

REGARDS SUR LES COLLECTIONS

Lazare Meerson, décorateur de René Clair et Jacques Feyder

Par Jacques Kermabon

Jacques Kermabon évoque le travail de décorateur Lazare Meerson à travers ses croquis et maquettes de décor, plus particulièrement pour les films de René Clair et Jacques Feyder.



Lazare Meerson / DR.

La Kermesse héroïque de Jacques Feyder, 1935

De quel iceberg ces dessins sont-ils la partie émergée ? Par quelles circonstances ont-ils constitué ce fonds dit «Meerson» ? Les autres dessins ont-ils disparu ? Ont-ils été dispersés ? Que nous dit cet ensemble sur le travail de **Lazare Meerson** ? Sur ses rapports avec **René Clair** et **Jacques Feyder**, pour nous en tenir à ces deux cinéastes avec lesquels il partagea une fidélité réciproque ? La plupart de ces questions demeureront sans réponse.

Ce fonds – arrivé, on l'imagine aisément, mais peut-être à tort, par l'entremise de Mary Meerson, femme du célèbre

décorateur et compagne légendaire d'Henri Langlois – est très disparate : du simple crayonné au croquis en couleurs très précis, de la pièce unique (le lavis pour *Un chapeau de paille d'Italie*) aux plus de soixante dessins préparatoires de *Carmen*. Les différents degrés de précision de plusieurs dessins réalisés pour l'un des décors les plus fameux de Meerson, *La Kermesse héroïque* (Jacques Feyder, 1935), offrent une parfaite illustration de cet éclectisme.

Indépendamment de tout lien avec des films, ces esquisses, ces peintures pourraient être perçues sans peine comme extraites de l'oeuvre d'un plasticien. Le lavis d'encre intitulé «Bal en plein air» pour *Quatorze Juillet* n'évoque pas spontanément le cinéma ni le film en question. La disposition en hauteur favorise cet éloignement d'avec le septième art, et bien malin qui retrouverait avec évidence l'espace du film ainsi dessiné. S'agit-il d'un croquis pris sur le vif dans un quartier de Paris, ou bien d'une création de Meerson propre à préparer un décor qui figurera l'espace du film à venir ? Le doute est permis. Une certitude : encadrés, la plupart de ces dessins ne démentiraient pas dans une galerie d'art ou un musée.



Lazare Meerson / DR.

Quatorze juillet de René Clair, 1932

Rapportés au cinéma, ces dessins sont d'abord plus grands en ce qu'ils figurent un espace dans lequel vont évoluer les acteurs et dont la caméra ne va restituer, la plupart du temps, que des bribes. Le décor, esquissé, apparaît comme un document de travail (voir les inscriptions comme «magasin des décors», «studio», «trajet de voitures» pour le bal musette de *Quatorze Juillet*) et, quand il est dessiné avec précision, évoque un volume à trois dimensions dont le statut de réalisme n'est finalement pas si éloigné du rôle que peut jouer un décor dit «naturel» investi par un décorateur dans le cinéma d'aujourd'hui. Cela



Lazare Meerson / DR.

Pension Mimosas de Jacques Feyder, 1934

sorte dans le film. Autrement dit, pour reprendre la tripartition proposée par Eric Rohmer, l'espace architectural joue un rôle qui ne recoupe que peu les espaces pictural et filmique.

En assimilant ainsi décor et réalité, nous forçons certes le trait. Ce rapprochement n'en est pas moins cohérent, eu égard au talent de Lazare Meerson, traditionnellement loué pour avoir été, dès la fin des années 1920, l'artisan d'une certaine forme de réalisme, opposé à un «esthétisme» du cinéma français pour lequel le décor va jusqu'à constituer un spectacle en soi. Ce souci d'authenticité (autre mot employé par Barsacq à son égard) passait par une recherche du détail qui l'a conduit, appareil photo en main, à voyager en Espagne, en Algérie, en Flandres pour préparer ses décors. Une trace de ce travail est éclatante dans la somme de croquis préparatoires pour *Carmen* (1926). Le film de Jacques Feyder a été tourné en partie en Espagne, où Meerson, venu en repérage avec le réalisateur, a crayonné des coins de rues, des entrées de maisons, des détails architecturaux, dessins au trait à la fois ferme et sommaire, comme pris sur le vif.



Lazare Meerson / DR.

Pension Mimosas de Jacques Feyder, 1934

Souligner ce recours au détail authentique ne rend compte que d'un aspect du travail de Meerson. Si d'aventure le fonds était, par exemple, plus riche en croquis pour *Le Million* (1930), nul doute que l'on aurait alors été plus frappé par les espaces improbables dessinés pour cette comédie musicale de René Clair. Pour en rester à ce film, les dessins conservés imposent un certain effort mental pour que s'établisse un juste rapprochement avec les scènes en question. Ils ressemblent plus à des propositions, une étape d'un processus de création qui aboutira à un décor, redéfini ensuite par la mise en scène.

C'est ainsi que, si ces dessins sont plus grands - ils figurent l'espace qui va accueillir acteurs et caméra -, ils sont aussi plus petits. L'espace filmique, celui que bâtit notre esprit sur la base de l'enchaînement des plans, excède l'espace architectural dont les dessins constituent l'esquisse. En outre, la perception d'un volume passe aussi par l'entremise du mouvement plus ou moins vif des acteurs, de la manière dont ils peuvent faire percevoir l'aire de leurs déplacements, la taille d'espaces contigus. Regardons une nouvelle fois le décor intérieur de *Pension Mimosas*. Cette immobilité, cette absence de personnages ne reflètent en rien la dynamique qui opère quand on regarde le film. Ce hall d'accueil, astucieusement conçu par Meerson, est un lieu de passage : il distribue vers la terrasse, les chambres en haut et



Lazare Meerson / DR.

Le Million de René Clair, 1930

des pièces privatives. Rythmant entrées et sorties, cet espace voit à plusieurs reprises l'action dramatique relancée : joie d'arrivées, explications orageuses, vol... Si la feuille dessinée par Lazare Meerson peut être considérée en regard du film, elle ne peut prendre véritablement son intérêt que reliée à d'autres paramètres. On pourrait par exemple comparer avec *Le Grand Jeu* du même Feyder, avec toujours Meerson comme décorateur, et voir le rôle que joue cet autre espace d'accueil, en opposition à l'étage, suggéré par un escalier, où les événements les plus dramatiques se déroulent. Il conviendrait aussi de mettre ces dessins en rapport avec les photos de tournage, les matériaux utilisés (Meerson est connu pour avoir été l'un des premiers «à utiliser à une grande échelle certains matériaux comme le fer, le verre, le ciment, la peinture à l'huile, ce qui paraissait, à l'époque, proprement révolutionnaire, sinon scandaleux »), des écrits, des correspondances, des échanges entre le décorateur et les réalisateurs, tous éléments propres à éclairer la genèse des films.



Break the news de René Clair, 1938

Lazare Meerson / DR.

Seules, ces maquettes, en dehors de leur beauté intrinsèque ou de leur possible attrait fétichiste, ne parlent guère. Elles sont comme des propositions de travail, des espaces vacants proposés aux cinéastes pour qu'ils les habitent, des invitations au rêve. On pourrait ainsi rêver *Il a été perdu*, de René Clair (1934), jamais tourné, mais dont le décor avait été construit, si l'on disposait des maquettes de Meerson, ce qui ne semble pas le cas, à en croire la base de données.

Ces rêves sont aussi ceux des décorateurs eux-mêmes, dont on peut imaginer que la commande d'un décor leur offre

l'opportunité démiurgique de créer un monde. Intérieurs d'appartements, maisons, rues, villes peuvent être couchés sur le papier avant d'être bâtis. Lazare Meerson a conçu des mondes jusqu'au bout. Il est mort à trete-neuf ans en juin 1938, à Londres, après avoir signé les décors de *Break the News* (*Fausses Nouvelles*, René Clair, 1938) et de *Knight without Armour* (*Le Chevalier sans armure*, Jacques Feyder, 1937). Le fonds comprend respectivement six et dix-sept pièces concernant ces films. Pour le film de René Clair, Meerson va jusqu'à dessiner les ombres que les piliers qu'il imagine feront porter sur le mur adjacent. Le film de Feyder se déroulant pendant la Révolution, il a fallu reconstituer dans les studios londoniens l'atmosphère de la Russie, et on loua à l'époque, après celui de *La Kermesse héroïque*, ce nouvel exploit. Rarement les dessins représentent autant de personnages. La tonalité de plusieurs d'entre eux évoque ainsi plus l'énergie d'un Eisenstein – rien ne manque : les marins, les drapeaux, les statues de lions – que l'impression moins lyrique qui émane du film lui-même. Parfois, on serait tenté de s'arrêter aux rêves que ces esquisses de décors éveillent.



Le Chevalier sans armure de Jacques Feyder, 1937

Lazare Meerson / DR.