

## *Un conservateur du Louvre nous parle du film historique*

C'est au cours d'une de nos conversations sur le septième art que j'ai appris de Charles Sterling, conservateur des peintures au Musée du Louvre, conseiller du Metropolitan Museum de New-York, et grand amateur de cinéma, qu'il avait été superviseur artistique de la *Kermesse Héroïque*. A la fin de l'été 1935, Feyder lui offrit de participer à la réalisation de ce film dont le tournage venait de débiter. L'accord se fit, mais le Musée du Louvre n'était pas habitué à se trouver mêlé à une production cinématographique. Aussi, tout en autorisant son collaborateur à participer au film, il ne désirait pas que son nom figurât sur le générique. Ch. Sterling devait être tout au long de la réalisation chargé de veiller à l'authenticité de la reconstitution historique. Ce rôle ne comportait pas seulement la charge d'éviter les erreurs, mais celle plus positive de rassembler des documents et de suivre pas à pas l'exécution de l'œuvre.

— « J'ai eu la chance exceptionnelle d'avoir Feyder comme directeur de réalisation, mais je serais heureux de trouver ici l'occasion de rendre un hommage tout particulier à Mme Françoise Rosay dont le rôle ne s'est pas borné à interpréter magnifiquement le principal personnage du film de son mari, mais dont l'intelligence et la finesse ont souvent concilié le point de vue de l'historien et celui du technicien de cinéma. C'est principalement avec Lazare Meerson, l'architecte décorateur du film, que j'ai travaillé et c'est grâce à la culture étendue et à la conscience de ce grand créateur que nous avons pu réaliser une entente au niveau des ambitions artistiques du film. »

— « La première chose que j'ai constatée en arrivant à Epinay c'est l'importance de

la documentation de Lazare Meerson. Une masse de photos de tableaux flamands et de gravures encombraient son bureau et il y avait là une matière de premier ordre pour la réalisation des décors et des costumes du film. »

La deuxième constatation importante de Charles Sterling porte sur les décors et les costumes. Il me décrit avec émerveillement ces décors, les premiers qui fussent en France à l'échelle des films de Hollywood : Il est surtout frappé par cette petite cité reconstruite au bord d'un canal long de deux cent mètres, et qui, lorsqu'on en franchissait les portes, vous donnait vraiment l'impression d'« arrivée au village. »

— « On se heurtait aux poules, aux canards, aux cochons que l'on y avait installés longtemps avant le tournage. Cela sentait le poulailler et l'écurie. La vraie campagne! »

« Les costumes abondants, étaient réalisés avec un soin extrême — on avait poussé la conscience jusqu'à exécuter pour les femmes et les enfants les dessous de leurs costumes, afin de leur permettre de se retrousser, s'asseoir et courir. »

« Après une entente avec Feyder nous décidâmes d'emprunter tous les objets nécessaires à des antiquaires. »

— « Avez-vous pu vous les procurer tous? »

— « Les seuls instruments que, faute d'existence, nous dûmes faire faire, sont la vielle du musicien aveugle, reproduite du célèbre *Joueur de vielle* de Georges de La Tour, et l'énorme cure-dent du nain Piéral qui sans que nous puissions le justifier positivement est dans l'ordre de l'imagination de l'époque. »

« Bref le film, à ce stade, était d'une con-

ception excellente. Il ne se contentait pas de reconstituer le passé dans ses signes extérieurs les plus évidents (costumes et architecture), mais la vie quotidienne et son rythme. L'élément temps a joué dans cette re-création un rôle qu'on lui accorde peu souvent. L'usage veut que les figurants soient les fidèles attachés d'un studio, et servent à la fois sur plusieurs plateaux. Ce matin garçons de café sous le Second Empire, ils échouent l'après-midi sur les gradins d'un cirque romain. Imaginez le désespoir des réalisateurs. Dans la *Kermesse*, on n'a pas hésité à multiplier les frais en laissant les figurants porter les costumes le plus souvent et le plus longtemps possible. Peu à peu la forme des costumes — et leur poids, dont l'importance dans la « tenue » est grande — ont suggéré naturellement aux personnages les poses et la démarche que l'on observe dans les tableaux du XVII<sup>e</sup> siècle. »

Ainsi s'explique l'impression de spontanéité et d'authenticité qui se dégagait de la *Kermesse*. Feyder a tiré profit de chaque image pour nous donner, dans le moins de temps et sur le plus grand espace possible, le résumé d'une ambiance de l'époque. Que ce soit à la *Kermesse* ou à l'auberge, nous

sommes tout de suite plongés dans l'atmosphère sur une grande profondeur de champ : Feyder nous donne un aperçu de caractéristiques essentielles d'une fête ou d'une taverne flamande, suivant en cela les peintres de l'époque. Mais, adaptant ce procédé au cinéma il anime ses scènes dans toute la perspective et jusqu'au fond du champ : Les ménagères affairées courent ça et là, les servantes savent porter la cruche et le panier; les soldats essuyent leurs lances et, de dos ou de face, on n'a pas l'impression que la camera pourrait surprendre un seul figurant en train de « jouer la comédie ». Tout le monde vit son rôle.

— « A tel point, me dit Ch. Sterling, que Françoise Rosay reconstitue sans le savoir un geste authentique de l'époque : ignorant de quelle façon les femmes du XVII<sup>e</sup> siècle essuyaient leurs larmes, elle prit le mouchoir en entonnoir sur ses deux doigts rigides, dans un geste rare dont on chercherait en vain le correspondant chez une élégante d'aujourd'hui. J'eus le plaisir de lui montrer le lendemain une gravure d'Abraham Bosse, où se retrouvait le mouvement qu'elle avait eu spontanément, et que l'instinct de l'harmonie d'une mode toute



Boom : quelques notables.



*M. le Bourgmestre à la gêne.*

entière à la ligne « en entonnoir » lui avait sans doute inspiré. »

« Recueillir le plus de détails bien d'époque et faire, à l'aide de cette matière pure, un expressionnisme artistique, voilà quelle était la conception du film. »

Ch. Sterling évoque ici quelques détails : l'introduction du tabac en Flandre par les Espagnols, celui de l'usage de la fourchette, instrument à deux dents dont les personnages de la noblesse se servaient pour manger les fruits.

— « Chaque époque — dit-il — se définit non seulement par ses conventions mais par ses réactions aux nouveautés qui apparaissent et c'est en utilisant celles-ci que l'on obtient le relief qui lui est propre. »

Rien de plus piquant que de voir Madame la Bourgmestre de Boom se servir pour la première fois d'un éventail.

Je demande quelques explications au sujet du jeune peintre baptisé du nom de Breughel et dont le grand portrait collectif ne correspond pourtant à l'œuvre d'aucun des membres de cette dynastie artistique bien connue.

— « Il s'agit là d'une de ces licences qui n'infirmement nullement l'exactitude de l'am-

bianche de l'époque, tout en déformant la vérité d'un détail. Feyder et Spaak ont pensé trouver dans le nom de Breughel, et dans le portrait, si typique de la peinture néerlandaise, une manière de faire appel aux connaissances moyennes du public. De même l'épisode de la querelle entre le peintre et ses modèles, sans se référer à un événement précis, ne contredit nullement l'esprit du temps et évoque l'éternel conflit, entre l'artiste et le bourgeois. »

« D'une manière générale il est essentiel de montrer que des réactions psychologiques constantes sont une des raisons de la vitalité du film historique; ces réactions prennent des formes propres à l'époque, ce qui leur donne une expression toute fraîche, toute frappante, mais elles restent proches du public. »

Ces mots me font penser à toute la fraîcheur de la Kermesse, à tous les faits qui, au moment où la reconstitution historique risque de se figer dans des tableaux grandiloquents, viennent déridier les visages et troubler d'un mouvement lapidaire la belle ordonnance des cérémonies : Siska taquinant son fiancé avec un miroir — geste d'une audace tout d'abord surprenante, mais que l'on sent aussitôt juste — ou l'as-

tiquage de la clef de ville au dernier moment.

Ces quelques réflexions sur la Kermesse Héroïque me conduisent à interroger Charles Sterling sur sa conception du film historique en général, sujet où il semble prendre le plus vif intérêt. C'est selon lui un domaine du cinéma fort mal exploité jusqu'aujourd'hui. Le cinéma français surtout devrait, grâce à la culture artistique de ses créateurs, être à même de réaliser non pas de luxueux spectacles en costumes, mais de vrais films historiques restituant la vie d'une époque.

— « Le film historique, constate-t-il, même dans ses efforts les plus intéressants — ceux de Griffith et d'Abel Gance —, n'a quitté son enfance ou plutôt sa période « primitive » que dans certaines parties de l'*Henry VIII* d'Alexandre Korda. Mais il ne présentait encore que des intérieurs d'antiquaires d'une correction froide, propres, spécieusement meublés, et sans la moindre ordure. »

Ce dernier mot me rappelle un détail conté par Ch. Sterling à propos de la *Kermesse Héroïque*. On avait par mégarde, dans la scène où Cornélia remet au Duc la clef de la ville devant la grand'porte, oublié dans le champ de vision un morceau de journal. Le papier était au début du XVII<sup>e</sup> siècle une matière rare, et, pour corriger cet anachronisme, il fallait, au grand désespoir du réalisateur et de ses assistants, tourner à nouveau la scène. Mais les conseillers artistiques de l'œuvre, loins de défendre la stricte exactitude archéologique étaient prêts à garder la scène, car le papier abandonné sous un arbre est pour nous un symbole de désordre vivant, si bien qu'on pouvait espérer qu'il ajouterait au décor une touche de vie familière. Cette vertu manque à la plupart des films d'histoire, où l'œil est constamment choqué par l'aride correction des décors et de l'ambiance.

— « On s'aperçoit aussi que, de la reconstruction fidèle d'une vie passée, on peut tirer une matière d'expression artistique, un véritable expressionnisme historique. Cette matière qui diffère selon les époques est d'une richesse incommensurable. En utilisant la vie d'une époque et les formes qui lui sont particulières on peut

tirer des sentiments une expression surprenante et toucher la sensibilité moderne. Alerme affublé de son immense haut-de-chausses et pris en contre plongée devient une baudruche grotesque. — Voilà comment, d'un costume authentique, la technique du cinématographe tire une expression comique parfaitement valable de nos jours. *La Kermesse Héroïque* a ouvert la voie vers cette réussite. »

Ch. Sterling me fait ensuite part de ses vues sur l'avenir du film historique.

— « Il peut prendre deux aspects —

« L'un dont les buts artistiques et les méthodes ne diffèrent nullement de n'importe quel autre film d'aujourd'hui mais dont la matière est la vie du passé et non la vie de nos jours. De cette vie du passé il tirera le plus clair de son expression psychologique et poétique. Telle était la *Kermesse Héroïque*, qui sera probablement considérée comme un important jalon dans l'évolution du film historique. »

« L'autre a un but beaucoup plus modeste : il vise tout simplement à la reconstruction d'un fragment de la vie passée. Il a une valeur didactique, ce qui ne veut pas dire qu'il ne doive pas comporter des aspirations ou des procédés purement artistiques. En somme, un film pédagogique qui doit illustrer les cours d'histoire, en montrant l'un de ses plus importants aspects : la civilisation dans sa totalité. De la manière de laver jusqu'à la façon de peindre ou de faire de la musique. »

Ce deuxième aspect semble très cher à Ch. Sterling qui en souligne aussitôt l'intérêt.

— « Certains pays comme l'Amérique ou les Indes, où il est très difficile aux jeunes gens d'imaginer ce qu'est un château, puisqu'il n'en existe pas, bénéficieraient de la création de tels films qu'aucun cours ne remplacera jamais. »

— « Mais comment réaliser de tels films? »

— « Il est impossible de les faire sans une conception d'art. Il serait assez grossier de reconstituer une journée de la vie d'une époque. Le mieux à mon sens serait de se référer aux auteurs du temps, de prendre par exemple un chapitre de Froissart, Commines ou Saint-Simon pour le mettre en film. Le récit du mémorialiste a,

## RACCORDS

par lui-même, la valeur d'un éclairage avec lequel aucun scénario moderne ne pourrait rivaliser; les écrits de l'époque permettraient d'expliquer comment les détails de la vie quotidienne jouaient dans la psychologie et les événements; ils inspireraient en somme au cinéaste la technique du mouvement et de l'enchaînement, que l'étude des images ne peut pas toujours révéler. Aux sources littéraires s'ajoutent les documents graphiques, tableaux, gravures et sculptures qui donnent les éléments indispensables de la reconstitution historique. Il est clair que, pour les époques où ces documents n'abondent pas, les bons films historiques sont impossibles à faire. En ce qui concerne la civilisation de l'ère chrétienne après la chute de l'empire romain, les films historiques du type pédagogique ne peuvent commencer qu'au xiv<sup>e</sup> siècle. »

« Un organe international comme

l'UNESCO devrait avoir un grand rôle pour la compréhension du passé. »

« Qu'on ne m'objecte pas que ces films ne trouveraient pas de public. Toutes les écoles du monde seront un public prodigieux. Sans compter le grand public des salles de spectacle qui verrait avec plaisir un chapitre de Brantôme mis en un film de court métrage. »

— « L'avenir vous inspire-t-il confiance? »

— « Nous sommes loin encore de la production rationnelle des films historiques, mais nous avons par bonheur dépassé le stade du film « historique » où Hollywood vous montrait Lucrèce Borgia embrasser ses amants sous un réverbère à Miami Beach. »

Propos recueillis par Olivier Gérard.

Le 13 octobre 1951.

O. GÉRARD.



« Arrivée au village ».