Casbah enclavée dans une ligne continue, celle-ci n'est pas retranchée derrière des murailles : il existe des portes, des ruelles ou des escaliers qui en assurent l'accès, constituant autant de points de passage potentiels entre la ville européenne et la Casbah, peu nombreux et parfaitement connus de l'administration française. Lorsque Pépé le Moko entreprend de sortir de la Casbah, la police en est avertie et le commissaire énonce immédiatement les accès qu'il s'agit de verrouiller : « Envoyez le car rue Marengo ; qu'on l'attende rue Porte neuve, rue de la Casbah et rue Sidi Ramdane. »*⁴⁵

Nathalie Goedert et Ninon Maillard questionne aussi la verticalité de l'escalier, et son caractère inégalitaire car plus facile à descendre qu'à monter. La casbah, « *par sa hauteur donne l'avantage à ceux qui l'habitent. Tandis que ceux qui sont en dessous, ici les forces de police, n'ont pas d'autre pouvoir que d'attendre... en bas. Ce dont la prise de vue rend compte, filmant toujours l'escalier en plongée, comme s'il incitait à le descendre. Car la frontière empêche moins de sortir qu'elle n'interdit d'entrer. »*⁴⁶

Cet escalier représente donc la brèche à travers la frontière. Cet élément architectural du décor est scénaristiquement un levier permettant de représenter la symbolique du passage vers l'ailleurs, vers le danger.



⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

Si Pépé se retrouve bloqué dans sa première tentative de franchissement de cet escalier, il finit par y arriver se retrouve rattrapé par la police alors qu'il embarquait dans un paquebot pour retourner en France. *« Tandis que l'escalier invite au passage, l'image de la grille rappelle que certaines frontières restent parfois infranchissables. »*⁴⁷

Le paquebot s'en va et avec lui Gaby aussi. Filmé à travers la grille du port les barreaux ne sont pas sans rappeler ceux d'une cellule de prison. *« Tandis que du port, il observe Gaby s'éloigner, son regard à elle se porte vers la Casbah. Ainsi, bien qu'ils soient unis en pensée, leurs yeux ne se croisent pas, séparés définitivement par une grille qui étonnamment semble ne laisser passer ni images – Gaby ne voit pas Pépé – ni sons – Gaby n'entend pas les appels de Pépé –, une grille qui fait écran, une infranchissable barrière. [...] La grille dans sa radicale verticalité figure une frontière infranchissable. Elle rappelle que la liberté d'aller et venir ne saurait se réduire à un territoire donné et qu'une frontière qui se ferme s'apparente à un enfermement. Car la frontière protège mais sépare, elle rassemble mais exclut. Ainsi, la Casbah refuge s'est transformée en piège. Et le film restitue par ce symbole l'impression de claustration. Que vaut l'asile s'il impose l'exil ? C'est ce que comprend Pépé en s'accrochant à la grille. Ligne infranchissable qui sépare le monde vécu d'un monde rêvé, la frontière est l'objet de tous les fantasmes. La force de ce symbole est donc double ; il cristallise la nostalgie de l'exilé et réveille le désir d'évasion. »*

Le décor de la casbah, reconstituée finement mais tout de même réinventée, permet en tant que facteur essentiel au drame, *« d'illustrer le lien intime et fusionnel qui unit l'homme au territoire. La métaphore est alors éminemment politique »*. De plus, les éléments de décor tels que la ligne, l'escalier et les barreaux sont des indices permettant à Duvivier d'exprimer la fracture entre l'Algérie française et l'Algérie arabe sans jamais aborder cette question coloniale dans le film. Afin de conclure, je citerai une fois encore Nathalie Goedert et Ninon Maillard pour la pertinence de leurs propos : *« Dans ce cas précis, la fiction, plus que le réalisme, sert le discours politique. A partir d'une représentation fausse du territoire défini par d'improbables frontières, le film présente la Casbah comme un îlot de résistance illégitime, un espace dont il faut expurger des rebelles, indigènes dont on s'attache scrupuleusement à taire le nom, mais qu'on n'hésite pas à assimiler à des hors-la-loi. Voilà pourquoi le décor, bien plus que l'intrigue, assure le succès du film. Nul ne s'y*

⁴⁷ Ibid.

trompe, Pépé le Moko, même incarné par Jean Gabin, s'efface derrière la Casbah, métaphore territoriale et véritable personnage principal du film. »⁴⁸

Décrit donc comme un personnage et une métaphore, il ne fait nul doute que le décor dans Pépé le Moko prend une toute autre forme que simplement décorative. Bien plus qu'un cadre pour l'action, la reconstitution de la casbah, par son apport d'imaginaire permet de véhiculer un questionnement sur la situation territoriale algérienne de l'époque. Sous la forme d'un énième film prônant un exotisme attrayant pour les spectateurs friands d'orientalisme, Pépé le Moko réussit, et cela par l'inventivité des procédés visuels, à émettre une opinion implicitement. Par leur analyse, Nathalie Goedert et Ninon Maillard démontrent que dans ce contexte, le décor dépasse le scénario et prend pleinement place dans la mise en scène en offrant à celle-ci une nouvelle voie d'expression et dans ce cas le décor devient pleinement signifiant.

S'il semble finalement évident qu'entre l'attrait pour l'exotisme des spectateurs et la production de films orientalistes, une relation d'offre et de demande s'est installée et s'est alimentée mutuellement, il semble nécessaire pour conclure sur cette période d'évolution du décor de cinéma, que l'invitation au voyage dont avaient besoin les spectateurs a permis aux réalisateur-ices et chefs décorateurs d'intégrer dans ces représentations de « contrées lointaines » toutes sortes d'interprétations, des plus excentriques au plus racistes.

La prise de conscience qu'un décor était bien plus conséquent qu'un simple repère spatio-temporel au récit et était un acteur pleinement efficient dans la mise en scène a permis une certaine évolution dans la représentation d'autres cultures à travers les caméras et écrans occidentaux. Sans bien sûr oublier que depuis, l'imaginaire collectif a lui aussi évolué, cette relation d'offre et de demande en a fait de même et c'est pourquoi il me semblait pertinent de questionner celle-ci à travers le travail d'un chef décorateur actuel.

Lors de notre réflexion commune avec Helio au sujet d'un récit se déroulant en Chine, j'ai regardé la série Le Serpent, dont j'ai trouvé les décors très réussis par leur richesse mais surtout par leur justesse. Le récit se déroule dans les années 70. Nous suivons les péripéties d'un tueur Charles Sobraj et de sa complice dans différents pays d'Asie,

⁴⁸ *Ibid.*

entre autres la Thaïlande, le Népal et l'Inde. Tous ces lieux à l'écran demandèrent énormément de décors, dont l'ampleur et la finesse m'ont fascinée et aussi beaucoup questionnée sur leur faisabilité. Au-delà de l'attrait pour la qualité plastique et technique, j'ai été évidemment très sensible au travail de reconstitution d'atmosphère et d'ambiance, qui me semblaient tout à fait fidèle aux villes figurées ainsi qu'à chacune de leur culture. Je fus ravie de découvrir que le chef décorateur en charge sur tous les épisodes de la série est français et eu la chance de pouvoir le rencontrer.

ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS-RENAUD LABARTHE

Travaillant en ce moment sur un projet dans les studios de Bry-sur-Marne, François-Renaud Labarthe a très gentiment accepté de me recevoir. J'étais évidemment un peu stressée en arrivant mais la convivialité de son équipe et la spontanéité de François-Renaud Labarthe m'a immédiatement mise à l'aise.

Ma première question concernait l'esthétique globale de la série. La plupart des victimes de Charles Sobraj étaient des jeunes européens ou américains voyageant dans ces pays d'Asie afin d'effectuer une sorte de voyage spirituel au moment où la vague hippie battait son plein. Ce fantasme d'occidentaux, ma mère l'a eu dans ces années et en visionnant de son côté la série, elle m'a évidemment dit que l'esthétique correspondait exactement aux représentations imaginaires qu'elle se faisait de ce genre de voyage à l'époque. Il me semblait alors pertinent de questionner cette esthétique par le prisme de ce fantasme occidental. Est-ce que celui-ci était à la base de l'esthétique globale de *The Serpent* ?

Il y avait deux choses que je ne savais pas au sujet de François-Renaud Labarthe. Premièrement, c'est un spécialiste des années 70, principalement et simplement, comme il le souligne, car il les a vécues. Deuxièmement, il est très attaché à l'Asie et en est donc fin connaisseur. A partir de là, il semblait évident dans un premier temps, que François-Renaud Labarthe soit en charge des décors de cette série et dans un second temps que ces derniers relèvent davantage de la justesse que du fantasme. Néanmoins, comme il l'explique, *The Serpent* est une série et que dans ce genre de production il faut ce qu'on appelle de la « production value ». Comme il le dit, « *il faut que ça reste réaliste mais il faut*

*que ce soit beau et dans ce cas, les couleurs sont très importantes. Il s'agit d'être vigilant sur la manière dont tu passes d'un décor à l'autre car les couleurs impactent beaucoup le cerveau dans le sens où les couleurs sont des marqueurs très forts, si tu fais deux décors rouges l'un derrière l'autre mais qui ne sont pas censés être au même endroit, tu vas perdre tout le monde. » En plus d'être des marqueurs spatio-temporels essentiels à la compréhension de l'espace, les couleurs permettent justement cet ajout esthétique au réalisme de la reconstitution. Plus qu'une réalité fantasmée, pour reprendre ma question, François Renaud-Labarthe explique qu'il s'agit davantage d'une « *réalité augmentée* », car la documentation sur cette période et ces lieux existe « *mais ce qui donne le style général, ce n'est pas spécifiquement la documentation, une fois que tu as celle-ci tu brodes autour et tu relisses le tout avec une palette de couleur qui doit être limitée, et c'est cela qui donne du lien et qui facilite la lecture. »**

Concernant l'ensemblage, « *il était important de voir à quel niveau le look des 70s avaient impacté l'Asie et finalement, à cette époque en Thaïlande, le style restait beaucoup plus « thai » que « 70s », et comme nous avons tourné à Bangkok et que là-bas personne ne passe son temps à importer des meubles ou accessoires vintage des 70s, nous nous sommes dit que tout ce qu'on pouvait trouver sur place de cette époque pouvait fonctionner. »* Cependant, d'après François-Renaud Labarthe, une reconstitution parfaite peut desservir un décor : « *il ne faut pas être obsédé par la reconstitution, de temps en temps des petites incohérences amènent une poésie, sans cette marge le décor peut paraître très rigide, alors que ce qui est intéressant, c'est de créer des endroits qui sont censés être quelque part mais qui n'existent pas, par exemple le parc qui est censé être à paris n'existe pas réellement à Paris et a été tourné en Angleterre mais au final on y croit. »*

Lors de reconstitutions, François-Renaud Labarthe m'a aussi expliqué que l'une des différences majeures entre des productions américaines/anglaises et françaises est que dès les premières versions de scénario, il existe d'ors et déjà un comité légal s'occupant d'effectuer une liste concernant les autorisations de représentation à l'image. Par ce dispositif, l'équipe déco est plus rapidement mise au courant de la part de fictionnalisation qu'il sera nécessaire pour la reconstitution de lieux, accessoires ou graphismes qui ont existé mais qu'il n'est cependant pas possible de montrer à l'écran. Par exemple dans *Le Serpent*, le nom « Val Apurena Hotel » a été inventé.



Comparées à l'époque abordée au long de ce mémoire, l'une des grandes évolutions des productions actuelles est l'arrivée des VFX. Car si la plupart des décors ont été tournés en Thaïlande, les ajouts d'éléments de paysages ou d'architectures par effets spéciaux ont permis de resituer chaque décor géographiquement. Comme présenté ci-dessus, la justesse des vfx permet d'attribuer à chaque plan large un marqueur spatial, respectant bien sûr la réalité des paysages de chaque pays représenté. Comme l'explique François-Renaud Labarthe, « *l'équipe des vfx arrivent très vite sur le projet et il y a toujours quelqu'un de ce pôle avec l'équipe déco. Nous leur donnons des simulations Photoshop en fonction des plans pour bien comprendre ce qu'il faut ajouter ou enlever et grâce à cela, on gagne beaucoup de temps en post-production.* »

Si dans *Le Serpent*, la justesse des représentations des pays et de leurs endroits montrés à l'écran est efficiente grâce à l'approche de François-Renaud Labarthe ainsi que bien sûr à la documentation, un des éléments essentiels à prendre en compte lors de ces

représentations est l'accueil et l'avis qu'ont ces pays sur celles-ci. Sans parler de censure à proprement dit en Thaïlande, certaines coutumes et religion devaient inévitablement être présentes à l'écran. D'autre part, les représentations occidentales de la Thaïlande tournent malheureusement souvent autour de la caricature de la prostitution, ce qui n'est pas le cas dans *Le Serpent* qui nous renvoie une image bien plus juste et riche du pays. Comme l'explique François-Renaud Labarthe, la Thaïlande reste tout de même bien plus ouverte que la Chine, où la censure se fait pour le coup, vraiment ressentir. A ce propos, nous avons pu discuter de *Lady in the Portrait* de Charles De Meaux, film d'époque tourné en Chine sur lequel François-Renaud Labarthe était chef décorateur.

« C'est mon expérience la plus intéressante en Chine mais s'il y a un truc auquel je ne m'attendais pas c'est qu'ils m'ont détesté, j'étais considéré comme l'ennemi. Le film parlait d'un empereur et d'une impératrice, et ils ne supportaient pas l'idée que ce soit un européen qui soit en charge de tout l'aspect artistique du projet. J'ai pu me rendre compte en bossant avec eux qu'en fait, ils ne faisaient aucun cas de leur propre histoire. C'est comme si un décorateur ici faisait un film sur Louis XIV et prenait n'importe quoi, genre des pâles imitations un peu cheap. J'ai dû donc tout revoir et refaire. J'avais un énorme atelier à la chinoise avec une équipe de deux cents personnes, mais ils commandaient des trucs sur internet qu'ils se faisaient livrer et les trucs que je voyais arriver, je pouvais retrouver exactement les mêmes à Belleville, pas la peine d'aller en Chine. Mais moi, mon rôle, c'est de restaurer la grande beauté de cette époque en Chine. C'est leur pays et leur patrimoine, mais s'ils ne veulent pas aller dans ce sens, ça devient très compliqué. »

A la sortie du film, il y a eu des articles qui faisaient l'éloge de la finesse des costumes et des décors car, comme l'explique François-Renaud Labarthe, ils n'étaient pas habitués à cette justesse et finesse de reconstitution. En Chine, les reconstitutions historiques sont très présentes sur les écrans, mais les écrans de télévision. Dans ce sens, leurs décors étaient envahis de kitch, alors qu'en vérité les constructions et décorations de l'époque étaient très d'une grande sobriété. Bien sûr, la raison de cette perte est historique : *« Quand la Chine s'est réveillée de la révolution culturelle maoïste, il y avait déjà internet, la mode était à l'heroic-fantasy et tous les jeunes, notamment ceux qui font du dessin sur ordinateur, ont tous baigné là-dedans. Donc s'il y a dans un décor un espace vide, ils vont y mettre directement quinze drapeaux, trois tentures et des sculptures dorées. »* Il en

va de même pour la peinture des décors. Sur ce film, François-Renaud Labarthe a noté le manque de finesse et de temps consacrés à la peinture. Les méthodes consistaient à appliquer au pistolet de simples aplats de couleur sur les surfaces : du marron pour le bois et du doré pour les dorures. Il a donc demandé à tout repeindre avec l'aide d'un chef peintre français, afin que celui-ci puisse montrer aux peintres chinois les méthodes de peinture tel que la base, les jus et les patines.

Par ailleurs, bien que le film ait eu un accueil enthousiaste concernant la beauté de son esthétique, il a tout de même fait l'objet de censure. Le film racontait la relation amoureuse entre une impératrice chinoise et un peintre européen, contacté pour faire le portrait de l'impératrice. C'est justement la mise en scène de la peinture à facture occidentale dans une histoire en Chine qui n'a pas plu au comité de censure car elle consistait, d'après eux, à la mise en avant d'une supériorité de la peinture européenne sur la peinture chinoise. Par conséquent, le film a été interdit pendant un temps puis est tout de même sorti en Chine.

Malgré tous ces rebondissements, François-Renaud Labarthe reste très enthousiaste concernant ce projet. *« Bien qu'avec l'équipe chinoise c'était une guerre permanent, j'étais très fier d'avoir réussi à restituer cette époque de Chine, dans sa justesse et sa beauté. Mais pour ce genre de boulot, il faut quand même être costaud. »*

Ce témoignage m'a évidemment beaucoup intéressée car dans ce cas précis, car il dessine une autre grille de lecture pour mon sujet de mémoire : Comment représenter de manière non caricaturale par le décor, un pays qui lui-même a tendance à se caricaturer à travers les décors de ses propres productions cinématographique ?

Finalement, c'est une histoire de curseurs, et nous n'avons tout simplement pas les mêmes. J'entends par curseur dans ce cas, l'esthétique du kitch. Car si pour nous, celui-ci paraît toujours caricatural, dans le sens où culturellement d'un point de vue occidental, il est par définition déjà une caricature, cet esthétique en Chine fait partie de leurs cultures visuelles et est de ce fait complètement intégré dans leurs propres représentations à l'écran. Il semble alors évident que l'écart entre les représentations occidentales et les représentations chinoises de la Chine soit expliqué par un rapport à l'Histoire dans le sens où la prégnance de celle-ci n'a pas le même poids dans ces différentes cultures et de fait, influence différemment chaque mode de représentation.

Ce lien avec l'histoire apparaît alors comme le nœud principal me permettant finalement assez simplement de répondre à mon questionnement. Car si la stéréotypie est inhérente dans les films occidentaux orientalistes par des représentations biaisées et exotiques d'autres cultures, c'est bien parce que très peu de films ne font état de ces cultures. Leurs histoires et leurs coutumes sont donc rarement mises à l'écran dignement et c'est ce biais qui favorise donc la stéréotypie au sein de leurs représentations. La mise à l'écran du Maghreb et de l'Orient dans le cinéma français des années 20 et 30 respecte principalement les codes d'un public occidentale en demande d'exotisme. Le décor dans ces films permet davantage aux spectateurs de voyager par ces simulacres stéréotypés de pays lointains, que de poser un cadre spatial vraisemblable au récit. Ethiquement, ces représentations n'étaient pas discutées car à l'époque, la supériorité occidentale était rarement remise en question. L'Orientalisme, pure invention occidentale, n'apparaît alors pas comme un courant ethnologique mais bien une tendance, une mode. Sans réelles inspirations et dans l'optique de répondre aux attentes d'exotisme exubérant, les décors finissent par se baser sur les mêmes schèmes et motifs, généralisant donc une apparence globale sans véritable travail de documentation et de recherche de vraisemblance. Cette globalisation a créé de fait des symboles stéréotypés en tant que repères spatiaux et ces derniers suffisaient à la représentation d'un pays et d'une culture.

L'évolution de ces représentations s'est effectuée de manière synchrétique avec deux facteurs. D'une part, l'élargissement de l'imaginaire collectif. Le spectateur acquiert une plus grande sensibilité. Davantage éclairé par la mondialisation et les médias, il devient plus critique et demande davantage de vraie similitude pour intégrer l'espace cinématographique, l'esthétique du grandiloquent évoquant de fait de moins en moins un monde tangible. D'autre part, le décorateur de cinéma acquiert un véritable statut et avec celui-ci, le décor apporte à la mise en scène une nouvelle vision technique et artistique. Se désolidarisant du statut d'artiste mettant en scène sa propre vision plastique, le décorateur crée un nouveau lien entre le décor, la mise en scène et le récit. Ainsi, la réflexion et la documentation précédant la mise en forme d'une représentation d'un pays et d'une culture cherchera davantage la justesse que la stéréotypie, favorisant la représentation à l'interprétation. De stéréotypé à signifiant, le décor dans le cinéma français des années 30 a évolué considérablement et par les nouvelles approches du décorateur, le cliché s'est estompé.

BIOGRAPHIE.

OUVRAGES

Aid. A. (2017) « L'Algérie dans le jeu du cinéma français : 1897-1962. France: Enag Editions

Albera, F. (1995). Albatros: des russes à Paris, 1919-1929. Italie: Mazzotta

Barsacq, L. (1985). Le décor de film, 1895-1969. France: H. Veyrier

Bergfelder. T., Harris, S. Street. S.(2007). Film Architecture and the Transnational Imagination: Set Design in 1930s European Cinema (Amsterdam University Press - Film Culture in Transition). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Bernstein. M., Studlar. G., Visions of the East: Orientalism in Film. (1997). Royaume-Uni: Rutgers University Press

Boulanger, P. (1975). Le cinéma colonial : de L'Atlantide à Lawrence d'Arabie. France: Editions Seghers

Renouard, C., Hamus-Vallée, R. (2018). Les effets spéciaux au cinéma: 120 ans de créations en France et dans le monde. (n.p.): Armand Colin.

Ruscio, A. (2002). Le credo de l'homme blanc: regards coloniaux français XIXe-XXe siècles. (2002) Belgique: Editions Complexe.

Saïd, E. (1980, traduction française). L'orientalisme, l'Orient créé par l'Occident. Paris : Editions duSeuil.

Vincendeau, G. (2019). Pepe Le Moko. Royaume-Uni: Bloomsbury Publishing

ARTICLES PERIODIQUES

Marie. M., « Un lupanar oriental aux confins du désert », Revue d'histoire du cinéma, Année 1895

ARTICLES NUMERIQUES

Doduik Véronique, « Le décor et l'art de l'illusion : Shéhérazade d'Alexandre Volkoff, une superproduction du cinéma muet », 19 juillet 2019.
<https://www.cinematheque.fr/article/1435.html>

Goedert Natalie & Maillard Ninon. « Culture visuelle du territoire : Pépé le moko et l'invention de la frontière ». <https://imaj.hypotheses.org/1229>

Kendsil, Myriam. (2020) « *J'ai vu, j'ai vu, j'ai vu !* » : *Delacroix, orientaliste ou anticolonialiste ?* [Enligne]. <https://www.24hdz.com/delacroix-orientaliste-anticolonialiste/>

Piault, M. (Date non communiquée) « L'exotisme et le cinéma ethnographique : La rupture d'une croisière coloniale », École des Hautes Études en Sciences Sociales – France [En ligne].

Thevenet Berenice, « Rock in the Casbah », 20/02/2022.

<https://www.lemagducine.fr/cinema/films-classiques/pepe-le-moko-julien-duvivier-jean-gabin-critique-film-10046164/>

ARTICLES DICTIONNAIRE

Le Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française : version numérique. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/reveler>

VIDEOS & INTERVIEW

Interview de Jean-Pierre Berthomé dans le documentaire « Albatros, debout malgré la tempête » de Jérôme Diamant-Berger et Jean-Marie Boulet · 59 min · 2010. France

.Algérie Press Service, La Casbah d'Alger, source d'inspiration pour le cinéma », https://www.youtube.com/watch?v=8lxLiEt3RBs&ab_channel=ALG%C3%89RIEPRESSESERVICE

Eugène Delacroix, d'Orient et d'Occident, réalisé par XAINTÉ Arnaud (France, 2017, 91 mn) – Coproduction : ARTE France, 2M Maroc, SAGA FILM, film visionné en ligne

sur <https://www.arte.tv/fr/>² KENDSI Myriam. (2020) « *J'ai vu, j'ai vu, j'ai vu !* » : *Delacroix, orientaliste ou anticolonialiste ?* [En ligne].

<https://www.24hdz.com/delacroix-orientaliste-anticolonialiste/> (Page consultée le 22 mars 2022).