

Les métiers du décor

Professions in Film Decor

## Parler du décor: un bon décor est-il invisible?

## Speaking about Decor: Is a Good Decor Invisible?

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*.

# Parler du décor: un bon décor est-il invisible?

par Réjane Hamus-Vallée

À l'instar des «techniciens de l'ombre» qui officient sur un plateau de cinéma, la parole des chefs décorateurs reste le plus souvent réservée aux publications professionnelles spécialisées, leurs noms étant peu connus du grand public, en France comme à Hollywood. La notoriété d'Alexandre Trauner, par exemple, seul *art director* français du Hall of Fame de la Art Director's Guild, reste une exception, encouragée par les ouvrages publiés sur l'auteur, ses nombreuses interviews ou une exposition que lui a dédiée la Cinémathèque française en 1986<sup>[1]</sup>. La promotion d'un film s'organise traditionnellement autour de deux piliers, la réalisation et la distribution, entre lesquels les techniciens n'ont donc pas une place privilégiée, sauf pour des projets atypiques tels que des reconstitutions historiques. Dans cette «exception qui confirme la règle», le décor est visible et une part du marketing du film capitalise sur l'«exploit» permettant de faire revivre le passé. Ce champ lexical de la démesure se déploie massivement dans les critiques des années 1920, période pendant laquelle la mode est aux «vrais décors» et aux «vrais exploits», au grand regret du chef décorateur Lucien Aguetand :

Vers 1910, il y avait eu un fort mouvement réaliste vers une recherche de vérité absolue. Pour faire vrai, des cinéastes n'hésitèrent pas à cette époque à précipiter dans la mer, du haut d'une falaise, un cheval vivant attelé à une charrette; pour reconstituer le naufrage du *Titanic*, à couler un vieux paquebot avec plusieurs centaines de figurants à bord; à tourner l'exécution du duc d'Enghien sur les lieux mêmes où il avait été exécuté [...]. Ce n'étaient que de faciles solutions d'être insuffisants qui ignoraient les possibilités que leur offrait leur métier<sup>[2]</sup>.

Du côté des États-Unis, le gigantesque décor de la ville éponyme du *Voleur de Bagdad* de Raoul Walsh en 1924 est visible de loin, une enseigne «Bagdad» surplombant même le lieu pour expliquer aux passants la nature de ce qu'ils voient, au milieu de la Californie – enseigne camouflée ensuite par les trucages de décor qui complèteront le lieu final. Geste rare, cette enseigne propose une promotion *in situ* préparant les futurs spectateurs à sa future «démesure».

En France, pour *Le joueur d'échecs* (Raymond Bernard, 1926), *Cinémagazine* remarque que, «si l'on songe en effet que la superficie totale des décors a atteint 120 000 m<sup>2</sup>, on devine quelle importance la construction et divers arts appliqués ont pris lors de leur édification<sup>[3]</sup>». Robert de Beauplan, dans *La Petite Illustration*, s'enthousiasme au sujet de la bataille de *Salammbô* de Pierre Marodon en 1925, qui «a été réalisée avec un luxe de moyens dont on pouvait croire, jusqu'ici, les Américains seuls capables. [...] Mais plus impressionnante encore fut la reconstitution du palais d'Hamilcar: la superficie qu'il couvrait est à peu près celle de la place de la Concorde et l'édifice de ses quatre terrasses, reliées par des escaliers monumentaux,



Vue aérienne du décor du *Voleur de Bagdad* à Hollywood, lors du tournage en 1923. [Voir la fiche](#).

s'élevait à 40 mètres du sol<sup>[4]</sup>. » Le cinéaste Friedrich Wilhelm Murnau finit par déplorer en 1928 que «les gens [aient] fini par croire qu'on se moquait d'eux si on ne leur montrait pas une ville entière détruite par les films ou cinq mille figurants en perruque et en costume à l'écran en même temps. [...] Je crois que le public est en train de se lasser des décors surpeuplés et des intrigues alambiquées. Comme lorsqu'on s'empiffre de pâtisseries. Je crois qu'il a envie de voir quelque chose de simple et de vrai. Je crois que, dans les films du futur, l'histoire elle-même sera plus importante que les costumes et les décors resplendissants<sup>[5]</sup> ». Ce débat des années 1920, par critiques interposées, entre un décor spectaculaire en soi et un décor plus «simple» trouvera écho dans le décor numérique du XXI<sup>e</sup> siècle, où les extensions créées par ordinateur ne feront que prolonger les arguments des «pour» et des «contre». Mais dès le milieu des années 1950, le débat avait connu un nouvel angle avec l'essor de la Nouvelle Vague.

«Il faut abandonner les studios trop coûteux, déclare ainsi François Truffaut en 1958. Il faut tourner dans les rues et même dans de vrais appartements : au lieu, comme Clouzot, d'étaler de la crasse artificielle sur des décors et de les planter devant cinq espions patibulaires, il faut filmer devant de vrais murs crasseux des histoires plus consistantes<sup>[6]</sup> », ajoute-t-il. Ce que Max Douy traduit, pour le dénoncer, par «À bas les décors et le carton-pâte. La nouvelle vague ne tournera pas dans les studios<sup>[7]</sup> ». Le débat s'amplifie et dépasse le strict cadre de la Nouvelle Vague, puisqu'en 1971, les décorateurs du cinéma français défendent leur profession dans une tribune publiée par *Le Film français*<sup>[8]</sup>, en réponse à un article du *Monde* du 7 octobre évoquant la fermeture des studios.

Cette rare prise de parole publique de professionnels, centrée autour de la place du studio, est symptomatique d'une mutation profonde du métier et de la perte de position du chef décorateur sur un plateau. Si Trauner reste encore aujourd'hui un chef décorateur «médiatisé», c'est en tant qu'héritier de cette période. Celle qui s'ouvre laisse peu de lumière à l'équipe décor. Cette visibilité réduite découle aussi d'un certain leitmotiv qui fait pourtant débat

dans la profession : un bon décor est un décor qui ne se voit pas – du moins, dans le cinéma narratif «traditionnel». Évoquée par Trauner, reproduite dans de nombreux entretiens plus contemporains<sup>[9]</sup>, la conséquence de cette idée est claire : puisque le décor ne se voit pas, on n'en parle pas. Au même moment cependant est créé le César du meilleur décor<sup>[10]</sup>, récompense décernée par les pairs, puisque les films présentés dans la catégorie sont «choisis par l'ensemble des technicien·ne·s votant·e·s de l'Académie affilié·e·s aux métiers de chef·fe décorateur·rice, ensemblier·ère<sup>[11]</sup>». Sur les 45 statuettes décernées entre 1976 et 2020, les deux tiers, soit 30, ont été remises à des films historiques (ou nécessitant une reconstitution historique) aux enjeux clairement visibles pour le grand public. Huit films de science-fiction ou fantastiques sont également récompensés, les sept films restants comprenant des genres variés (comédie dramatique, drame, western, policier...). Les César pointent ainsi du doigt le difficile équilibre entre un décor qui ne doit pas se voir en tant que tel dans ces fictions, et qui pourtant fait partie de l'image et interpelle le spectateur dans ses facettes les moins «camouflables». Un décor de «film contemporain» a, statistiquement, peu de chances de recevoir un César, bien que le travail de création soit aussi conséquent. Alors que la multiplication des *making-of* et des sites dédiés aux métiers du cinéma offre un espace de visibilité de plus en plus renforcé, parler du décor reste malgré tout un geste rare, lié aux genres des films, rejoignant dans cette problématique les métiers des costumes ou des effets visuels.

- .....
- [1] Trauner fait encore l'objet en 2020 d'un article dans le magazine féminin *Elle* : Antoine Le Fur, «Alexandre Trauner, un magicien du décor», *Elle*, novembre 2020, <https://www.elle.fr/Deco/Reportages/Les-pros/Alexandre-Trauner-magicien-du-decor-3891985>.
  - [2] Lucien Aguetand, «Cours de scénographie», dans *Cours et conférences donnés de 1965 à 1970 à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris et à l'INSAS de Bruxelles. Tome 2 : L'évolution de l'expression et du décor cinématographique de 1897 à 1955*, 22. C'est nous qui soulignons.
  - [3] «En marge du *Joueur d'échecs*», *Cinémagazine*, n° 2 (14 janvier 1927), 73.
  - [4] Robert de Beauplan, «Le film de *Salammbô*», *La Petite Illustration*, n° 3 (19 septembre 1925), 2.
  - [5] Friedrich Wilhelm Murnau, «Les films du futur», *Positif*, n° 472 (juin 2000). Originellement publié comme «Films of the Future», *McCall's* 55, n° 12 (septembre 1928) : 27, 90, accessible sur [Internet Archive](https://www.archive.org/details/mccalls-55-12-1928/page/n12/mode/2up).
  - [6] François Truffaut, dans *Arts*, 8 janvier 1958, cité dans Léon Barsacq, *Le décor de film, 1895-1969* (Paris : Veyrier, 1985), 197.
  - [7] Max Douy, dans *Bulletin d'Unifrance Films*, octobre 1959, cité dans Barsacq, *Le décor de film*, 192.
  - [8] «Les décorateurs du cinéma français défendent leur profession», *Le Film français*, n° 1412-2430 (12 novembre 1971) : 12-13.
  - [9] Entre autres exemples, voir cette interview de Mila Preli, chef décoratrice : «Au cinéma, on ne fait pas des décors pour qu'ils soient beaux, mais pour qu'ils soient vrais. [...] Un décor pour être réussi doit être invisible. Si on le voit, il saute aux yeux, et cela ne marche pas... C'est ça la plus grande difficulté : créer un univers pour un film, sans l'afficher pour autant, sans que cela prenne le pas sur le reste et ne soit au premier plan, tout en étant présent...» Mila Preli, propos rapportés dans Alexandre Bertrand, «Interview, Mila Preli, chef décoratrice : "Au cinéma, on ne fait pas des décors pour qu'ils soient beaux mais pour qu'ils soient vrais"», *Pop & Shot*, 26 janvier 2017, <https://popnshot.fr/2017/01/25/interview-de-mila-preli-chef-decoratrice-un-bon-decor-cest-un-decor-quon-ne-voit-pas/>. Voir aussi cet entretien avec Didier Naert : «Il n'y a pas de recette pour réaliser un bon décor. Si ce n'est de rester en retrait de la dramaturgie pour ne pas l'écraser tout en restant suffisamment proche pour la soutenir.» Didier Naert, propos rapportés dans *Préfigurations*, n° 5 (2002), «Espace et décor».
  - [10] L'équivalent étatsunien existe depuis 1929 pour le «Best Production Design», auquel est associé à partir de 1942 le *set decorator*; le Goya espagnol a été créé en 1987, et le David di Donatello italien en 1981.
  - [11] Selon le Règlement de l'Académie des César dans sa version précédant la mise à jour de janvier 2024.

# Speaking About Decor: Is a Good Decor Invisible?

by Réjane Hamus-Vallée

Translation: Timothy Barnard

Like the “technicians of shadows” who preside over the film set, production designers for the most part speak only to specialized professional publications. Their names, in France and Hollywood alike, are little known to the general public. The fame of Alexandre Trauner, for example, the sole French art director in the Hall of Fame of the Art Director’s Guild, is still an exception, one encouraged by the books about him, his numerous interviews and an exhibition devoted to him at the Cinémathèque française in 1986.<sup>[1]</sup> Promoting a film is traditionally organized around two cornerstones, directing and distribution, in which technicians do not play a special role, except in atypical projects such as historical reconstructions. In these cases, the “exception which proves the rule,” the decor is visible, and part of the film’s marketing capitalizes on the “exploit” which made it possible to bring the past back to life. This lexical field of excess was used massively in film criticism in the 1920s, a period in which “real decors” and “real exploits” were in fashion, to the great regret of the production designer Lucien Aguetand:

Around 1910, there was a powerful realist movement in search of *absolute truth*. To *create truth*, filmmakers at the time did not hesitate to cast a living horse hitched to a cart into the sea from the top of a cliff; to recreate the sinking of the *Titanic*, they would sink an old tugboat with several hundred extras on board; to shoot the execution of the Duke of Enghien in the same spot where he was executed... These were merely the facile solutions of inadequate people who were unaware of the possibilities offered to them by their profession.<sup>[2]</sup>

In the United States, the gigantic decor of the eponymous city in Raoul Walsh’s *The Thief of Baghdad* in 1924 was visible from afar; a sign reading “Bagdad” [*sic*] even towered over the location to explain to passers-by what it was they were seeing in the middle of California. This sign was later camouflaged by decor trick effects which rounded out the final location. This sign was a rare gesture of on-site promotion preparing future viewers for the film’s future “excess.”

In France, for Raymond Bernard’s *Le joueur d’échecs* (1926), *Cinémagazine* remarked that “if we consider that the total surface area of the decors reached 120,000 square metres, we can see the importance that construction and various applied arts have taken in erecting them.”<sup>[3]</sup> In *La Petite Illustration*, Robert de Beauplan raved about the battle in Pierre Marodon’s *Salammbô* in 1925, which was created with “an abundance of means about which one might have thought until now only the Americans were capable... But even more impressive is the recreation of the palace of Hamilcar: it covers an area similar to that of the Place de la Concorde, and its four terraces, connected by monumental staircases, rise forty metres off the ground.”<sup>[4]</sup> In 1928, F.W. Murnau lamented the fact that



Aerial view of the decor for *The Thief of Bagdad* in Hollywood during the shooting in 1923. [See database entry.](#)

people perhaps came to feel that they were not being treated fairly unless they saw a city burned down or five thousand extras all in wigs and costumes on the screen at the same time... I think that audiences are getting tired of crowded sets and involved plots. It is like eating too much cake. I think they would like to see something simple and real. I think that in the film of the future the story itself will be more important than splendid sets and costumes.<sup>[5]</sup>

This wrangling amongst critics and filmmakers in the 1920s, pitting spectacular decors against “simpler” decors, would be echoed in discussions around digital decors in the twenty-first century, when extensions created by computer only prolonged “for” and “against” arguments. In the mid-1950s, however, the discussion took a new turn with the rise of the French New Wave.

“We must abandon too-costly studios,” François Truffaut declared in 1958. “We must shoot in the street and even in real apartments: unlike Clouzot, spreading artificial grime on decors and planting them in front of five sinister-looking spies, we must film more substantial stories in front of grubby real walls.”<sup>[6]</sup> Max Douy would read into this, and denounce it, “Down with decors and pasteboard. The New Wave will not shoot in studios.”<sup>[7]</sup> The discussion grew and spilled beyond the New Wave, with French production designers defending their profession in an open letter published by *Le Film français*<sup>[8]</sup> in November 1971 in response to an article in *Le Monde* on 7 October which discussed the closing of film studios.

This rare speaking out in public by film professionals focusing on the role of the film studio is indicative of the profound changes underway in the profession and the downgraded position of the production designer on the film set. The reason Trauner remains still today a production designer “in the news” is because he is the heir to this period. The period just beginning does not place the decor crew in the spotlight. This reduced visibility is also the product of a kind of watchword which is nevertheless contested within the profession: a good decor is a decor not seen, at least in “traditional” narrative cinema. The consequence of this idea, set out by Trauner and taken up in many other more contemporary interviews,<sup>[9]</sup> is clear: because the decor

is not seen, one does not talk about it. At the same time, however, the César Award for best decor was created.<sup>[10]</sup> This award is voted on by one's peers, as the films in competition in the category are "chosen by every voting technician in the Academy affiliated with the professions production designer and set decorator."<sup>[11]</sup> Of the forty-five statuettes awarded from 1976 to 2020, two thirds, or thirty, were given to historical films (or films requiring historical recreations) whose production design was clearly visible to the general public. Eight science fiction or fantasy films have also won the award, with the seven remaining films pertaining to a variety of genres (dramatic comedy, drama, western, crime film, etc.). In this way the César Award indicates the difficult balance between a decor which should not be seen as such in these fiction films and yet is part of the image and, in its less "camouflageable" forms, commands the viewer's attention. Statistically, the decor of a "contemporary film" has little chance of winning a César Award, even if the creative work that goes into it is as important as on any other. Even as making-of films and websites devoted to film professions proliferate and provide greater visibility to them, to speak of a film's decor remains a rare event, tied to film genres and associated in this case with the costume designer and visual effects professions.

- .....
- [1] Trauner was the subject of an article once again in 2020 in the women's magazine *Elle*: Antoine Le Fur, "Alexandre Trauner, un magicien du décor," *Elle*, November 2020, <https://www.elle.fr/Deco/Reportages/Les-pros/Alexandre-Trauner-magicien-du-decor-3891985>.
  - [2] Lucien Aguetand, "Cours de scénographie," in *Cours et conférences donnés de 1965 à 1970 à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris et à l'INSAS de Bruxelles. Tome 2: L'évolution de l'expression et du décor cinématographique de 1897 à 1955*, 22. Emphasis added.
  - [3] "En marge du Joueur d'échecs," *Cinémagazine*, no. 2 (14 January 1927): 73.
  - [4] Robert de Beauplan, "Le film de *Salammbô*," *La Petite Illustration*, no. 3 (19 September 1925).
  - [5] Friedrich Wilhelm Murnau, "Films of the Future," *McCall's* 55, no. 12 (September 1928): 27, 90. Available on [Internet Archive](#).
  - [6] François Truffaut, in *Arts*, 8 January 1958. Quoted in Léon Barsacq, *Le décor de film, 1895-1969* (Paris: Veyrier, 1985), 197.
  - [7] Max Douy, in *Bulletin d'Unifrance Films*, October 1959. Quoted in Barsacq, *Le décor de film*, 192.
  - [8] "Les décorateurs du cinéma français défendent leur profession," *Le Film français*, nos. 1412-2430 (12 November 1971): 12-13.
  - [9] See, for example, an interview with production designer Mila Preli: "In cinema, one does not make the decors for them to be attractive, but for them to be true... To be a success, a decor must be invisible. If it is seen, it jumps out at you, and that is no good... This is the greatest difficulty: creating a world for a film without drawing attention to it, without it supplanting everything else or being front and centre, while at the same time being present." Mila Preli, quoted in Alexandre Bertrand, "Interview, Mila Preli, chef décoratrice: 'Au cinéma, on ne fait pas des décors pour qu'ils soient beaux mais pour qu'ils soient vrais'," *Pop & Shot*, 26 January 2017, <https://popnshot.fr/2017/01/25/interview-de-mila-preli-chef-decoratrice-un-bon-decor-cest-un-decor-quon-ne-voit-pas/>. See also an interview with Didier Naert: "There is no recipe for making a good decor. Unless it is to remain in the background of the dramaturgy in order not to crush it, while remaining close enough to support it." Didier Naert, quoted in *Préfigurations*, no. 5 (2002), "Espace et décor."
  - [10] The American equivalent for Best Production Design has existed since 1929; since 1942 it has been given to the set decorator. The Goya award in Spain was created in 1987 and the David di Donatello award in Italy in 1981.
  - [11] According to the statutes of the Académie des César in its version prior to the January 2024 revision.