

16<sup>e</sup> colloque international Domitor :  
Métiers, savoir-faire et techniques dans le cinéma des premiers temps.

Clara Auclair

**Récits de décorateurs : regards croisés de Ben Carré et Henri Ménessier sur leurs trajectoires transatlantiques.**

Cette communication cherche à extraire des récits et archives de Ben Carré et d'Henri Ménessier, décorateurs français installés aux États-Unis, les bribes d'informations nous permettant de reconstituer la vie des studios à Fort Lee dans les années 1910. Si, comme le souligne Jean-Pierre Berthomé en faisant référence aux entretiens effectués dans le cadre de la Commission de Recherche historique de la Cinémathèque française<sup>1</sup>, les témoignages et réminiscences de « pionniers » restent lacunaires et doivent être considérés avec la plus grande précaution, s'en dégagent néanmoins des portraits saisissants de professionnels marqués par leur passage dans une époque devenue, de leur vivant, histoire.

À travers les perspectives de Ben Carré et d'Henri Ménessier, je vous invite à plonger dans cette brève époque de l'histoire du cinéma, où des studios français (Pathé, Éclair, Solax<sup>2</sup>) s'installèrent à Fort Lee dans l'espoir de produire et distribuer des films avec des sujets et des acteurs américains<sup>3</sup>. L'objectif de cette communication est double ; étudier comment Ménessier et Carré présentent leur métier de décorateur et ce qu'ils retiennent de

---

<sup>1</sup> « Les décorateurs du cinéma muet en France ». 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 65 | 2011.

<sup>2</sup> Bien que Solax soit un studio américain, l'installation d'Alice Guy et d'Herbert Blaché aux États-Unis relève du même contexte qui poussa Pathé et Éclair à exporter une partie de leur production aux États-Unis. Voir Alison MacMahan, 'Solax : an American film company' dans *Alice Guy Blaché, Lost Visionary of the Cinema*, New York : Continuum, 2003, pp. 111-153.

<sup>3</sup> Sur le contexte exact de cette installation, sur lequel je n'ai pas le temps de revenir ici, je renvoie aux excellents travaux de Richard Abel (*The Red Rooster Scare : Making Cinema American, 1900-1910*. Berkeley, Calif : University of California Press, 1999) et de Richard Koszarski (*Fort Lee : The Film Town*, Rome, Italy: John Libbey Publishing, 2004).

cette période de développement des studios, mais aussi enquêter sur les professions de la main d'œuvre émigrée aux États-Unis à partir de leurs témoignages.

Ces recherches s'appuient principalement sur les entretiens du Fonds de la Commission de la Recherche historique de la Cinémathèque française et le fonds Ben Carré à la Margaret Herrick Library. Je tiens particulièrement à remercier Louise Hilton de la Margaret Herrick Library de m'avoir procuré les documents nécessaires à cette communication alors que mon séjour dans leur archive fut écourté par la crise sanitaire.

### *Henri Ménessier*

La carrière d'Henri Ménessier est principalement rattachée à trois metteurs en scène/réalisateurs pour lesquels il constitua un précieux collaborateur : Alice Guy Blaché, Albert Cappellani et Léonce Perret. Si on trouve son nom souvent cité à leurs côtés, faisant l'éloge de la sophistication et de la justesse de ses décors, le parcours de Ménessier reste peu connu en dehors des recherches de Jean Pierre Berthomé sur les décorateurs du cinéma muet<sup>4</sup>. À la différence de Ben Carré, qui prit soin d'archiver consciencieusement sa carrière avec l'aide de sa femme, Anne, sauvegardant notamment de nombreux dessins techniques, aujourd'hui conservés à la Margaret Herrick Library à Los Angeles, Henri Ménessier ne semble pas, à ma connaissance, avoir laissé de pareils documents derrière lui. Il participe néanmoins activement aux entretiens de la Commission de Recherche historique de la Cinémathèque française — il est présent sur neuf rencontres — et reproduit des dessins et peintures de plateaux et de studios à la demande d'Henri Langlois après la Seconde Guerre mondiale.

---

<sup>4</sup> « Les décorateurs du cinéma muet en France ». 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 65 | 2011.

Curieusement, bien que Ménessier soit très actif dans ces entretiens — il s'exprime souvent, pose beaucoup de questions aux autres intervenants, corrige quand il n'est pas d'accord — il parle de très peu de sa carrière en détail, ne mentionnant par exemple aucun des films sur lesquels il a travaillé. Néanmoins, on apprend quelques détails sur les débuts de sa carrière, ainsi que sur son départ aux États-Unis, comme retranscrit ci-dessous.

Musidora : Comment avez-vous été en Amérique ?

Ménessier : Eh ben voilà. On parlait de l'Amérique, on en parlait beaucoup, mais il n'y avait rien pour nous. Or, j'avais entendu que Pathé et Gaumont avaient l'intention de faire quelque chose en Amérique. A ce moment-là, il y avait une crise dans le cinéma, un ralentissement et il n'y avait rien d'intéressant à faire. Je me dis une chose : je trouve un de mes amis qui était décorateur de Belasco et de Frohman, en Amérique, et il voulait faire un voyage. Il vient me voir. J'avais un petit atelier où je faisais de la photographie pour moi, rue d'Orsel. Il voit quelques-uns de mes travaux et me dit : « vous devriez venir en Amérique. » Je réponds : « Autant demander à un aveugle s'il voudrait voir clair. Mais le moyen d'y aller ? » Il me dit « Je peux vous assurer 6 mois de travail, mais il faudra que vous fassiez le directeur de théâtre pendant 6 mois. [...] Je pars donc pour Londres, Southampton, j'arrive pour faire du décor de théâtre avec l'idée d'aller chez Gaumont. J'avais chez Gaumont un contrat interdisant de travailler chez Pathé. [...] J'arrive chez Gaumont [aux États-Unis]. On me présente à des vieux de Gaumont, à des employés du labo. [...] Je dis « Madame Guy, qu'est-ce qu'elle est devenue ? » On me dit « Là-bas, le petit bungalow, c'est là [qu'elle] habite. » J'arrive. Mme Blaché me regarde. Elle dit « je vous connais...mais c'est drôle, ce n'est pas Ménessier. » Je dis « oui, c'est moi...seulement j'avais plus de moustache. » « Qu'est-ce que vous faites ici ? » - « Pour le moment, du théâtre. Et vous ? » - Elle dit « Voilà, on va monter ... une petite société... »<sup>5</sup>

Ce passage nous apprend plusieurs choses : premièrement, que la carrière de Ménessier est faite d'aller-retour entre le cinéma et le théâtre. S'il semble préférer travailler pour le cinéma — il cherche activement à se faire embaucher par Gaumont et à retrouver Alice Guy Blaché à Fort Lee — il va où le travail le mène. Il est intéressant aussi de voir que les studios faisaient signer des contrats d'exclusivité à leurs décorateurs. Ensuite, que

---

<sup>5</sup> "Ménessier," Fonds Commission de Recherche Historique, Bibliothèque du Film, Cinémathèque Française, CRH33 – B2, pp. 2-3.

Gaumont, qui cherchait à développer une branche du Chronophone aux États-Unis, envoya non seulement Herbert Blaché — ainsi que sa jeune épouse Alice Guy — mais aussi des ouvriers français pour faire tourner studio et laboratoire établis à Flushing dans l'état de New York en 1908.

Je conseille vivement de lire [le reste de cet entretien](#), disponible dans son intégralité en ligne à partir du catalogue de la Cinémathèque française, [Ciné-Ressources](#). Ménessier revient, entre autres, sur la carrière d'Alice Guy Blaché, les débuts de la Solax et sur le rôle joué par Jules Brulatour dans la distribution de pellicule Lumière et Kodak aux studios indépendants, contournant ainsi la main mise d'Edison. Si Ménessier juge peut-être un peu durement l'échec de l'installation de Gaumont aux États-Unis, il a une vision assez claire du contexte d'implantation de studios étrangers, ici français, sur la côte est : le marché américain ne veut plus de sujets français — « ils [préfèrent] leurs films ». Dans un autre entretien avec Robert Lortac, il continue son analyse, qui rejoint, en tout cas en partie, celle que fera Richard Abel dans ses écrits sur Pathé aux États-Unis 50 ans plus tard :

« L'Amérique, ne l'oubliez pas, est essentiellement démocrate et populaire. C'est la classe moyenne qui est la plus forte. Or il n'y a pas de noms nobles dans la classe moyenne. Ils blaguent toujours sur les noms à charnières, Remarque que dans nos films il y en a constamment. [...] vous voyez...pour le peuple américain, il faut une histoire du peuple, et bien faite. »<sup>6</sup>

Je trouve frappant en effet que si Ménessier ne passe pas beaucoup de temps sur sa propre carrière il prenne très à cœur la mission de la Commission de Recherche historique et se présente comme témoin d'une époque dont il offre un point de vue privilégié. Ayant passé 10 ans aux États-Unis, de 1910 à 1920, passant de la côte est à la côte ouest en ce moment si particulier du développement du « studio system » il démontre

---

<sup>6</sup> "Robert Lortac," Fonds Commission de Recherche Historique, Bibliothèque du Film, Cinémathèque Française, CRH28-B1, p.16.

une grande connaissance de cette histoire et de ses acteurs. Il fait preuve également d'un intérêt poussé pour la photographie, les caméras et les différents types de pellicule.

Le métier de décorateur n'est tout de même pas entièrement absent de ces entretiens. Une anecdote, particulièrement, informe sur l'organisation et la conceptualisation de l'espace du studio autour de la caméra, alors statique.

Je me rappelle qu'un jour, nous étions chez Gaumont, j'avais fait un cimetière comme décor et ce cimetière, était monté comme un théâtre. Le rideau se trouvait [décalé]. Je ne sais pour quelle raison mais il n'était pas tout à fait au centre. Alors Winn vient dans l'atelier et me dit « venez sur le plateau, ça va pas, l'opérateur n'est pas à sa place. » J'arrive sur le plateau. Et l'opérateur me dit « Oui, c'est exact, je vois l'escalier un petit peu...mais je suis à ma place, moi, c'est le décor qui n'est pas à sa place. » Un jour en Amérique, un metteur en scène américain vient me demander : « écoutez, c'est embêtant, faudra que vous changiez le décor de place. » (A ce moment-là on changeait les décors en ½ heure) « parce que l'opérateur le demande. » Le lendemain, je dis à l'opérateur « t'as fait changer le décor de place, mais pourquoi ? » - il me répond « parce qu'il était pas au milieu. »<sup>7</sup>

En dehors des témoignages et des documents qu'a pu, où non, nous laisser Henri Ménessier, il reste deux autres sources importantes nous permettant d'étudier son travail : les films et la presse spécialisée. Je ne me contenterai ici que de donner un exemple, son travail sur *The Sewer* (Solax, 1912) [Fig.1-4] produit par Alice Guy Blaché et dont il signe les décors ainsi que la mise en scène. Le tournage de ce film fut extrêmement remarqué par la presse américaine, pour son esthétique hors du commun, qu'on pourrait qualifier d'expressionniste, mais surtout pour les prouesses entreprises dans la réalisation des décors : Ménessier coordonne la construction de tunnels, égouts, dressage de rats de laboratoire — tant de détails impressionnant la critique, comme on peut le lire dans l'article de *Moving Picture World* reproduit en annexes [Fig. 5].

---

<sup>7</sup> Emile Cohl: Interview d'A Courtet (fils d'Emile Cohl), Fonds Commission de Recherche Historique, Bibliothèque du Film, Cinémathèque Française, CRH39-B2, pp.10-11.

Longtemps seulement consultable dans les archives de la librairie du Congrès, *The Sewer* a été restauré et numérisé et est maintenant accessible au plus grand nombre en DVD<sup>8</sup>. La disponibilité croissante des films produits et réalisés par Alice Guy Blaché, surtout sa période américaine, qui reste la moins connue, nous permet non seulement d'approfondir notre connaissance de l'œuvre de Guy Blaché, mais aussi d'étudier plus en détail sa collaboration avec Ménessier. Pour donner des pistes en images, avant de passer à Ben Carré, l'un des traits distinctifs de leur travail était de jouer sur la profondeur de champ en ouvrant des espaces avec le décor. Cela permettait alors de filmer plusieurs actions distinctes dans un même champ, accentuant ainsi le potentiel dramatique pour le spectateur. Des exemples de ces constructions dans *Sur la barricade* (Gaumont, 1907 FR), *Falling Leaves* (Solax, 1912 USA) et *The Sewer* (Solax, 1912 USA) sont décrits en annexes [Fig. 6-8].

### *Ben Carré*

Il est difficile de rendre justice à la carrière de Ben Carré en quelques pages, d'autant que les sources dont nous disposons à son sujet sont conséquentes. La carrière de Ben Carré est d'abord exceptionnellement longue. S'il est d'un an le cadet d'Henri Ménessier il travailla pendant presque 60 ans pour le cinéma, en commençant chez Gaumont en 1906. C'est Henri Ménessier qui lui conseilla de se présenter chez Gaumont, alors que Carré confiait à son ami qu'il n'était pas content de ses conditions de travail. Il fut embauché directement au studio, au double de ce qu'il faisait chez Amable. Ben Carré suivra Étienne Arnaud à Fort Lee en 1912 et l'on connaît bien sûr sa collaboration avec Maurice Tourneur et John Van der Broek (1915-1919/1920) chez Éclair puis World. Après

---

<sup>8</sup> Kino Lorber a sorti au début de l'année 2020 deux nouveaux volumes de films d'Alice Guy Blaché, couvrant sa période française et américaine. Collection éditée par Kim Tomadjoglou.

la mort tragique de Van der Broek pendant un tournage, les relations entre Carré et Tourneur se détériorent et Tourneur se séparera de lui en 1920. Carré continua sa carrière en Californie en tant que chef décorateur. On lui doit, entre autres, les décors de *L'oiseau bleu* (1918), du *Fantôme de l'Opéra* (1925), de *Don Juan* (1926) et du *Chanteur de Jazz* (1927). Chef décorateur très prisé à Hollywood – il est, de fait, l'un des premiers – sa carrière tombe peu à peu dans l'oubli à partir de 1937. Il continua néanmoins à peindre pour le cinéma jusqu'à sa retraite en 1965, à l'âge de 82 ans<sup>9</sup>.

À sa mort en 1978, Anne Carré dit de son mari « He was a living proof that it can be a privilege to grow old. »<sup>10</sup> Ce « bonheur de vieillir » qu'elle décrit est vraiment ce qu'on ressent à la lecture de l'autobiographie du décorateur. C'est une collection d'images qu'il nous offre à lire, tel qu'il les croqua dans ses carnets ou sa mémoire, et qu'il nous dépeint avec la plus grande délectation. Ben Carré prend le temps du souvenir : l'émerveillement qu'il éprouva la première fois qu'il traversa l'Hudson pour se rendre dans le New Jersey, ou encore lors d'un lendemain de tempête découvrant la ville engouffrée sous la neige. Kevin Brownlow dans une lettre à Ben Carré, écrite juste après la lecture de son manuscrit, note que si ce dernier a « un véritable don pour décrire les lieux et les objets [il] a tendance à laisser de côté les personnages. »<sup>11</sup> Ben Carré semble en effet beaucoup moins intéressé par les manœuvres politiques de la formation des studios que son collègue Ménessier par exemple et ne semble pas donner suffisamment de détails sur ses collaborateurs pour Brownlow.

---

<sup>9</sup> Pour plus de détails sur la carrière de Ben Carré, voir le bel article de Kevin Brownlow, "Ben Carré," *Sight and Sound*, Winter 1979, 49 – 1, pp.46 - 50 ou encore Jean-Pierre Berthomé "Décorer l'oiseau bleu," *Positif*, No 344, Oct 1989, pp. 46-48.

<sup>10</sup> Anne Carré, "Writings", Ben Carré Papers, Margaret Herrick Library, f.36

<sup>11</sup> Kevin Brownlow, Lettre à Ben Carré, 8 septembre 1971, Ben Carré Papers, Margaret Herrick Library, f.33. "You have a good ability at describing places and things, but you tend to leave out descriptions of people"

Néanmoins, se dégage de ses mémoires un sentiment de camaraderie et de communauté, notamment sur les années passées chez Éclair à Fort Lee, où Lucien Andriot, George Benoit, Henri Ménessier et Ben Carré sont inséparables. Carré décrit par exemple ce moment de solitude après que George Benoit lui annonce qu'il a un rendez-vous avec quelqu'un de chez Griffith, car il en a assez des « problèmes à la boîte » :

We did travel together all the way to 24th Street and 5th Avenue. At the corner I went to our French restaurant, he went down to 23rd where is appointment was. Alone, as Ménessier did not show up and Andriot was on location, I took a small table. I felt it was the end of our group. I was thinking to go back to France again when George Benoit came to face me. I saw that he had good news and I heard that he was going to photograph Mae Marsh.<sup>12</sup>

Ben Carré fut très attaché à cette communauté française installée à Fort Lee et aux amitiés tissées avec ses collègues. Les « personnages » qu'il décrit le plus ne sont pas forcément ceux qu'a retenus l'histoire du cinéma, les réalisateurs avec lesquels il a collaboré, mais bien ceux qui l'ont touché, d'une manière ou d'une autre. Dans l'extrait des mémoires reproduit par Richard Koszarski<sup>13</sup>, est mentionné à plusieurs reprises Mr Grisel, l'interprète embauché par Éclair. Ce dernier semble avoir été non seulement le premier lien entre employés français et américains, mais avoir aussi joué le rôle de gestionnaire pour Éclair — c'est à lui, par exemple, qu'était revenue la tâche d'annoncer le départ d'Arnaud à Carré.

Le Fonds Ben Carré conservé à la Margaret Herrick Library est d'autant plus riche qu'il perpétue en partie ce réseau d'amitiés à travers les correspondances et les photographies qui y sont archivées, surtout quand on les croise avec les Fonds Benoit et Andriot. Je n'ai pu malheureusement obtenir de reproductions, mais dans le Fonds Andriot

---

<sup>12</sup> Ben Carré, extrait de 'Reminiscences of my years as a motion pictures Art Director,' reproduit ici dans Richard Koszarski, *Fort Lee, the Film Town*, 1989, p.110.

<sup>13</sup> N'ayant pas eu accès à l'ensemble de ses mémoires je me base ici seulement sur les extraits qui ont été publiés.



se trouvent de superbes séries de clichés personnels où Carré, Benoit et Andriot se retrouvent à Staten Island en compagnie de jeunes femmes — tous en maillots de bain rayés — ou encore à des fêtes costumées.

Il faudrait des mois pour éplucher en détail tous les dossiers du Fonds Ben Carré. Entre ses mémoires, dessins, sketches et écrits techniques (cours pris et donnés), correspondances et photographies, il y a là vraiment matière à étudier la carrière de Ben Carré et l'évolution du métier de décorateur en profondeur.

### ***À la recherche des Français de Fort Lee***

Pour conclure cette communication, je souhaiterais revenir sur le portrait que ces témoignages dessinent de la main d'œuvre des studios de Fort Lee. Si Ménessier comme Carré décrivent une forme de vie communautaire et font référence ponctuellement à l'existence d'ouvriers français, ils ne précisent pas si certains métiers — autres que metteurs en scène, chef opérateurs et décorateurs — étaient favorisés et importés directement des studios parisiens. Une thèse souvent répétée pour justifier la forte présence française à Fort Lee est celle de la vision de Charles Jourjon lorsqu'Éclair décide d'installer un studio là-bas : produire des films en combinant l'expertise des scénaristes et producteurs américains avec le savoir-faire technique français<sup>14</sup>. Est-ce à dire qu'Éclair envoya tout un contingent de techniciens et d'ouvriers à Fort Lee ?

Ce qui m'étonne le plus, c'est que les métiers de laboratoire, en particulier, ne sont pas mentionnés, ni par Carré, ni par Ménessier, alors même que Francis Doublier, ancien opérateur Lumière, prit la tête du laboratoire Éclair en 1911 et participa à la construction des studios et laboratoires Paragon (World Film Corporation) et travailla également un

---

<sup>14</sup> Interview de Charles Jourjon dans le *Moving Picture World*. "American Éclair Studio", *The Moving Picture World*, Oct 7, 1911, Vol 10 N 1, pp. 24-25.

temps pour Solax. Il côtoya forcément la bande Carré-Ménessier-Andriot-Benoit et plus tard, Tourneur. S'il est présent sur quelques photos [Fig.9], il n'est jamais cité.

Ménessier avance néanmoins dans son entretien que : « Les Français ont rendu de grands services aux Américains puisque, l'autre jour, je faisais le calcul, j'ai trouvé les noms de plus de 100 français de 1906 à 1914. Et je suis en dessous de la vérité, car il y avait des employés de laboratoire<sup>15</sup>. » Ces noms n'ont pas été retenus. Reste à savoir si cette hiérarchie entre corps de métiers existe seulement dans les archives — en se souvenant des noms qui ont fait l'histoire, on s'inscrit de même dans l'histoire — ou bien si cette séparation se retrouvait également dans la vie sociale des studios. Les photographies d'employés, qui restent le plus souvent anonymes, mettent en scène la camaraderie et veulent nous faire dire le contraire [Fig.10].

La trace de cette main d'œuvre anonyme n'est cependant pas entièrement perdue — on la retrouve dans les recensements ou encore les listes de passagers en provenance de Paris, nationalités et professions étant soigneusement inscrites. Il nous reste alors un réseau fantôme, un peu fantasmé, à reconstruire, pour joindre les visages sans nom des clichés aux noms sans visage des listes inventoriées. [Fig. 11]

---

<sup>15</sup> Henri Ménessier, Fonds Commission de Recherche Historique, p.11.