

*Maître d'ouvrage, maître d'œuvre,
réalisateur et décorateur*

Grégory Bled



Grégory BLED, PAST, est artiste peintre, scénographe et plasticien décorateur pour le cinéma, et le théâtre. Grégory Bled est Docteur en cinéma membre du laboratoire de recherche LARA-SEPPIA. Professeur associé de l'École Supérieure d'Audiovisuel de l'Université Toulouse-Jean Jaurès il est responsable du parcours Architecture Décor



Résumé. – La création collective au cinéma intègre de toute évidence les notions de maître d'ouvrage et de maître d'œuvre. Pour le réalisateur, ces concepts ont des frontières parfois très floues. Afin de mettre en images son projet, le réalisateur fera appel à différents spécialistes. Le décorateur, cet artiste et technicien, fait partie de ce regroupement, il interviendra alors en tant que maître d'œuvre.

Abstract. – Collective creation in cinema clearly incorporates the notions of set building and project supervising. Such concepts are rarely clearly defined for directors. In order to transform his into images, the director needs to call on different specialists. The set decorator, both an artist and a technician, is a member of this group and as such will play the part of project supervisor.



2017 © La Création Collective au Cinéma

Mots clefs

Key words

création, équipe, décor de cinéma, maître d'œuvre, maître d'ouvrage
creation, team, movie set, project manager, project master



Seul, il trace un premier trait puis un deuxième, une perspective se dessine, il met en place ses quatre personnages, trois hommes et une femme dans l'espace scénique ainsi modélisé. Entouré de techniciens, il nous montre une équipe de tournage filmant l'espace plastique du décor décrit précédemment. Le premier, l'homme seul est un peintre, il se nomme Edward Hopper, il peint un tableau qui aura pour titre *Nighthawks*¹. Le second est également un homme seul, il se nomme Wim Wenders. Wenders, qui aime s'entourer de notes, d'images, évoque l'importance des œuvres du peintre Edward Hopper dans ses films et dit avoir découpé les reproductions de l'ouvrage de Lloyd Goodrich consacré à Hopper afin que les membres de son équipe s'inspirent des décors et des lumières du peintre. Dans son film *The End of Violence*², il reproduit le bar de *Nighthawks*.

Cette façon de travailler montre à quel point le réalisateur doit, pour aboutir à la touche finale de sa création, trouver un langage pour communiquer ses idées à l'ensemble des acteurs et des techniciens qui, avec art et savoir-faire, serviront l'œuvre. Il s'agit bien alors d'une création collective. Nous allons nous intéresser à la posture du réalisateur en tant que maître d'ouvrage et maître d'œuvre et à son rapport avec le décorateur.

Maître d'ouvrage et maître d'œuvre ; réalisateur et décorateur

La pensée du réalisateur, cette activation des circuits neuronaux dans certaines structures cérébrales, va permettre la mise en place de processus d'imagerie et de planification, cette excitation cérébrale sera la base de son projet. Considérons donc cette pensée comme un bien propre, le réalisateur en est le propriétaire, rien ne peut se réaliser sans cette pensée. Cette idée, cette vision du *Phantasmata*, dont il en est l'auteur, se fait intention, il n'a plus qu'un seul but : rendre concret ce projet, ce produit réalisé est nommé alors ouvrage. Ce réalisateur maître d'ouvrage est une personne physique qui définira un

¹ Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942, Art Institute of Chicago, Chicago (États-Unis).

² Wim Wenders, *The End of Violence*, 122 mm, Productions: Ulrich Felsberg (executive prod.), Jean-François Fonlupt (executive prod.), Nicholas Klein, Deepak Nayar, Wim Wenders, 1997.

cahier des charges artistiques, fera appel dans son processus de planification et d'organisation à plusieurs maîtres d'œuvre spécialisés et sera le pilote du projet artistique.

Cette pensée peut être comparée aux fondations initiales, au tracé du Rex³ à l'aide de son bâton sur le sol de ce terrain natif à la création. Si la métaphore du terrain comme socle à la création semble simple, elle est pourtant importante. Prolongeons cette métaphore du « terrain de création ». Certains possèdent un terrain constructible, de bonnes fondations comme d'autres peuvent vous entraîner sur un terrain mouvant sur lequel vous aurez du mal à vous appuyer. Les idées qui émergent de cette pensée sont parfois très floues, parfois contradictoires.

Parmi les maîtres d'œuvre spécialisés, le chef décorateur, artiste et technicien, possède un savoir-faire qui, dans un premier temps, sera centré sur la conception de l'espace, une maîtrise de l'esquisse du croquis, du dessin puis il sera maître d'atelier, il maîtrisera alors toutes les phases de la construction de l'espace scénique, il devra lui aussi s'entourer d'une équipe, de l'assistant décorateur à l'ensemblier, du chef constructeur, du chef peintre, aux menuisiers. « Dans la part du travail commun qui [lui] est confiée il [est] libre de faire à [sa] guise, de suivre son goût personnel⁴ », il réalise lui aussi son travail suivant sa propre pensée.

Il y a alors superposition de pensées propres à chaque maître d'œuvre, une pensée de l'espace, une pensée de la lumière, de la musique... La création commune peut être considérée comme l'image d'une stratification d'œuvres, une superposition de calques faisant l'image finale. Ces strates d'œuvre, cette création multiple qu'est le film n'en fait pas pour autant un art total⁵, mais au contraire un art particulier : il reste singulier.

La pensée du réalisateur, cette *phantasmata*, cette représentation imaginaire d'un désir est la première pierre de l'ouvrage, elle est impalpable, on pense la maîtriser, mais elle vous glisse entre les mains. Pour plus de préhension, de compréhension, il lui faut des mots, il lui faut le langage. Le langage créera la « matière première du film, l'image⁶ », des mots pour des images.

Le décorateur possède lui un langage qui passe, en outre, par le dessin. Selon Léon Barsacq :

³ Roi ou tireur de trait.

⁴ Philippe Faure-Fremiet, « L'Architecte de cinéma », in *Revue de cinéma* n° 15 juillet 1948, Paris, p. 45.

⁵ Je ne pense pas que les films « James bond » soient un art total pourtant ils sont parties intégrantes du 7^{ème} Art, L'art total doit avoir à mon avis une influence sur notre art de vivre, l'architecture cet art de l'espace peut être considéré comme un art total.

⁶ Philippe Faure-Fremiet, « L'Architecte de cinéma », in *Revue de cinéma* n° 15 juillet 1948, Paris, p. 48.

Muni des esquisses et des plans schématiques, il confronte son point de vue avec celui du réalisateur. Cette entrevue très importante et en général, fructueuse, car la discussion porte sur les éléments concrets et non plus sur des mots, des idées pouvant être interprétés différemment. On voit pour la première fois apparaître les images du film⁷.

Le décorateur est ainsi le traducteur d'une pensée d'espace à une image d'espace et plus tard à un véritable espace comme lieu scénique.

Selon Jean Renoir :

Le décor de film est indispensable à la mise en scène. Je suis convaincu que certains metteurs en scène dénués de talent ont fait de beaux films parce que le décor conçu par leur décorateur les y forçait⁸.

Le décor devient un contenant à la mise en scène, il en structure le jeu et évidemment crée une perspective particulière, une perspective des gestes et du déplacement. Le décorateur, tout en étant concepteur, doit répondre à un client qui lui aussi est un concepteur, un créateur. D'où parfois certaines tensions.

Diderot, dans son texte sur la poésie dramatique, nous parle de la confrontation de deux poètes, l'un incarne le texte et l'autre l'espace. Le poète de l'espace ne doit en aucun cas faire se détourner le spectateur du texte. Parlant du travail du décorateur : « Point de distraction, point de supposition qui fasse dans mon âme un commencement d'impression autre que celle que le poète a intérêt d'y exciter⁹ », il continue : « Deux poètes ne peuvent se montrer à la fois avec tous leurs avantages. Le talent subordonné sera en partie sacrifié au talent dominant¹⁰ ».

Donc savoir s'effacer, et curieusement comme le signale René Clair « ...avec le minimum de paradoxe que pour le film, le décor le plus réussi est celui qu'on remarque le moins¹¹ ». Cette idée du décor qui pour être réussie doit s'effacer correspond à une période de l'histoire du cinéma, au naturalisme, à cette idée que l'objet technique cinématographique peut restituer mimétiquement la réalité sous l'effet originel des Frères Lumière. L'œuvre de fiction qui s'appuie sur ce naturalisme a enfanté le réalisme. Ce réalisme n'est évidemment pas partagé par tout le monde, on le verra avec Alain Resnais pour qui son décorateur Jacques Saulnier réalise des décors qui ne se cachent pas. Nous sommes alors sous l'influence de Méliès. Alain Resnais avait l'habitude

⁷ Léon Barsacq, *Le Décor de film*, Paris, Éditions Seghers, 1970, p. 144.

⁸ *Ibid.*, p. 195.

⁹ Denis Diderot, *Œuvres Esthétiques*, notes et introduction de Paul Vernière, Paris, Éditions Garnier Frères, 1959, p. 265.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Léon Barsacq, *op. cit.*, p. 5.

de dire que le cinéma c'était les frères Lumière et Méliès, lui se sentait proche de Méliès¹², il ajoutait aussi :

Je reste sûrement, par mes goûts, un metteur en scène d'avant-guerre, j'en suis conscient et je n'ai jamais eu peur du studio. C'est impressionnant un studio, on peut tout y faire¹³.

Tout y faire, mettre en forme les pensées initiales les plus folles nécessite évidemment une cohorte de techniciens, de spécialistes.

Cependant la possession de l'idée première est-elle suffisante, le réalisateur ne serait-il pas lui aussi un maître d'œuvre ?

Le générique de début de film de Jacques Tati, *Mon Oncle*, nous montre un simple panneau de chantier sur un fond de construction, de mouvement de grue, d'ouvrier au marteau piqueur. Les noms des producteurs y apparaissent en premier comme les propriétaires. Suivant le code de la propriété intellectuelle, le producteur de l'œuvre audiovisuelle est la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre. Il en étudie sa faisabilité, en prend la responsabilité financière, il en devient alors le maître d'ouvrage. Ensuite sur le panneau de chantier apparaît la liste des noms des différents acteurs et techniciens : directeur de la photographie, chef décorateur etc. Le dernier nom à apparaître est celui de Jacques Tati, il se place alors comme l'architecte, comme le maître d'œuvre. Considérons l'architecte comme celui qui est à l'origine du premier croquis dessiné au crayon à mine épaisse qui, dans son linéament, décrit le futur de la construction, un dessin sans détails, juste une idée.

Cette idée donnera lieu à un plan tracé à l'aide d'une mine des plus fines qui permettra de visualiser les détails de ce projet. Dans l'article « L'Architecte de cinéma » paru dans *La Revue du Cinéma* de juillet 1948, Philippe Fauré-Fremiet, compare l'architecte et le réalisateur, et nous dit :

L'architecte (Donc le réalisateur) ne peut réaliser son œuvre – ses plans ne sont que projets et ne suffisent pas – sans le concours d'innombrables techniciens : entrepreneurs, ouvriers et fournisseurs. Toutefois, dans cet immense travail de création en commun, rien ne lui échappe. Il surveille tout, dirige, exige, corrige. Il est Chef et Maître absolu. L'œuvre terminée est sienne. Sans doute dira-t-on qu'elle est comme la statue, comme le tableau, à la merci du temps et des

¹² « ...mais j'ai l'impression quand je tourne, pour que j'aie du vrai plaisir, il faut que je me sente dans le camp Méliès » France Culture, *La grande traversée. L'étonnant Monsieur Resnais*, par Antoine Guillot, juillet-août 2014.

¹³ Interview d'Alain Resnais, *Images pour un film. La vie est un roman*, in Jean-Marc Thevenet, *Images pour un film, les décors d'Enki Bilal pour la vie est un roman d'Alain Resnais*, Paris, Éditions Dargaud Éditeur, 1983, p. 16.

hommes ; mais telle qu'il la livre achevée, elle n'attend plus rien de personne ; définitive et permanente, elle est la réalisation exacte, totale de sa pensée¹⁴.

L'industrie du cinéma comme l'architecture peut être envisagée selon une mécanique de la commande. C'est donc celui qui commande le projet et possède les moyens de le financer qui est le maître de l'ouvrage. Le réalisateur comme l'architecte répondent alors à une commande et deviennent des maîtres d'œuvres. La frontière n'est pas très nette, elle reste poreuse, et certains réalisateurs, auteurs, pourront être considérés à la fois comme maîtres d'ouvrage, propriétaires d'une idée et maîtres d'œuvre.

Pour mieux appréhender cette relation intime entre deux créateurs, maître d'ouvrage et maître d'œuvre, nous nous pencherons sur deux cas de collaboration réalisateur/décorateur, tout d'abord autour du film d'Éric Rohmer, *L'Anglaise et le duc*, puis autour de la relation travail d'Alain Resnais et Jacques Saulnier.

Histoire d'une création commune¹⁵

L'auteur, Éric Rohmer pour son film *L'Anglaise et le Duc* souhaitait nous confronter à un espace qui procède d'un assemblage particulier entre l'espace pictural qui concerne la composition plastique des scènes, et l'espace architectural qui correspond aux décors¹⁶. Il nous plonge dans un espace « pictural-architectural » qui sera rendu possible grâce à l'art numérique. Pour Éric Rohmer, la peinture recèle espace, vraisemblance et justesse historique. C'est donc dans l'épaisseur d'aquarelles du XVIII^e siècle, découvertes au Musée Carnavalet et dans des toiles réalisées par l'artiste Jean Baptiste Marot que les acteurs évolueront. C'est dans ces aquarelles que nous retrouvons de l'espace, de la profondeur. C'est par la maîtrise de la technologie de l'outil numérique que le technicien au service d'Éric Rohmer dégagera l'espace enfoui dans ces images, et mettra en place une partie de son décor réservée aux plans larges.

Le premier contact entre Éric Rohmer maître d'œuvre et l'artiste peintre Jean Baptiste Marot (qui a réalisé les toiles pour les décors du film) se résume au visionnage d'une cassette vidéo où l'on voyait Arielle Dombasle chanter sur

¹⁴ Philippe Faure-Fremiet, « L'Architecte de cinéma », in *Revue de cinéma* n° 15 juillet 1948, Paris, p. 44.

¹⁵ Texte écrit à partir d'échanges avec Jean Baptiste Marot (13 mars 2014) et Antoine Fontaine (20 mars 2014).

¹⁶ Rohmer développa dans sa thèse *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, une théorie autour d'un assemblage de différentes strates d'espace formant « l'espace tout » d'un film. Le premier, l'espace pictural concerne la composition plastique des scènes, le second, l'espace architectural correspond aux décors, le troisième, l'espace filmique concerne le montage.

la scène de la Scala. Cette scène était une incrustation réalisée à partir d'une carte postale. Jean Baptiste Marot, suivant cet exemple d'incrustation, a alors réalisé une perspective d'une rue de Paris, relativement sommaire, à partir de laquelle a été fait un essai d'incrustation d'un personnage filmé en studio. Le résultat a convaincu Éric Rohmer de se lancer dans le projet.

Tous les lundis après-midi pendant 16 mois, Jean Baptiste Marot avait rendez-vous avec Éric Rohmer. Dans un premier temps pour réaliser un storyboard des scènes extérieures, puis pour lui montrer les perspectives définitives et enfin les peintures à l'huile finies. Malgré leur format 16/9¹⁷, Jean Baptiste Marot voulait que ses tableaux ressemblent à des œuvres d'époque fin XVIII^e, à la Boilly¹⁸. Jean Baptiste Marot devait également, à l'aide d'un logiciel 3D, concevoir les plans des principaux espaces montrés dans les tableaux et ainsi déterminer l'espace scénographique, et assigner les différents points de vue. Les acteurs pourraient aisément être filmés dans la même perspective que celle des tableaux.

Drôle d'espace scénographique, où les acteurs entièrement costumés et maquillés, pouvant monter sur de véritables carrosses et chevaux présents physiquement, étaient perdus dans un studio de 80 m de long entièrement peint en vert. Comme le raconte Antoine Fontaine, chef-décorateur du film :

Le dispositif de tournage est très spectaculaire. Il y a, d'une part une foule en costume dans une boîte verte sous un éclairage écrasant, et au fond du studio, telle une plage artificielle, une équipe de tournage en chaussons pour ne pas salir le sol vert, en tee-shirt et lunettes de soleil pour se protéger de la lumière et de la chaleur extrême générée par cette dernière.

Parmi ces techniciens arborant tee-shirt et lunettes de soleil, une équipe rentrait les données informatiques que Jean Baptiste Marot avait fournies dans un pointeur laser pour tracer au sol les indications nécessaires au déplacement des acteurs. Une autre équipe plaçait une caméra sur le tableau et faisait, grâce à un système de « mixette », la superposition du décor peint et de l'action filmée qui se déroulait sous les yeux du réalisateur. Ainsi Éric Rohmer et sa chef opératrice Diane Baratier avaient une idée immédiate de l'image finale¹⁹.

Les décors du film de Rohmer ne s'arrêtaient pas aux espaces du lointain ou à l'espace de la ville, Rohmer voulait également plonger ses acteurs dans des

¹⁷ (55 cm x 85 cm environ),

¹⁸ Louis Léopold Boilly, né à La Bassée le 5 juillet 1761 et mort à Paris le 4 janvier 1845, est un peintre, miniaturiste, et graveur français, connu notamment pour ses scènes de la vie parisienne dans les années qui suivent la Révolution.

¹⁹ Lors de la postproduction, la société BUF a superposé des ciels filmés sur ceux que Jean Baptiste Marot avait peints car Eric Rohmer avait peur que le tableau soit trop statique ; il fit de même avec la Seine.

espaces restreints, intimes, des intérieurs de demeures, de salons, de prisons. Pour cela, il fit appel au chef décorateur Antoine Fontaine. Celui-ci devait représenter dans un souci de réalisme ces intérieurs du Paris de 1790. Dans le même esprit que les décors du lointain ou de la ville et pour une unité stylistique, les décors des intérieurs seront des peintures comme au théâtre, des trompe-l'œil, mais surtout comme des tableaux animés. Selon Antoine Fontaine,

Éric Rohmer donnait ainsi, selon ses dires, au spectateur la conscience de sa situation vis à vis du film qu'on lui montre, et libéré de l'illusionnisme du cinéma spectaculaire à effets, il peut s'approprier l'histoire de Grace Elliot.

Il y avait onze décors d'intérieur. Le planning étant très serré et le studio choisi pour ces décors très petit, Antoine Fontaine avait prévu une structure modulaire, faite de feuilles de décor, de fenêtres occultables à la demande. Tous les décors étaient peints en trompe-l'œil (fausses moulures, colonnes, panneautages, cheminées et découvertes extérieures). Antoine Fontaine raconte :

Le tournage avait lieu durant la semaine, et l'installation et le meublage des décors avaient été effectués le weekend par les peintres eux-mêmes, dans un souci d'économie maximum.

Exemple parfait d'un partage du travail dans un cinéma à la production intime où l'auteur a su trouver les arguments pour motiver toute une équipe, où une personne peut tenir plusieurs postes différents, cela dans le but de faire, de créer, de participer à une création malgré les contraintes de budget et de temps.