1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

58 | 2009

Varia

Stefano Masi, *Dizionario mondiale dei direttori della fotografia*

Gênes, Le Mani, t. I, 2007, 493 p. ; tome 2, 2009, 750 p.

Jean-Pierre Bleys

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/3989>

DOI : 10.4000/1895.3989

ISBN : 978-2-8218-0986-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 212-216

ISBN : 978-2-913758-59-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jean-Pierre Bleys, « Stefano Masi, *Dizionario mondiale dei direttori della fotografia* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 58 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 16 avril 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3989> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3989>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Stefano Masi, *Dizionario mondiale dei direttori della fotografia*

Gênes, Le Mani, t. I, 2007, 493 p. ; tome 2, 2009, 750 p.

Jean-Pierre Bleys

RÉFÉRENCE

Stefano Masi, *Dizionario mondiale dei direttori della fotografia*, Gênes, Le Mani, t. I, 2007, 493 p. ; tome 2, 2009, 750 p.

- 1 Cet ouvrage constitue, à notre connaissance, la première tentative pour présenter la carrière et le travail de tous les directeurs de la photographie importants, de tous les pays, et de toute l'histoire du cinéma. On y trouvera donc : des pionniers célèbres, comme l'américain Billy Bitzer, peut-être le premier à utiliser des éclairages artificiels pour le cinéma (filmage du match de boxe Jeffrey-Shark à Coney Island), et collaborateur de tous les films de Griffith, courts puis longs métrages, depuis ses débuts en 1908 jusqu'en 1924 ; ou comme le suédois Julius Jaenzon, auteur de reportages d'actualité au début des années 1900, puis opérateur pour des longs métrages réalisés par Stiller, Sjöström, ou lui-même. Les grands noms associés à l'« expressionnisme allemand » (Karl Freund, *Metropolis*), au « réalisme poétique » français (Eugen Schüfftan, *le Quai des brumes* ; Kurt Courant, *le Jour se lève*), à la « Nouvelle Vague » (Henri Decae, Raoul Coutard). Et quelques omissions comme le français Alphonse Gibory, très réputé dans les années vingt pour sa participation à des films novateurs (*Fièvre de Delluc*, *la Fille de l'eau* de Renoir, *la Chute de la Maison Usher* d'Epstein). Mais aussi tous les chefs opérateurs impliqués dans le renouvellement du cinéma français de ces quinze dernières années : Bruno Delbonnel (*le Destin fabuleux d'Amélie Poulain*), Benoit Delhomme (*Chacun cherche son chat* ; *Artemisia*), Thierry Arbogast (*Ridicule* ; *les Rivières pourpres*), Darius Khondji (*la Cité des enfants perdus*), Éric Gautier (*Esther Kahn* ; *Ceux qui m'aiment prendront le train*).

- 2 Chaque article adopte la même configuration : une présentation générale, souvent courte, fait état des caractéristiques essentielles de style, précise s'il y a lieu l'importance d'une collaboration avec un réalisateur célèbre (Édouard Tissé avec Eisenstein), indique les récompenses obtenues. Vient ensuite l'évocation de la carrière : études, formation, entrée dans l'univers du cinéma, étapes jusqu'au statut de « directeur de la photographie », fonction-titre pour laquelle existent d'autres appellations (« chef-opérateur » en France, « cinematographer » aux États-Unis). Une bibliographie termine l'article, révélant l'intérêt que la personne a suscité chez les critiques et historiens ; on ne s'étonnera pas que celle de Nestor Almendros, associé durablement aux films de Truffaut et Rohmer, soit plus longue que celle de Marcel Grignon, collaborateur favori d'André Hunebelle (Grignon a, cela dit, souvent montré un grand talent, aussi bien dans le noir et blanc – *Rafles sur la ville* de Pierre Chenal – que dans la couleur – *l'Homme de Kiev* de John Frankenheimer).
- 3 De ces carrières ainsi juxtaposées, émergent des constantes et des aperçus sur l'histoire du cinéma. Il n'est pas rare qu'un directeur de la photographie ait été orienté vers cette profession par le métier ou l'activité de ses parents : le père de William Fraker faisait des portraits photographiques pour le studio Columbia, celui de Mutz Greenbaum avait fondé une compagnie de production de films à Berlin, celui de John Alcott dirigeait les studios de Pinewood à Londres, les parents de Jack Cardiff étaient comédiens. Luis Cuadrado (*El Espiritu de la colmena / l'Esprit de la ruche*) est le fils d'un célèbre maître verrier, Tonino delli Colli (*Once Upon a Time in the West / Il était une fois dans l'Ouest*) d'un technicien de laboratoire en développement et tirage. On pourrait faire une longue liste de gens appartenant à la même famille : en France Roger Fellous et son frère cadet Maurice, en Italie Carlo Di Palma et son neveu Dario Di Palma, aux États-Unis Jordan Cronenweth et son fils Jeff, etc.
- 4 Pour ce qui est des évolutions de carrière, la règle générale se vérifie selon laquelle le futur directeur de la photographie a gravi tous les échelons traditionnels de la hiérarchie. Ainsi Roger Fellous, né en 1919, a débuté comme deuxième assistant opérateur en 1935 ; après 1945, il devient cadreur (les Italiens disent « operatore alla machina »), et signe ses premières images de directeur de la photo pour un long métrage de fiction en 1952 avec *le Témoin de minuit* (réalisateur Dimitri Kirsanoff). Aux États-Unis, Burnett Guffey, né en 1905, participe comme assistant opérateur à *Iron Horse (le Cheval de fer)* de John Ford, en 1924, comme cadreur de Rudolph Maté à *Foreign Correspondent (Correspondant 17, 1940)* d'Hitchcock, comme directeur de la photo en 1943 de *Sailor's holiday*, un petit budget de William Berke pour la Columbia, studio où il restera une bonne quinzaine d'années (*They Came to Cordura / Ceux de Cordura* de Robert Rossen, date de 1958). Mais, comme toujours, on découvre d'éclatantes exceptions : Michel Kelber, né en 1908, entre dans la profession comme assistant en 1930, et obtient le poste de directeur de la photo en 1933, pour *Incognito* de Kurt Gerron ! Signalons un autre genre d'exception, rarement relevée par les historiens : une personne ayant travaillé comme directeur de la photo, c'est-à-dire au sommet de la hiérarchie, peut revenir à un poste de cadreur : en Italie, Silvano Ippoliti avait été chef-opérateur d'un petit film de Gianni Puccini en 1960, mais se retrouve opérateur (ou cadreur dans la terminologie française) de Giuseppe Rotunno pour *I Compagni (les Camarades)*, Mario Monicelli, 1963). En France, Robert Juillard éclaire en tant que directeur de la photo *Germania anno zero (Allemagne année zéro)*, Rossellini, 1948), *Jeux interdits* (René Clément, 1952), puis travaille comme cadreur d'Armand Thirard sur *le Salaire de la peur* en 1952,

les *Diaboliques* en 1954, deux films d'Henri-Georges Clouzot. Ces « retours en arrière » étaient bien sûr totalement assumés : pour la photographie de cinéma, la notion d'équipe est fondamentale, et le poste qu'on y occupe peut devenir secondaire. Travailler auprès de maîtres comme Rotunno ou Thirard était à la fois un honneur et un plaisir, sans parler du prestige du réalisateur lui-même. Ajoutons, même si ce n'est pas dit par l'auteur, qu'il n'y avait pas d'inconvénient financier à mener ainsi sa carrière, le salaire étant pratiquement le même pour les deux postes.

- 5 Après 1950, et surtout dans les années 1970, les structures de la profession s'assouplissent, les chaînes de télévision et les travaux publicitaires se multiplient : c'est vers trente-cinq ans que deviennent directeurs de la photo des gens talentueux comme Luca Bigazzi (Italie), Roger Deakins (Angleterre puis États-Unis), Arbogast, Delhomme, Gautier, Khondji (France). Un mot sur la télévision : en France, certains y ont terminé leur carrière, essentiellement parce que la « Nouvelle Vague » les avait chassés du cinéma commercial (André Bac, Nicolas Hayer). Aux États-Unis, il ne semble pas y avoir le même cloisonnement entre les deux domaines : des personnalités ont obtenu la notoriété en tant que directeurs de la photo au service du petit écran, avant de travailler pour le grand : Ellsworth Fredericks (*Friendly Persuasion / la Loi du seigneur*), John Alonzo (*Chinatown*). D'autres ont pratiqué l'alternance (Lucien Ballard). D'autres enfin ont terminé leur activité dans les studios de télévision, parfois pour économiser leurs forces déclinantes (Lucien Andriot, George Diskant, Sidney Hickox, etc.). Pour tout ce qui concerne ces déroulements de carrière, les notices de Stefano Masi sont remarquablement complètes pour les chefs-opérateurs italiens, parfois moins pour les Français, sans doute parce que la documentation sur les génériques et les tournages lui est moins accessible ; il arrive même qu'il commette des erreurs, par exemple quand il attribue à Henri Alekan la lumière de *Mollenard* (Robert Siodmak, 1938), alors qu'elle est de Schüfftan, Alekan occupant le poste de cadreur.
- 6 Ces carrières, écrivions-nous plus haut, offrent des aperçus sur l'histoire du cinéma. Dans le système hollywoodien des studios, ces derniers avaient sous contrat tout le personnel nécessaire à la fabrication d'un film. C'est ainsi qu'à la MGM William Daniels éclaira presque tous les films de Greta Garbo, à la Warner Ernest Haller fut le chef opérateur favori de Bette Davis. À la Warner toujours, Sidney Hickox fit la lumière d'une bonne dizaine de films de Raoul Walsh. William Clothier fut associé à la fin de carrière de John Ford, de *The Horse Soldiers* (les Cavaliers, 1959) à *Cheyenne Autumn* (les Cheyennes, 1964). Dans l'histoire du cinéma, les tandems réalisateur-directeur de la photo ne manquent pas : Bergman et Gunnar Fischer, Emilio Fernandez et Gabriel Figueroa, David Lean et Jack Hildyard, Pasolini et Tonino delli Colli, etc. Et puis à travers les déplacements des uns et des autres, c'est aussi l'histoire tout court qui apparaît. La plus grande « diaspora » fut sans doute celle qui se produisit en Allemagne avec l'arrivée au pouvoir des Nazis en 1933 : Kurt Courant et Eugen Schüfftan vinrent travailler en France, Mutz Greenbaum en Angleterre où il devint Max Greene, Heinrich Gärtner en Espagne pour y devenir Enrique Guerner, les frères Willy et Isy Goldberger en Espagne également. Le tchèque Otto Heller s'installa en Angleterre en 1940. Histoire, idéologie, création artistique se mêlent dans la destinée extraordinaire de Boris Kaufman : né en 1906 à Bialystok, ville alors russe, polonaise aujourd'hui, il est le frère cadet de Denis Kaufman plus connu sous le nom de Dziga Vertov ; venu à Paris dans les années vingt, il fréquente les cercles de l'avant-garde documentariste (Jean Lods, Henri Storck) et cherche à développer les théories, idéologiques et esthétiques, du « ciné-œil » de Vertov. Sa collaboration avec Jean Vigo (*À propos de Nice*, *Zéro de conduite*,

l'Atalante) l'impose comme un chef-opérateur fabuleusement talentueux, mais lent et prétentieux. Il travaille sur des films quelconques jusqu'en 1939, au Canada collabore en 1942-43 avec le documentariste John Grierson, part à New-York où il se met au service de l'« Office of War Information ». Après des activités mineures pour la MGM, il est engagé par Elia Kazan pour éclairer *On the Waterfront* (*Sur les quais*, 1954). Il pousse le réalisateur à utiliser des décors naturels, obtient des résultats remarquables en authenticité dramatique, et remporte l'Oscar de la photographie en noir et blanc pour son premier film hollywoodien. Suivront d'autres films, principalement pour Kazan (*Splendor in the Grass* / *la Fièvre dans le sang*) et Sidney Lumet (*Twelve Angry Men* / *Douze hommes en colère*).

- 7 L'activité de directeur de la photographie s'appuie sur deux domaines : des connaissances techniques et scientifiques (la pellicule utilisée ; le contrôle de la lumière, qu'elle soit naturelle ou artificielle), et une sensibilité artistique (il s'agit de composer la lumière pour donner du sens et de la force à l'image filmique). La difficulté d'écrire sur cette activité, et sur ceux qui la pratiquent, consiste à trouver un équilibre entre ces deux aspects. Stefano Masi y parvient sans problème. Les renseignements techniques qu'il fournit sont toujours liés à l'expression visuelle et à l'esthétique. Par exemple, pour *la Notte* (*la Nuit*) et *l'Eclisse* (*l'Éclipse*) d'Antonioni, Gianni Di Venanzo regroupait en batterie des petits projecteurs « flood », de manière à atténuer la dureté de la lumière et à supprimer les ombres trop marquées. Il est intéressant d'apprendre comment un chef opérateur a préparé son travail sur un film précis : Janusz Kaminski, pour évoquer le ghetto de Varsovie dans *Schindler List* (*la Liste de Schindler*), s'est inspiré des photos de Vishniac recueillies dans le volume *A vanished World*. Concernant la carrière de Conrad Hall, Masi remarque qu'il a choisi les scénarios des films qu'il éclairait, souvent des histoires à base de dilemmes moraux (*The Professionals* / *les Professionnels*).
- 8 On l'aura compris, pour tous ceux qui s'intéressent à la fabrication d'un film, aux aspects multiples de l'expression visuelle, le livre de Stefano Masi apporte une matière énorme, de laquelle on apprend beaucoup, sur laquelle il est loisible de réfléchir. Certes on y trouve des défauts, comme la reprise un peu facile de certaines formules (« l'opérateur d'origine chinoise », au sujet de James-Wong Howe ; « grand maître du clair obscur » pour plusieurs chefs opérateurs hollywoodiens). Des erreurs se sont glissées, inhérentes à toute entreprise de longue haleine, et n'ont pas été détectées : en lisant la notice sur Marcel Grignon, on est surpris d'apprendre que Brigitte Bardot joue dans *les Liaisons dangereuses 1960* ! Les articles ne comportent pas de filmographies, mais elles n'étaient pas envisageables dans un livre déjà très volumineux, d'autant qu'elles sont aujourd'hui accessibles sur Internet.
- 9 Dernier défaut, pour nous Français : le livre est en italien. Il reste donc à souhaiter qu'il soit bientôt traduit.