

Les métiers du décor

Professions in Film Decor

Filmer un décor: l'équipe tournage au complet

Filming a Decor: The Entire Shooting Crew

Réjane Hamus-Vallée

Sous la direction de/edited by
Réjane Hamus-Vallée

Éditorialisation/content curation
Simone Beaudry-Pilotte

Traduction/translation
Timothy Barnard

Référence bibliographique/bibliographic reference
Hamus-Vallée, Réjane (dir.). *Les métiers du décor / Professions in Film Decor*. Montréal: CinéMédias, 2024, collection « Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma », sous la direction d'André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic.
<https://doi.org/10.62212/1866/33949>

Dépôt légal/legal deposit
Bibliothèque et Archives nationales du Québec,
Bibliothèque et Archives Canada/Library and Archives Canada, 2024
ISBN 978-2-925376-20-0 (PDF)

Appui financier du CRSH/SSHRC support
Ce projet s'appuie sur des recherches financées par le
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

This project draws on research supported by the
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

Mention de droits pour les textes/copyright for texts
© CinéMédias, 2024. Certains droits réservés/some rights reserved.
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International



Image d'accroche/header image

Photographie de plateau des maquettes suspendues fabriquées par Nicolas Wilcké et Paul Minine pour le film *Le diable blanc* (*Der weiße Teufel*, Alexandre Volkoff, 1930). [Voir la fiche](#).

Suspended models built by Nicolas Wilcké and Paul Minine for the set of *The White Devil* (*Der weiße Teufel*, Alexandre Volkoff, 1930). [See database entry](#).

Base de données TECHNÈS/TECHNÈS database

Une base de données documentaire recensant tous les contenus de l'*Encyclopédie* est en [libre accès](#). Des renvois vers la base sont également indiqués pour chaque image intégrée à ce livre.

A documentary database listing all the contents of the *Encyclopedia* is in [open access](#). References to the database are also provided for each image included in this book.

Version web/web version

Cet ouvrage a été initialement publié en 2022 sous la forme d'un [parcours thématique](#) de l'*Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma*.

This work was initially published in 2022 as a [thematic parcours](#) of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies*.

Filmer un décor: l'équipe tournage au complet

par Réjane Hamus-Vallée

Le travail préparatoire au tournage, qui s'étale sur plusieurs mois, prend enfin corps dans la phase de tournage. Les choix précédents – studio ou décor «réel», matériaux, style, design... – vont prouver leur validité ou créer au contraire des contraintes imprévues. Aussi précise et détaillée que soit la phase de création, de mise en place et d'installation des décors, il reste systématiquement des accidents, heureux ou non, auxquels il faudra s'adapter au jour le jour, et ce, depuis qu'existe le cinématographe.

Les premiers tournages hors studio, par exemple, exposent clairement ces difficultés, à une époque où le décor n'est pas encore un poste spécifique en extérieur, les plateaux de cinéma se créant alors essentiellement sur le modèle des scènes théâtrales. Difficile, par exemple, de ne pas voir les badauds observer avec amusement le défilé de courges mis en scène en 1908 pour le tournage de *La course aux potirons* d'Émile Cohl, ou encore des objets (drap à la fenêtre, passants, volets et portes) aller et venir «magiquement» lors du tournage image par image de certaines scènes d'animation de *Symphonie bizarre* de Segundo de Chomón sur une plage en 1909.



L'image de badauds observant le tournage de *La course aux potirons* est fixée sur la pellicule bien malgré eux.

[Voir la fiche.](#)



Des passants vont et viennent en arrière-plan de cette scène d'animation de *Symphonie bizarre*.

[Voir la fiche.](#)

Un extrait vidéo est accessible [en ligne](#).

Dès le début du tournage, l'équipe construction se retire, et l'équipe décoration se réduit peu à peu sur le plateau de tournage, occupée à défaire les décors «cassés» et à finir la préparation des décors à venir. Réciproquement, le décor est investi par des professionnels aux enjeux différents : lumière, caméra, costume, coiffure... mais aussi, bien entendu, équipe son à partir de la fin des années 1920. Alors que les bruits des portes et autres chaises ne posaient aucun souci jusqu'alors, cette révolution esthétique et technique change profondément la nature des

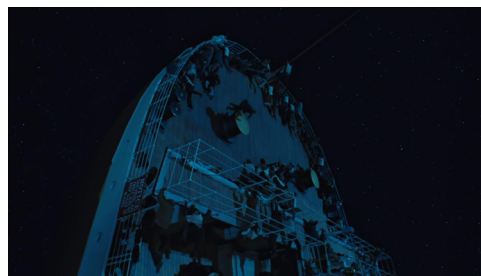
décors, qui doivent inclure dans leur usage des sons compatibles avec leur nature visuelle. La scène comique de tournage puis de diffusion d'un film parlant dans *Chantons sous la pluie* (Gene Kelly et Stanley Donen, 1953) expose clairement le problème : Lina joue avec son collier de perles au bruit amplifié, provoquant des commentaires inquiets du producteur (« C'est le tonnerre? Non, les perles, M. Simpson... »). De même, toutes les chaises de la classe d'*Entre les murs* (Laurent Cantet, 2008) étaient recouvertes de feutre absorbant les bruits de crissement intempestif, réintégrés ensuite aux moments opportuns au cours de l'étape du montage son en postproduction.

L'équipe technique s'approprie donc le décor en fonction de ses besoins : les électriciens positionnent les éclairages nécessaires, que l'on soit en studio ou en décor réel, tandis que les machinistes installent, le cas échéant, les rails de travelling sur lesquels viendra se poser la caméra. C'est alors que le décor prend son sens : il n'est pas fait pour abriter des habitants, mais pour être adapté de manière éphémère et transformé en images animées sur pellicule ou disque dur... Ce que la caméra verra ou non du décor, et en particulier de ses limites, est alors au cœur du travail de ces différents intervenants : le cadre, par le biais de son angle, de ses mouvements, de sa valeur, peut magnifier l'espace ou, au contraire, en révéler les limites, y compris spatiales. Ainsi, un plan trop large risque de montrer la fin du décor ou même les pieds des projecteurs, créant une erreur de tournage – une gaffe à inclure sous l'étiquette plus générique de « *goof* ».

Si les anomalies filmiques (anachronismes, faux raccords de continuité, techniciens visibles dans le champ) sont présentes depuis le début du cinéma, les communautés de fans traquant ces marques visibles se développent plus fortement avec l'essor des outils numériques et de sites spécialisés (entre autres exemples, voir [Moviemistakes](#)^[1]). Or, le décor reste un lieu comportant une part importante de *goofs*, que ce soit avec les anachronismes dans les films historiques (la lampe allumée de la torche de la Statue de la liberté en 1912 dans *Titanic* de James Cameron en 1998 ou, dans ce même film, une cheminée électrique dans la suite de Kate Winslet), les reflets sur les surfaces réfléchissantes (la main et la perche du perchman visibles dans un miroir de *Léon* de Luc Besson en 1994, la caméra dans la vitre de *Speed* de Jan de Bont la même année...), ou encore les accessoires déplacés de manière intempestive sans que l'accessoiriste ne le remarque (la scène d'ouverture de *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino en 1994), voire des matériaux visiblement erronés (les acteurs rebondissant sur des bittes d'amarrage clairement en mousse et non en métal, toujours dans *Titanic*, ou des figurants faisant trembler les stalactites en caoutchouc dans *Le seigneur des anneaux : Les deux tours* de Peter Jackson en 2002).



L'image du caméraman est réfléchiée par la porte de verre de l'autobus dans *Speed*. [Voir la fiche](#).



Des acteurs rebondissent sur les bittes d'amarrage en mousse dans *Titanic*. [Voir la fiche](#).

Un extrait vidéo est accessible [en ligne](#).

L'équipe décor prend de plus en plus en compte ces éléments lors de la préparation, mais aussi et surtout lors de l'étape du tournage, épaulée par les scriptes qui restent à la pointe de la chasse aux erreurs. Pourtant, en dépit d'une expertise sans cesse renouvelée, les scriptes ne peuvent empêcher certaines erreurs, mentionnées dans leurs rapports de scriptes^[2], mais parfois maintenues au montage afin de conserver malgré tout ce qui peut apparaître comme la meilleure intention en termes de jeu d'acteur, au centre de l'attention de la plus grande partie des spectateurs.

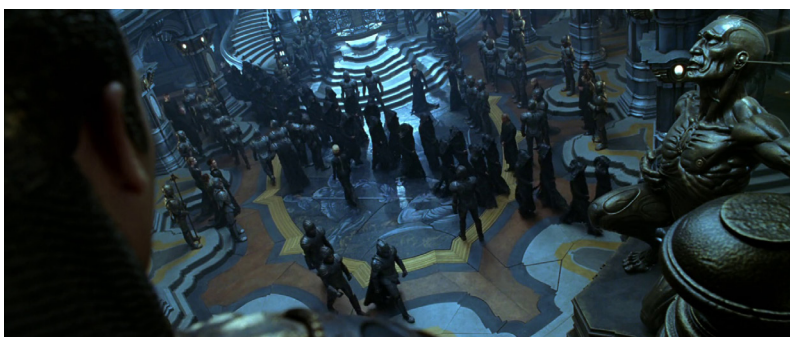
À ce titre, le décor joue au tournage son rôle majeur d'écrin pour l'interprétation des comédiens et la création des personnages du film. Certains metteurs en scène insistent pour que les décors, même fabriqués, soient remplis dans leurs moindres recoins, placards et tiroirs inclus. Dans le même ordre d'idées, certains acteurs évoquent dans leurs entretiens la solitude qu'ils peuvent ressentir face à un plateau vide, typique d'un tournage sur fond vert ou plus généralement en studio virtuel, comme on en trouve déjà une application précoce avec les plans truqués de *Mary Poppins* de Robert Stevenson, dès 1963. L'enjeu ici est évidemment économique, mais change totalement la dynamique du tournage. Ainsi, en pleine mode numérique, le réalisateur David Twohy, malgré le budget relativement modéré de ses *Chroniques de Riddick* en 2004, a fait le choix de faire construire les décors à hauteur d'acteurs, pour favoriser leur jeu mais aussi la mise en scène finale :



Un extrait vidéo est accessible [en ligne](#).

Plan truqué combinant prises de vue réelles et dessins animés dans *Mary Poppins*. [Voir la fiche](#).

J'ai vu de nombreux films où les réalisateurs ont choisi de mettre les acteurs devant un écran vert, avec un décor et des accessoires minimums. Résultat, les acteurs font très attention à ces contraintes, et ont tendance à rester très près du peu d'accessoires dont ils disposent. Je ne voulais pas faire ça à mes acteurs, je voulais leur donner une vraie liberté de mouvement et d'interaction avec l'espace. Mais il fallait aussi qu'ils puissent voir le lieu, pour s'en imprégner, l'absorber, et sentir la taille de ces mondes, en particulier celui des *necromongers*. Cela aide les acteurs, vraiment. Et deuxièmement, pour l'équipe de la caméra. Si on avait tout fait en fond vert, j'aurais dit à l'équipe : on met la caméra ici, on fait tel type de plan, et elle aurait vu le résultat le soir de la première. Mais si on construit le décor, avec les statues, les colonnes, tout à coup l'équipe peut se permettre de chercher des angles différents : et si on prenait la scène depuis l'épaule d'une statue^[3]?



Décor du film *Chroniques de Riddick*. [Voir la fiche](#).

Le tournage au sein d'un décor est l'aboutissement d'une longue chaîne de coopération, à laquelle participe l'équipe décor en collaboration avec tous les autres corps de métier. Le décor facilite ou rend possibles certains mouvements de caméra (avec des panneaux amovibles, par exemple), comme il empêche certains cadres (larges, par exemple, dans des décors « réels » aux cloisons fixes). Étroitement lié aux effets visuels, il réunit par exemple trois lieux différents en un seul mouvement de caméra, comme pour l'entrée dans la maison d'*Au revoir là-haut* d'Albert Dupontel en 2017, dans un plan-séquence regroupant en réalité trois espaces distincts, une rue, une courée, puis l'intérieur d'une maison. Il est donc clairement en lien avec les enjeux de la mise en scène, et c'est au moment où la caméra investit les lieux que l'espace prend vie. La lumière peut révéler les défauts des matériaux de la pièce ou les camoufler; les projecteurs peuvent être positionnés selon le cadre ou ne pouvoir être soutenus par des cloisons trop fines...



Capture d'écran du *making of* de *Au-revoir là-haut* montrant le tournage du plan-séquence de l'entrée dans la maison. [Voir la fiche](#).

Finalement, un « bon » décor n'existe jamais dans l'absolu : il devient tel, au tournage, quand les différents corps de métiers s'accordent et mettent en phase leurs spécificités techniques, au service de l'émotion à produire, des comédiens au chef opérateur, en passant par les costumiers, les scriptes, les électriciens, les machinistes, les superviseurs d'effets de météo..., qui, tous à leur manière, interviennent sur le décor. C'est bien la « magie » du tournage que de devoir faire avec les éléments, qu'ils soient réels, construits ou projetés sur un mur de LED.

[1] Voir le site Web de Moviemistakes : www.moviemistakes.com.

[2] Voir Gwenaële Rot, « Noter pour ajuster. Le travail de la scripte sur un plateau de tournage », *Sociologie du travail* 56, n° 1 (janvier-mars 2014), « Les écrits du travail » : 16-39. <https://doi.org/10.4000/sdt.4749>.

[3] Entretien avec David Twohy, réalisateur des *Chroniques de Riddick*, par Réjane Hamus-Vallée, *SFX*, n° 111 (août-septembre 2004) : 18.

Filming a Decor: The Entire Shooting Crew

by Réjane Hamus-Vallée

Translation: Timothy Barnard

The preparatory work before a film shoot, which takes place over several months, finally takes shape in the shooting phase. Earlier choices – to shoot in a studio or in a “real” setting, materials, style, design, etc. – will demonstrate their validity or, on the contrary, their unexpected limitations. As precise and detailed as the creative phase is, when the decors are set up, without fail there are accidents, fortunate or not, to which one must adapt day to day, as filmmakers have had to since the cinematograph came along.

The earliest film shoots outside a studio, for example, clearly exposed these difficulties, at a time when decor was not yet a specific profession in exteriors, as film sets were basically modelled on the theatre stage. It is hard, for example, not to notice the gawkers observe with amusement the parade of pumpkins staged for Émile Cohl’s 1908 film *La course aux potirons*, or certain objects (a window curtain, passers-by, shutters and doors) come and go “magically” when filming frame by frame certain animated scenes on a beach in Segundo de Chomón’s 1909 film *An Awful Symphony* (*Symphonie bizarre*).



An image of gawkers watching the shooting of *La course aux potirons* was recorded on film despite them.

[See database entry.](#)



Passers-by come and go in the background of this animation scene in *An Awful Symphony*.

[See database entry.](#)

A video clip is available [online](#).

When filming starts, the construction crew withdraws and the decor crew on set gradually shrinks, occupied with taking down “used up” decors and finishing preparation of upcoming decors. At the same time, the decor is taken over by professionals with different tasks: lights, camera, costumes, hair styling, etc. And also, of course, after the late 1920s, the sound crew. While the sound of doors and chairs posed no problem before then, this aesthetic and technical revolution profoundly changed the nature of decors, which must include in their use sounds

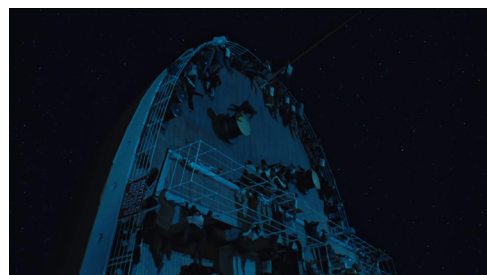
compatible with their visual qualities. The comic scene of shooting and then exhibiting a talking film in *Singin' in the Rain* (Gene Kelly and Stanley Donen, 1952) sets out the problem clearly: Lina plays with her pearl necklace in amplified sound, prompting worried comments by the producer (“What’s that, the thunderstorm outside? It’s those pearls, Mr. Simpson...”). Similarly, all the schoolroom chairs in Laurent Cantet’s film *Entre les murs* (2008) were covered with felt to absorb the sounds of untimely grating. These sounds were reincorporated later at opportune moments in the sound editing stage in the film’s post-production.

The technical crew, then, uses the decor according to its own needs: the gaffers position the necessary lighting, whether in studio or in a real setting, while the grips set up, when needed, the rails on which the camera will be placed for tracking shots. This is when the decor takes on meaning: it has not been made to house the residents, but to be adapted fleetingly and transformed into moving images on film stock or hard drive. What the camera sees or does not see of the decor, and in particular of its boundaries, is the focus of the work of these various professionals: the framing, by means of its angles, movements and format, can magnify the space or, on the contrary, reveal its limits, including its spatial limits. A too-wide shot, for example, might reveal the end point of a decor or even the base of the lights, creating a shooting mistake to be filed under the label “goof.”

While anomalies in films (anachronisms, bad continuity matches, technicians visible in the field of view) have been around since the beginning of cinema, the fan communities who track these visible marks have grown considerably with the rise of digital tools and specialized sites (see, for example, [Moviemistakes](#)).^[1] Decors make up a large part of movie goofs, whether in the case of anachronisms in historical films (the lit torchlight in the Statue of Liberty in 1912 in James Cameron’s *Titanic* [1998], and, in the same film, an electric fireplace in Kate Winslet’s suite), reflections on reflective surfaces (the boom and the hand of the boom man in Luc Besson’s *Léon* in 1994, the camera visible in the windshield of Jan de Bont’s *Speed* from the same year), or the props moved inopportunistically without being noticed by the prop manager (the opening scene in Quentin Tarantino’s *Pulp Fiction* in 1994), or even visibly wrong material (the actors bouncing off mooring posts clearly in foam and not metal in *Titanic*, or extras making the rubber stalactites quiver in Peter Jackson’s *The Lord of the Rings: The Two Towers* in 2002).



The camera operator’s image is reflected by the glass door of the bus in *Speed*. [See database entry.](#)



Actors falling onto foam mooring posts in *Titanic*. [See database entry.](#)

Un extrait vidéo est accessible en ligne.

The decor crew increasingly takes these elements into account during preparation for the shoot, but also and especially while filming, backed up by the continuity person, who is always on the

prowl for mistakes. And yet despite constantly improving his or her expertise, the continuity person cannot prevent certain mistakes, which are mentioned in their reports.^[2] Sometimes these are maintained in the editing in order to preserve, despite all else, what may be seen as the best effort in terms of the acting, which is the focus of attention for the vast majority of viewers.

In this respect, the decor plays a major role on the film shoot as a backdrop for the actors' interpretation of their role and the creation of the film's characters. Some film directors insist that the film's decors, even made-up ones, be filled up to their farthest reaches, including closets and drawers. Similarly, in interviews some actors speak of the solitude they can feel on an empty film set, typical of a film shoot with a green screen or more generally in a virtual studio, of which we can already find a precocious application in the trick shots in Robert Stevenson's *Mary Poppins* in 1963. Here it is clearly a question of money, but it completely changes the dynamic of the film shoot. The filmmaker David Twohy, in a fully digital film shoot and despite the relatively modest budget of his film *The Chronicles of Riddick* (2004), chose to construct the decors to the scale of the actors in order to boost their acting and also the final mise en scène:

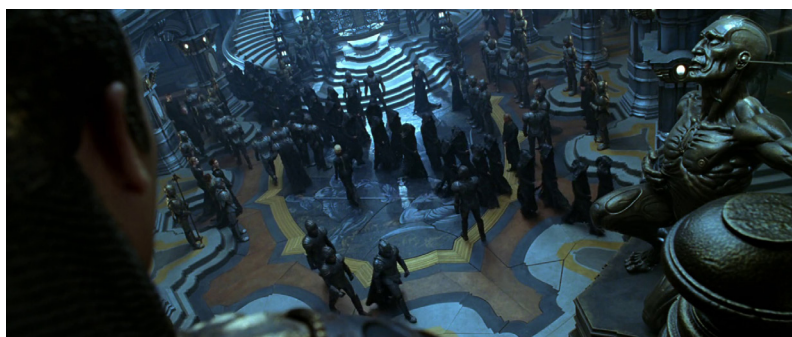


Trick shot combining live action footage and animated drawings in *Mary Poppins*. [See database entry](#).

A video clip is available [online](#).

I have seen numerous films in which the filmmaker has chosen to put the actors in front of a green screen, with minimal decor and props. The result is that the actors pay a great deal of attention to these constraints and tend to stay very close to the few props at their disposal. I did not want to do that to my actors, I wanted to give them true freedom of movement and of interaction with the space. But they also had to see the location, to absorb it, and to feel the size of these worlds, especially that of the necromongers. That truly helped the actors. And second for the camera crew. If we had done everything with a green screen, I would have said to the crew: we'll put the camera here, we'll do such and such a kind of shot, and the crew would see the shot the night of the premiere. But if we build the decor, with statues and columns, suddenly the crew can take the liberty of finding different camera angles: what if we shot the scene from the shoulder of a statue?^[3]

Shooting a film in a decor is the culmination of a long chain of cooperation in which the decor crew collaborates with every other film profession. Decor facilitates or makes possible certain



Set of the film *The Chronicles of Riddick*. [See database entry](#).

camera movements (with moveable panels, for example), just as it prevents certain kinds of framing (wide-angle shots, for example, in “real” decors with fixed walls). Closely tied to visual effects, decor can for example join three places with a single camera movement, such as the return home, in Albert Dupontel’s film *Au revoir là-haut* (2017), in a sequence shot which in reality brings together three distinct spaces: a street, a courtyard and the interior of a house. Decor thus clearly works in tandem with mise en scène, and the moment when the camera enters the space is when it comes to life. The lighting can reveal or camouflage the defects in the room’s materials; spotlights can be positioned according to the framing, or walls which are too thin may not be able to support them.



Screenshot from the making of *Au revoir là-haut* showing the shooting of the return home sequence shot.
[See database entry.](#)

In the end, a “good” decor never exists in the absolute. It becomes so in the filming, when the different professions work in harmony and their technical specificities are in tune in service of the emotion to be created, from the actors to the director of photography by way of the costume designers, the continuity people, the gaffers, the grips, the supervisors of weather effects, etc.: all, each in their own way, act on the decor. This is the “magic” of a film shoot: having to work with the elements, whether they are real, constructed, or projected on an LED wall.

[1] See Moviemistakes’ website: www.moviemistakes.com.

[2] See Gwenaële Rot, “Noter pour ajuster. Le travail de la scripte sur un plateau de tournage,” *Sociologie du travail* 56, no. 1 (January-March 2014): 16-39. <https://doi.org/10.4000/sdt.4749>.

[3] Interview with David Twohy, director of *The Chronicles of Riddick*, by Réjane Hamus-Vallée, *SFX*, no. 111 (August-September 2004): 18.