Document generated on 08/04/2025 1:10 a.m.

Cinémas
Revue d'études cinématographiques
Journal of Film Studies

Quand les sens prennent vie… Des liens possibles entre cinéma et histoire du décorum

When the Senses Come to Life… The Possible Connections between Cinema and the History of Decorum

Anne Perrin Khelissa

Volume 29, Number 2, Summer 2021

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1079807ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1079807ar

See table of contents

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)
1705-6500 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Perrin Khelissa, A. (2021). Quand les sens prennent vie… Des liens possibles entre cinéma et histoire du décorum. *Cinémas*, *29*(2), 131–147. https://doi.org/10.7202/1079807ar

Article abstract

The question of historical decor in cinema is often approached from the perspective of verisimilitude and authenticity: whether the interior decor and the furnishings are in keeping with the styles and uses found in the period of the story, and whether the objects handled by the characters, like their costumes and postures, respect “historical reality” and document facts as much as they do ambiences. In this article the author adopts a different approach: that of the role of cinema in understanding bygone material culture. By examining the logics which emerge from the processes of creating Ancien Régime decors, it appears that film art, with its many visual, narrative and emotional possibilities, gets quite close to the relations men and women maintained in this era through their decorative objects. Drawing on a selection of classic French, Italian and American films, the author suggests avenues of approach and a perspective for researchers in film studies and art history to consider in their encounters.

Tous droits réservés © Cinémas, 2021

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Quand les sens prennent vie… Des liens possibles entre cinéma et histoire du décorum

Anne Perrin Khelissa
Université Toulouse–Jean-Jaurès (France)

RÉSUMÉ

La question du décor historique au cinéma est souvent abordée sous l'angle de la vraisemblance et de l'authenticité: il s'agit de savoir si la décoration intérieure et l'ameublement sont conformes aux styles et aux usages du temps narré, si les objets que manipulent les personnages, comme leurs costumes et leurs attitudes, respectent une «réalité historique», s'ils témoignent autant de faits que d'ambiances. C'est un autre angle que l'autrice propose dans cet article, celui du rôle du cinéma dans la compréhension de la culture matérielle d'antan. En effet, en creusant les logiques qui sourdent aux processus du décor d'Ancien Régime, il apparaît que l'art cinématographique, par ses multiples potentialités visuelles, narratives et émotives, approche au plus près de la relation que les hommes et femmes entretenaient jadis avec leurs objets décoratifs. À partir d'une sélection de films qui puisent dans des classiques du cinéma français, italien et américain, l'autrice suggère des pistes de réflexion et un éclairage pour accompagner la rencontre entre chercheurs en études cinématographiques et en histoire de l'art.

Produire une ambiance, une atmosphère; faire sens aux yeux des autres, révéler une identité; manifester son goût, celui de son milieu et le sien propre: tels sont les objectifs de la décoration intérieure, et tel est l'usage qu'en fait le cinéma, en l'exaltant par un geste créateur qui allie lumière, mouvement de caméra, jeu des acteurs et scénario.

La question des rapports entre cinéma et décor a souvent été posée en fonction de la notion de vérité/vraisemblance, sur le mode de l'expertise, ou bien en évaluant sa part didactique[1]. Le décorateur

«respecte»-t-il la chronologie? La décoration intérieure et l'ameublement sont-ils «conformes» à l'époque, aux lieux et aux usages? Les objets décoratifs sont-ils authentiques? Ou bien reproduisent-ils fidèlement les modèles historiques? L'intérêt pour le contexte, le cadre historique se mesure généralement à l'aune de l'implication du cinéaste et de son équipe artistique dans les recherches documentaires. Pour *Barry Lyndon* (1975; d'après un roman de William Makepeace Thackeray), Stanley Kubrick avait étudié l'éclairage à la chandelle au XVIII^e^ siècle. Il embue de mordoré les scènes de parties de jeux nocturnes. Mais le soin apporté au détail ne suffit pas à démontrer une connaissance des décors anciens. Pour certains, les anachronismes introduits par Sofia Coppola dans *Marie Antoinette* (2006) témoignent d'une appréhension juste de l'esprit du temps. Ils font écho à l'énergie vitale, juvénile, du style rocaille (Arnold 2014, 295)[2]. Dans *L'Anglaise et le duc* (2001), le nœud de vérité se situe pour Éric Rohmer dans l'exploration du point de vue de l'héroïne, une jeune Anglaise royaliste prise dans la tourmente révolutionnaire. Pour contourner l'écueil d'un tournage en plein Paris, Rohmer nourrit sa culture visuelle, étudie les peintures de la fin du siècle des Lumières, celles de Pierre-Antoine Demachy, d'Hubert Robert, de Louis-Léopold Boilly, arpente les salles du musée Carnavalet. Il crée alors une illusion urbaine totale, grâce aux techniques numériques les plus abouties. En entrevue avec les *Cahiers du cinéma* (2001), il explique: «Je voulais que la réalité devienne tableau.» Bien sûr, «c'est truqué. Il ne s'agit pas d'atteindre au réalisme absolu, mais à une autre vérité, qui surpasse pour moi la fausseté du décor construit ou reconstitué[3].» Tout en renouant avec les décors spectaculaires de Georges Méliès, il défend la primauté du jeu des acteurs, les expressions et les dialogues comme «peinture» des mœurs et des sensibilités du temps.

Ma proposition est ici de desserrer la problématique de l'authenticité, entre naturalisme et illusionnisme, pour voir comment le cinéma peut apporter une compréhension inédite de la culture matérielle d'antan. En effet, la fiction cinématographique a des ressorts que ne possèdent pas la trace archivistique, le vestige archéologique, l'œuvre muséographique, la source imprimée, tout le matériel que l'historien a l'habitude d'analyser[4]. Pour mieux comprendre cet intérêt suggestif et réflexif du cinéma, je partirai

d'une définition de la décoration intérieure comme expression du décorum, c'est-à-dire comme manifestation d'un ensemble de règles convenues dans une société donnée[5]. Le XVIII^e siècle est particulièrement intéressant à ce titre, car il articule les contraintes de représentation avec les aspirations d'une vie plus agréable. Je mettrai l'accent sur cette époque. En tant qu'union de signes, d'usages et d'émotions, la décoration intérieure trouve dans la forme cinématographique un support de médiation fécond. À travers des exemples de films pris parmi une multitude d'autres possibles, je voudrais inviter à considérer l'apport réciproque entre histoire de l'art et études cinématographiques.

Rang social et décence

Première règle de la décoration intérieure: elle permet d'identifier l'hôte, elle fait montre de son statut et de ses qualités. Elle désigne une certaine classe sociale, supérieure quand elle est somptueuse. Dans tout régime politique, monarchique ou républicain, elle est manifestation du pouvoir et du privilège des classes dominantes. Le principe est ancestral. Déjà, l'architecture antique réservait à des groupes précis des typologies d'édifices. À l'époque moderne, théoriciens et praticiens en étendent la normalisation à travers des traités. Ainsi Jacques-François Blondel, dans le premier tome de son *Cours d'architecture* (1771), ne fait que reprendre un précepte qui vaut depuis des siècles: un édifice doit, par ses ornements, par ses proportions, par les matériaux qu'il emploie, par son emplacement, «au premier regard, s'annoncer pour ce qu'il est». Le style est «assorti» à la destination: «dans les Palais des Rois, de la magnificence; dans les monuments élevés à la gloire des grands, de la somptuosité; dans les promenades, de l'élégance; […] dans la demeure des riches particuliers, de la beauté; dans les maisons à loyer, de la commodité» (389-90). Cette règle de convenance s'étend à l'ameublement et devient impérieuse dans les demeures de qualité, où se déroulent vie publique et vie privée de la haute société.

Le Guépard (1963; d'après un roman de Giuseppe Tomasi di Lampedusa) en est l'illustration parfaite. Luchino Visconti – issu de l'aristocratie par son père et de la riche bourgeoisie par sa mère – exprime avec brio l'obligation de magnificence inhérente au statut nobiliaire. Il la place dans le contexte du *Risorgimento*, quand

les velléités garibaldiennes mettent en péril l'avenir des anciennes *casate*. C'est par le biais de l'histoire d'amour entre le neveu du prince de Salina, Tancrède (Alain Delon), et la fille du maire du village de Donnafugata, Angelica (Claudia Cardinale), que se fait la rencontre des classes et leur confrontation. Visconti attache une importance capitale au décor comme trace socioculturelle[6]. Chaque pièce, chaque salon, chaque étage de la villa extra-urbaine ou du palais palermitain détaille une myriade d'éléments décoratifs, stucs, fresques, tableaux, sculptures, garnitures textiles, ustensiles du quotidien, etc. Tout donne l'impression d'être habité: les tiroirs sont emplis, les objets manipulés, les chemins de table garnis de fleurs fraîches, de fruits confits encore luisants, et les candélabres sont éclairés. La lenteur du film, sa durée concourt à une imprégnation progressive par le spectateur.

Récit d'une famille aux prises avec l'Histoire, le film égrène blasons et armoiries, signes héraldiques et généalogiques. Ils sont peints, ciselés, brodés, visibles sur les bancs-coffres des corridors, au centre des assiettes en porcelaine, sur les garnitures en cuir de la salle à manger, sur l'argenterie des ustensiles de toilette et sur la chair cotonneuse des mouchoirs. Les portraits affinent le discours de légitimation lignagère. Ils représentent les aïeux illustres, mais évoquent aussi une ascendance symbolique plus ample, avec les bustes des empereurs romains élevés sur les piédestaux, les dieux de l'Olympe figurés sur les peintures murales. Dans l'appartement privé du personnage principal, joué par Burt Lancaster, se trouve un musée affectif où ces mêmes signes utilisent d'autres supports: ce sont des portraits en miniature qui encadrent un dessin aquarellé d'arbre généalogique.

L'autre élément essentiel que suggère le film est la volonté, de la part de l'aristocratie, d'ajuster richesse matérielle et valeurs morales. Son Excellence est présentée superbe et magnanime, supérieure et charitable, autoritaire et responsable. Dans un système où esthétique et éthique vont de pair, la dimension humaine, relationnelle, entre les membres de la maisonnée est fondamentale. Le chef du clan gère sa parentèle autant qu'il se sent obligé vis-à-vis de sa domesticité. La décence, le décorum s'impose donc au sein d'une communauté d'interdépendances. Tout désordre est vécu comme une menace, un risque de dislocation ou de déchéance. Deux scènes

le montrent. La première est celle où Angelica commet l'impair de rire à gorge déployée d'un trait d'humour grivois. Le moment (le dîner) comme l'endroit (la demeure patricienne) auraient dû l'impressionner et la réduire au silence. Son ignorance des règles de politesse élémentaires, son manque de savoir-vivre signale la modestie de son rang. Elle se disqualifie aux yeux d'une caste pétrie des exigences de l'étiquette, éduquée dans l'idée que toute «humeur corporelle» est à réfréner. Antoine de Courtin, dans son *Nouveau traité de la civilité…* (1671), s'inscrivant dans la lignée des manuels de politesse après *Le livre du courtisan* (1528) de Baldassare Castiglione, ne rappelait-il pas qu'«il est […] très malséant quand on rit de faire de grands éclats de rire, & encore plus de rire de tout, & sans sujet» (66)? L'autre scène est celle des dernières heures de vie du prince de Salina, au cours du bal. Retiré à l'écart des convives dans un bureau de travail, il observe une copie de *La malédiction paternelle* de Jean-Baptiste Greuze (Fig. 1)[7]. Il s'imagine une même fin, espérant toutefois que ses filles seront «plus décemment vêtues».

Figure 1. *Le Guépard* (Luchino Visconti, 1962). © Victor Rodrigue.

Un autre film caractéristique traite du rejet viscéral de l'indécence en vertu des convenances. *Les grandes familles* (1958, Denys de La Patellière; d'après un roman de Maurice Druon) se situe dans le milieu de la grande bourgeoisie d'affaires[8]. Face à Noël Schoudler (Jean Gabin), homme d'affaires impitoyable, il y a – comme l'annonce le préambule au film qui présente les personnages – «la honte de la famille», Lucien Maublanc (Pierre Brasseur), un «saligaud[9]» qui vit avec des comédiennes, filles de petite vertu complices de ses débauches. Animé par le sentiment d'être rejeté au sein de sa propre famille, il se dit prêt à aller «pisser sur les coussins» du patriarche joué par Jean Gabin. La typologie des habitations des deux protagonistes oppose, d'un côté, l'archétype de la maison cossue traditionnelle, avec ses lambris moulurés et ses lustres de cristal, et de l'autre, un intérieur interprété ici comme exotique. Il a tous les attributs d'un palais *settecentesco* vénitien: consoles et cadres sculptés aux pieds chantournés, statues en bois doré représentant des Maures comme les réalisait l'atelier de Filippo Parodi, tabouret en forme de coquille. La décoration murale donne l'impression d'une baie ouverte sur les canaux de la lagune, identiques à ceux peints par les védutistes Canaletto ou Guardi. On a également en tête *La procession de courtisanes sur le Rio della Sensa* par Gabriel Bella (v. 1779-1792, Venise, Fondazione Querini Stampalia).

Recherche de bien-être et intériorité

Dans *Le Guépard* et dans *Les grandes familles*, rares sont les scènes qui se déroulent dans les espaces de la vie intime des personnages. Le propos insiste sur la dimension publique de l'existence des élites. Dans l'histoire de la décoration intérieure, ce sens de l'apparat prévaut jusqu'au XVIII^e^ siècle, moment où, sans se départir des obligations mondaines, émerge une demande accrue de confort et de bien-être. Elle se traduit par la création d'une plus grande quantité de pièces, de plus petites dimensions, et par une diversification de leurs destinations. Pierre Verlet, dans *La maison du XVIII^e^ siècle en France. Société, décoration, mobilier* (1966), et Peter Thornton, dans *L'époque et son style. La décoration intérieure, 1620-1920* (1986), font état de ces mutations. Ils soulignent que le mobilier s'adapte en conséquence: certains meubles «immobiles» comme les tables pariétales, les trumeaux de glace et les luminaires d'applique sont

dévolus aux salles de réception, alors que les meubles «mobiles», légers, ont leur place dans les appartements privés. Daniel Roche, avec l'*Histoire des choses banales…* (1997), rappelle aussi que c'est au cours du XVIII^e siècle qu'émerge une véritable culture de la consommation domestique, qui ne fait que croître et s'étendre par la suite; en témoignent nos habitations surpeuplées d'objets. Les achats somptuaires de la noblesse et de la haute bourgeoisie s'intensifient, en même temps que la petite bourgeoisie accède à des biens dont elle était jadis privée. Le cadre de vie se modifie, ainsi que la façon de se comporter avec les objets, laquelle entre en résonance une nouvelle conception que les êtres ont d'eux-mêmes. Michel Delon (2000) l'observe à partir de la littérature de l'époque, et Georges Vigarello (2014) avec une histoire du corps et du «sentiment de soi». Le plaisir sensuel procuré par le confort d'un siège capitonné, la chaleur d'un feu atténuée par un écran de cheminée, l'éclairage d'un lustre généreusement garni, la vision pleine de sa personne reflétée dans un miroir de grandes dimensions (lesquels étaient inexistants avant le dernier tiers du XVII^e siècle), tout cela offre aux hommes et aux femmes un nouvel assortiment de sensations.

Un des éléments majeurs de l'habitat où se mesure la commodité est la distribution intérieure. Chaque pays a ses spécificités, chaque période a ses nuances typologiques et stylistiques. L'architecte suédois Nicodème Tessin le Jeune les observe lorsqu'il voyage en Europe à partir de 1673[10]. En France, Augustin-Charles d'Aviler en théorise les règles dans son *Cours d'architecture* (1691)[11]. Claude-Nicolas Ledoux, dans *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (1804), émet un jugement rétrospectif critique sur les aspirations de ses prédécesseurs:

> Plusieurs nations la méconnaissent [la distribution], d'autres abusent de la liberté qu'elle accorde: en Italie les divisions sont grandes; on donne tout à la représentation; en France on les multiplie, on les fatigue, on les contraint tellement dans les étages tronqués (Entresols), que l'on a compromis la salubrité, la commodité, altéré nos facultés, et détruit la bienfaisance de l'art. (Ledoux 1804, 11)

À l'issue d'un long processus, il apparaît que le résultat recherché n'a pas toujours été atteint.

Art du mouvement, le cinéma est particulièrement à même de faire comprendre la nécessité d'une circulation raisonnée, aisée, entre les étages et les pièces. Certains films jouent, ou plutôt déjouent à escient le dispositif[12]. Ainsi en est-il de *La règle du jeu* (1939) de Jean Renoir, adaptation des *Caprices de Marianne* d'Alfred de Musset qui emprunte au théâtre de Marivaux et de Beaumarchais[13]. Le château de La Colinière présente à première vue une distribution bien pensée. Elle respecte la distinction typologique des espaces, tout en ménageant des zones de mobilité et de déplacements. Plusieurs escaliers organisent une distribution verticale: les pièces de service, cuisines et espaces dévolus au travail domestique, sont reléguées en sous-sol (Fig. 2), l'appartement de réception est au rez-de-chaussée et les chambres particulières à l'étage. Couloirs et enfilades de pièces déterminent une distribution horizontale, favorisant des perspectives avantageuses[14]. Mais lors de la scène finale du bal costumé, toute cette logique est brouillée. La topographie est malmenée par l'effervescence du libertinage, et les rencontres indues se succèdent d'un passage à l'autre, d'un salon à l'autre, de bas en haut, de l'intérieur à l'extérieur. Au-delà de leur intérêt esthétique et scénaristique, les escaliers représentent le brassage des classes sociales, la confusion hiérarchique. Alors qu'une des habitudes de la distribution est d'assurer des cheminements différenciés pour les maîtres et les domestiques, afin que ces derniers restent disponibles, mais discrets, ils ne cessent de se rencontrer et de se mélanger dans *La règle du jeu*.

L'amour libre trouve une terre de prédilection dans les pièces d'entresols, cabinets particuliers, boudoirs dont l'augmentation signale un progrès dans l'habitat. Nicolas Le Camus de Mézières, dans *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780), inspiré des théories sensualistes anglaises relayées en France par Condillac et Diderot, explique pourquoi, par l'argument de la perception physique, les petits appartements sont préférés aux grands: «La nature conduit à cette préférence. Les grands appartements ne sont, à proprement parler, que de parade, il semble que la gêne et la contrainte en soient l'apanage: dans de trop grandes pièces, l'homme se trouve disproportionné. Les objets sont trop éloignés de lui […]» (89). Le cinéma sait révéler toute la charge érotique de ces «petits» espaces de plaisir[15]. On se rappelle entre autres

Figure 2. *La règle du jeu* (Jean Renoir, 1939). © Sam Lévin.

Les liaisons dangereuses (Stephen Frears, 1988) et *Valmont* (Miloš Forman, 1989), adaptations du roman de Choderlos de Laclos, ou le récent *Royal Affair* (Nikolaj Arcel, 2012), d'après un roman de Bodil Steensen-Leth[16]. L'imaginaire galant du XVIII^e^ siècle, véhiculé par les peintures de Fragonard et des suiveurs de Watteau, par l'univers littéraire de Casanova et de Sade, traverse les époques. Dans *La piscine* (Jacques Deray, 1969), la scène où Romy Schneider et Alain Delon se retrouvent à l'écart de la maison, pour une scène d'amour qu'enclenche une flagellation, fait référence à *L'histoire de Juliette, ou les prospérités du vice* (1797).

Pointe ici un paradoxe dont s'emparent de nombreux films. Il faut nécessairement échapper au cadre de la demeure pour pouvoir jouir sans entrave. Se rapprocher de la nature et de son énergie libératrice. C'est le thème de *Lady Chatterley* (Pascale Ferran, 2006; d'après un roman de D. H. Lawrence), qui donne à l'univers champêtre, à la vision de la cabane rustique, de «l'homme des bois», tout son charme. En pleine nature, à l'abri du regard de la société (du château marital), l'aristocrate frustrée (Marina Hands) et son amant le garde-chasse (Jean-Louis Coulloc'h) peuvent s'abandonner l'un à l'autre.

Symbolique et force du décor

Le décor intérieur impose toute une série de contraintes, représentatives de celles – morales, sociales, culturelles – qui environnent l'individu. Il forme une entité au plus près de sa psyché. Gaston Bachelard (1957) a longuement analysé les significations sous-jacentes des images de la demeure. La littérature abonde de récits et de descriptions, de la fresque de Marcel Proust aux œuvres-fleuves d'Henry James, en passant par *Au plaisir de Dieu* (1974) de Jean d'Ormesson et *La maison aux esprits* (1982) d'Isabel Allende[17]. Au cinéma, le retour au château familial, à la maison des origines est un «puissant embrayeur de fiction» (Puaux 1995, 34-43). Il ramène au plus profond des êtres; Orson Welles, dans *Citizen Kane* (1941), le montre de façon emblématique. L'accumulation maladive d'œuvres dignes des plus grands musées que le magnat milliardaire a entreprise à Xanadu est réduite à néant dès le début du film. Par l'objet transitionnel que constitue la boule de neige, il est irrémédiablement ramené, à l'heure de sa mort solitaire, à la modeste maison de son enfance (40-43).

C'est ce processus de reconnaissance immédiate de l'identité des personnages qu'évoque Fritz Lang dans des propos recueillis le 9 mars 1968:

> Pour moi, réalisateur, […] l'ensemble du mobilier ou bien certains détails doivent refléter le caractère de celui qui est censé habiter le décor. Il est certain qu'un personnage de caractère «moderne» n'habiterait pas une pièce meublée en ancien, tandis qu'une vieille dame de type «victorien» ne vivrait pas parmi les sièges chromés, les meubles ultra-modernes. Par contre, un seul meuble ancien, dans un intérieur par ailleurs absolument moderne, ou bien une peinture sur le mur, peut renseigner le spectateur sur le caractère intime de la personne qui habite cet intérieur. (Fritz Lang, cité dans Barsacq 1985, 194)

L'objet isolé autant que le système protéiforme du décor révèlent en effet une originalité. Dans *Le Président* (Henri Verneuil, 1961; d'après un roman de Georges Simenon), le personnage qu'incarne Jean Gabin est animé d'une probité inflexible, d'un tempérament et d'une éloquence exceptionnels. «Dépositaire de la grandeur française» à ses dires, il défend une conscience aiguë de ses devoirs de

chef de gouvernement. Tout le décor du film est celui des arcanes du pouvoir, y compris dans le bureau personnel de sa retraite provinciale de La Verdière, où il dicte ses mémoires. À côté des accessoires habituels de l'homme d'État, dont le porte-plume «avec lequel il a signé le traité de Genève[18]», figure un gobelet en céramique portant le motif révolutionnaire du faisceau de licteur. Ce détail, introduit discrètement, fait surgir son âme républicaine, et rend palpable la portée séditieuse de son insolence verbale.

Monsieur Klein (Joseph Losey, 1976) est entièrement traversé par la question de l'identité, révélée par l'objet-symbole: celle, individuelle, du protagoniste joué par Alain Delon, qui se voit confondu avec un homonyme juif en pleine période d'occupation allemande; celle, collective, des Français, qui excluent dans l'indifférence et la violence une partie de leur population. Les objets d'art tiennent une place active dans le récit. Ils apparaissent dans deux scènes liminaires et leur évocation réapparaît en fil rouge. Il s'agit du *Portrait d'un gentilhomme hollandais* d'Adrien Van Ostade, acheté à vil prix par Robert Klein à un homme juif dans le besoin. Sans aucun scrupule, avec arrogance et mépris, il accapare cette œuvre. L'authenticité du chef-d'œuvre, confirmée par une date et une signature, mais surtout par le fait qu'elle «appartenait à la famille» depuis des générations, fait dire au protagoniste qu'il n'est pas besoin de certificat écrit. Le lien privilégié, électif, que les propriétaires ont entretenu avec le tableau suffit à prouver sa qualité. L'appartenance forte à une tradition, indiscutable, est justement ce sur quoi va buter Robert Klein quand la préfecture de police lui demande de fournir des papiers attestant son ascendance française[19]. À la fin du film, alors que ses biens sont saisis, il ne se résout pas à voir partir ce tableau, qui «n'est pas une marchandise[20]». Il s'y accroche comme un enfant à son jouet, parce qu'il est le seul objet vrai d'une collection construite par spoliation. L'autre objet individualisé est une tapisserie dont les symboles tissés, des signes kabbalistiques (Dayan Rosenman 2009), renvoient au langage métaphorique clairement assumé par Joseph Losey dans tout le film[21]. L'usage redondant des miroirs et des vitres qui reflètent diversement le personnage procède d'une même poésie (Sineux 1976, 11-17). Les appartements, quant à eux, sont filmés comme des ensembles, comme un tout (Fig. 3). Ils présentent une élégance fondée sur une

Figure 3. *Monsieur Klein* (Joseph Losey, 1975). © Victor Rodrigue.

hétérogénéité foisonnante, proche de l'esthétique des cabinets de curiosités, où matériaux, couleurs, provenances s'harmonisent. Dès lors cohabitent en bon voisinage carreaux pariétaux d'azulejos et tapis d'Orient, vitraux gothiques et tableaux de maîtres anciens, toiles cubistes et instruments scientifiques, masques africains et cabinets d'ébène flamands, planches gravées d'après Charles Le Brun[22] et boîtes de laque asiatiques. L'importance accordée aux artefacts ethnographiques (par exemple la parure indienne, flamboyante de plumes rouges, placée au-dessus du visage de monsieur Klein dans une scène) ainsi qu'aux œuvres «étrangères» évoque le syncrétisme inhérent à la culture «française», bafouée aux heures sombres de l'histoire nationale.

Le cinéma ne donne pas toujours un rôle moteur au décor. Dans *Austerlitz* (1960), Abel Gance, en tout point sourcilleux sur l'évocation du style Consulat et Empire, lui confère un dessein limité. Le décor se contente d'être le «cadre d'une action, d'un récit, d'une représentation scénique [dont le] but premier [est] de situer l'action et de créer le milieu où elle se déroule[23]». Par contre, quand le décor fait partie du nœud dramatique, de la composition visuelle de l'image, la forme cinématographique offre un réel apport à l'histoire

de la culture matérielle. L'espace cinématographique, tel que l'analyse Antoine Gaudin (2015) à travers toutes ses composantes, produit un fort impact sur le spectateur, à la fois sensoriel et cognitif, intime et participatif. Sans nier l'évolution décisive des mentalités de chaque génération, force est d'admettre que le cinéma recèle ce pouvoir de mettre en lumière la complexité des rapports qui lient l'homme aux choses, problématique séculaire qui ne ressort que sporadiquement des sources historiques, au détour d'un testament, d'un ego-document, d'un témoignage littéraire. Il souligne les tensions contradictoires, parfois inconciliables, entre matérialité et affectivité, poids des coutumes et résistance libératrice, pression collective et affirmation individuelle.

Les personnages se livrent, eu égard à leur capacité (par opposition à «impuissance») à posséder les objets, à en jouir, à les partager, à les transmettre, etc. *L'héritière* (William Wyler, 1949) renonce à croire en l'amour, sadisée par son père qui la menace de l'exclure de la succession. Brick Pollitt (Paul Newman), dans *La chatte sur un toit brûlant* (Richard Brooks, 1958; d'après une pièce de Tennessee Williams), assailli par le poids des responsabilités familiales[24], explose dans une scène de colère ravageuse où il détruit bibelots, souvenirs de voyages et meubles remisés au sous-sol de la villa paternelle. Lorsque la nouvelle madame De Winter de *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940; d'après un roman de Daphné du Maurier) ose franchir le seuil de la chambre de l'ancienne propriétaire de Manderley décédée mystérieusement, elle défaillit sous le poids de la présence encore vive des choses jadis manipulées: la coiffeuse en argent et son miroir, les ustensiles de toilette et les tenues de gala, autant d'attributs de la sensualité féminine qui lui rappellent sa fébrilité sexuelle (Žižek 1988). Dans *La banquière* (Francis Girod, 1980), à l'inverse, l'ascension professionnelle d'Emma Eckhert (Romy Schneider) s'accompagne d'un enrichissement tapageur de son train de vie et d'une audace affichée de sa liberté sexuelle.

Ainsi le travail de l'historien peut-il documenter autant que stimuler la créativité du réalisateur qui va s'approprier un univers pour lui donner chair. En jeu de miroirs, les *stimuli* que provoque le cinéma peuvent donner à l'historien et à tout spectateur une approche plus sensible des cultures matérielles anciennes.

Je souhaite ici remercier Natacha Laurent de l'Université Toulouse–Jean-Jaurès, Vincent Spillmann de la Cinémathèque de Toulouse, ainsi que les évaluateurs de l'article.

NOTES

1. Voir notamment les dossiers «Cinéma/Histoire, histoire du cinéma» (numéros 10-11, 1973) et «L'Ancien Régime au cinéma» (numéros 51-52, 1989) des *Cahiers de la cinémathèque*, ainsi que l'ouvrage *Siècle classique et cinéma contemporain* (Böhm, Grewe et Zimmermann 2009).
2. Elle rejoint le souffle contestataire de la jeunesse américaine des années 1970-1980. La démarche de Coppola est en tout point distincte de celle adoptée pour l'autre célèbre *Marie-Antoinette* (W. S. Dyke, 1938), pour lequel quatre-vingt-dix-huit décors furent créés avec du mobilier authentique, ensuite exposé à la sortie du film avant d'être vendu aux enchères à la fin des années 1960 (Berthomé 2003, 94-95).
3. À ce sujet, voir également la partie intitulée «Une expérimentation en images» dans De Baecque et Herpe (2014).
4. Elle est notamment particulièrement utile pour livrer le spectacle des activités éphémères; songeons par exemple à la filmographie de Gérard Corbiau (*Farinelli* [1994], sur le célèbre castrat napolitain; *Le roi danse* [2000], sur la passion du roi Soleil pour les fêtes).
5. Étymologiquement parlant, décoration, décor et décorum sont associés. En italien, le *decoro* signifie directement la dignité, cette éthique du comportement propre à une condition et à un rang.
6. Visconti aurait souhaité que les scènes dans la villa suburbaine soient tournées dans une demeure ayant appartenu aux aïeux de l'auteur du roman, lui aussi d'extraction nobiliaire. Elles le furent dans la villa Boscogrande, proche de Palerme, alors que la scène du bal qui occupe un tiers du film s'est déroulée au Palazzo Gangi.
7. Le tableau est nommé *La mort du juste* dans le livre et dans le scénario; il s'agit de la composition *La malédiction paternelle. Le fils puni* (1778, Paris, Musée du Louvre).
8. Comme Visconti, Denys de La Patellière est issu du milieu qu'il filme et dont il critique plusieurs aspects.
9. Les dialogues mordants de Michel Audiard donnent corps, à travers les mots, à ces conflits qui opposent les personnages.
10. Il effectue un premier séjour vers Rome entre 1673 et 1677, puis voyage de nouveau en Europe en 1687-1688. Ses carnets de notes, comme son *Traictè dela decoration interieure* (1717), ont fait l'objet d'un travail de publication exhaustive; voir notamment le projet «Nicodemus Tessin the Younger—Sources, Works, Collections», du Nationalmuseum de Stockholm.
11. Des architectes tels Germain Boffrand (*Livre d'architecture*, 1745) puis Jacques-François Blondel (*De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, 1737-1738) prennent le relais en discutant du caractère des édifices, de leurs proportions, de leurs fonctions et de la nécessité d'accorder l'ensemble dans une circulation adéquate.
12. Je mentionne un seul exemple, mais le cas de l'escalier dans *La splendeur des Amberson* (1942; d'après le roman de Booth Tarkington) d'Orson Welles est tout aussi éloquent. Sur le décor dans ce film, pour lequel Welles avait convaincu les

studios de la RKO de construire d'un seul tenant la maison afin de circuler dans l'espace avec la caméra plutôt que de fragmenter les espaces et de recourir au montage, voir Berthomé (2003, 134-36), ainsi que l'entretien avec Orson Welles mené par Peter Bogdanovich, offert en complément au DVD du film (Éditions Montparnasse/Cahiers du cinéma, 2001). Dans cet entretien, Welles insiste sur le fait que «le ridicule du décor était nécessaire». L'architecte Frank Lloyd Wright, qui venait voir jouer sur le plateau sa petite-fille Anne Baxter (la fille d'Eugene Morgan dans le film), s'insurgeait contre ce mauvais goût complètement dépassé. Il est aussi largement question des coupes abusives des studios sur la version originale du film, que Welles voulait beaucoup plus sombre et âpre dans son traitement.

13. Jean Renoir s'explique notamment sur le choix de l'adaptation au cours du premier entretien transcrit dans Narboni (1979).
14. On pense en particulier au couloir de l'étage supérieur où se trouvent les chambres à coucher. Jean Renoir place la caméra en recul pour laisser voir ce ballet des personnages. Sur ces dispositifs, voir les explications données par Jean Renoir lui-même dans les entretiens cités précédemment.
15. Dans *Le Guépard*, une scène d'échange amoureux intense entre Tancrède et Angelica a lieu à l'étage supérieur inhabité de la villa, dont une partie du décor à fresque imite un bosquet végétal. Ici, comme l'indique Tancrède, était une chambre où les aïeux faisaient «infraction aux règles de l'amour banal» – «ils s'ennuyaient, mon amour», ajoute-t-il en riant.
16. Il évoque la relation illégitime entre la reine Caroline-Mathilde de Hanovre et Johann Friedrich Struensee, le médecin de Christian VII du Danemark.
17. Ces auteurs ont d'ailleurs tous fait l'objet d'adaptations multiples au cinéma et à la télévision.
18. Il intégrera sans doute, dit-il à son domestique François, le musée consacré à sa mémoire. Dans *Si Paris nous était conté* (Sacha Guitry, 1956), ce même thème de la fétichisation de l'objet par sa présentation muséale est évoqué à travers l'exemple du fauteuil de Voltaire ou de l'échelle du chevalier de Latude.
19. La recherche sur ses origines l'amènera à découvrir qu'une branche de sa famille est juive hollandaise et que sa grand-mère a vécu à Alger.
20. Voir à ce sujet Gerstenkorn (1986, 190 et suivantes) et Chard-Hutchinson (2000).
21. Très vite, l'enquête policière se comprend comme un cheminement vers les tréfonds de l'être de monsieur Klein, et le personnage qui lui subtilise son identité est à interpréter comme son double schizophrène.
22. Celles précisément qui comparent les traits du visage humain avec ceux des espèces animales, renvoyant à la scène initiale du film, ainsi qu'au discours de Florence (Jeanne Moreau) tentant d'identifier l'animal qui pourrait le mieux traduire la personnalité de monsieur Klein, oiseau (vautour) ou insecte.
23. C'est aussi la définition restreinte qui en est donnée dans Aumont et Marie (2016, 72-73).
24. L'homosexualité inavouée du héros, autant que la peine causée par le suicide de son ami, explique sa dépression.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Arnold, Rebecca. 2014. « The New Rococo: Sofia Coppola and Fashions in Contemporary Feminity ». Dans *Rococo Echo: Art, History and Historiography from Cochin to Coppola*, sous la direction de Melissa Hyde et Katie Scott, 295-312. Oxford: Voltaire Foundation.

Aumont, Marie, et Jacques Aumont. 2016. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. 3e édition. Paris : Armand Colin.
D'Aviler, Augustin-Charles. 1691. *Cours d'architecture, qui comprend les ordres de Vignole*. Paris : Nicolas Langlois.
Bachelard, Gaston. 1957. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France.
De Baecque, Antoine, et Noël Herpe. 2014. *Éric Rohmer. Biographie*. Paris : Stock.
Barsacq, Léon. 1985. *Le décor de film, 1895-1969*. Paris : Henri Veyrier.
Berthomé, Jean-Pierre. 2003. *Le décor au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma.
Blondel, Jacques-François, continué par Pierre Patte. 1771. *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments, contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*. Tome I. Paris : Desaint. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6566294p.
Böhm, Roswitha, Andrea Grewe et Margarethe Zimmermann (dir.). 2009. *Siècle classique et cinéma contemporain*. Tübingen : Gunter Narr.
Chard-Hutchinson, Martine. 2000. «*Monsieur Klein* ou le visage de l'Autre». *CinémAction* 96 : 157-63.
De Courtin, Antoine. 1671. *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnestes gens*. Paris : Helie Josset. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1511740w.
Dayan Rosenman, Anny. 2009. « Aux frontières de l'identité et de l'histoire : *Monsieur Klein* de Joseph Losey ». *Plurielles* 14 : 126-34. https://www.ajhl.org/plurielles/PL14.PDF.
Delon, Michel. 2000. *Le savoir-vivre libertin*. Paris : Hachette.
Gaudin, Antoine. 2015. *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*. Paris : Armand Colin.
Gerstenkorn, Jacques. 1986. «À la recherche d'une judéité perdue: *Monsieur Klein* de Losey». *CinémAction* 37 : 190 et suivantes.
Le Camus de Mézières, Nicolas. 1780. *Le génie de l'architecture*. Paris : Benoît Morin.
Ledoux, Claude-Nicolas. 1804. *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. Paris: H. L. Peronneau. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1047050b.
Narboni, Jean (dir.). 1979. *Jean Renoir. Entretiens et propos*. Paris: Édition de l'étoile/Cahiers du cinéma.
Puaux, Françoise (dir.). 1995. «Château, maison, villa: le rôle clé de la demeure». *CinémAction* 75 : 34-43.
Roche, Daniel. 1997. *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation, XVIIe-XIXe siècles*. Paris : Fayard.
Rohmer, Éric. 2001. « Je voulais que la réalité devienne tableau ». Entretien par Patrice Blouin, Stéphane Bouquet et Charles Tesson. *Cahiers du cinéma* 559 : 50-58.
Sineux, Michel. 1976. « L'envers des miroirs ». *Positif* 186 : 11-17.
Thornton, Peter. 1986. *L'époque et son style. La décoration intérieure, 1620-1920*. Paris : Flammarion.
Verlet, Pierre. 1966. *La maison du XVIIIe siècle en France. Société, décoration, mobilier*. Fribourg : Office du livre.
Vigarello, Georges. 2014. *Le sentiment de soi. Histoire de la perception du corps*. Paris : Seuil.
Žižek, Slavoj (dir.). 1988. *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchkock*. Paris : Navarin.

ABSTRACT

When the Senses Come to Life . . . The Possible Connections between Cinema and the History of Decorum

Anne Perrin Khelissa

The question of historical decor in cinema is often approached from the perspective of verisimilitude and authenticity: whether the interior decor and the furnishings are in keeping with the styles and uses found in the period of the story, and whether the objects handled by the characters, like their costumes and postures, respect "historical reality" and document facts as much as they do ambiences. In this article the author adopts a different approach: that of the role of cinema in understanding bygone material culture. By examining the logics which emerge from the processes of creating Ancien Régime decors, it appears that film art, with its many visual, narrative and emotional possibilities, gets quite close to the relations men and women maintained in this era through their decorative objects. Drawing on a selection of classic French, Italian and American films, the author suggests avenues of approach and a perspective for researchers in film studies and art history to consider in their encounters.