

Le secret d'Alekan

Carlos Ferrand

Number 167, November–December 1993

Les directeurs photo

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50011ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ferrand, C. (1993). Le secret d'Alekan. *Séquences*, (167), 22–23.

LE SECRET

Jan De Bont anticipe la façon dont réagissent les spectateurs face à l'image. C'est ce qui explique sans doute son succès. Sur **The Hunt for Red October**, il a jugé bon de concevoir des plans baroques. «Il nous fallait utiliser une grande variété d'éclairages, de mouvements de caméra, d'angles, [...] pour garder les spectateurs alertes et intrigués malgré un décor restreint. [...] Le rouge fut utilisé pour ponctuer les moments de danger. Il n'y a rien de tel qu'une lumière rouge intermittente pour garder les spectateurs en haleine.»^[17] Alain Dostie considère que De Bont est le meilleur directeur photo à Hollywood. Il a éclairé, de façon magistrale, des films au scénario déficient qui se révélèrent des succès commerciaux importants: **Flatliners**, **Basic Instinct** et **Die Hard**, par ailleurs fort bien réalisés par John McTiernan, le metteur en scène de **The Hunt for Red October**. La critique de **Die Hard**, parue dans les



PHOTO JOCELYN SIMARD

Henri Alekan et Carlos Ferrand

Cahiers du Cinéma, s'avère révélatrice. «L'idée de départ de **Die Hard** est celle de cinquante thrillers américains. [...] Le résultat est sidérant [,] à la fois totalement idiot et maîtrisé: chronométré, cadré et découpé de façon exceptionnelle... pour pas grand chose. **Die Hard** est l'exemple même du film hollywoodien rageant (sic): aux commandes un cinéaste talentueux et un excellent comédien réussissent à faire exister un scénario indigent».

Il existe enfin une raison très simple à la prolifération de directeurs photo étrangers à Hollywood. Lorsque des réalisateurs immigrèrent aux États-Unis, ils amènent souvent avec eux leur chef opérateur. Ainsi des réalisateurs australiens comme Peter Weir ou Bruce Beresford ont pu travailler avec leurs complices d'outremer, Russel Boyd et John Seale. De même, la domination britannique peut s'expliquer par le nombre grandissant de metteurs en scènes anglais oeuvrant à Hollywood. En plus des réalisateurs, les producteurs étrangers ont aussi obtenu des visas de travail pour plusieurs de leurs chefs opérateurs. Ainsi, Dino De Laurentis permit à Dante Spinotti et Sven Nykvist de travailler régulièrement aux États-Unis et Golan-Globus parraina Adam Greenberg (**The Terminator**).

ET LES AMÉRICAINS ?

Cette analyse et ces commentaires n'expliquent pas cependant comment certains chefs opérateurs vedettes américains comme Michael Chapman, Caleb Deschanel et Gordon Willis furent éclipsés durant les années 80. Pourquoi des directeurs photo, possédant une

«**E**t la lumière ?», demandais-je au légendaire directeur photo Henri Alekan. «Ah, la lumière... C'est beau, n'est-ce pas ?», répondit-il. Je laissai tomber les bras, découragé. C'était la dixième fois que j'essayais de percer le mystère du «secret Alekan» avec, à chaque occasion, plus ou moins le même résultat.

Cela faisait bien deux ans que je poursuivais M. Alekan pour le convaincre de faire partie des **Vieux Surdoués**, un documentaire que je réalise sur ces gens qui continuent à créer passé l'âge de 80 ans. Nous avons choisi Henri Alekan parce qu'il illustre de façon magistrale la thèse de notre film: vieillir n'est pas synonyme de décrépitude. Mais j'avais aussi le secret espoir de pouvoir trouver la clef d'une ou deux de ses recettes d'éclairage...

Henri Alekan m'avait donné rendez-vous à la Cinémathèque de Paris où il donnait un colloque

sur l'éclairage au cinéma. J'étais très excité, car on ne rencontre pas un maître de la lumière comme lui tous les jours. En plus, étant moi-même directeur photo, j'ai toujours été fasciné par la grande difficulté qui existe à parler de la lumière de façon intelligible. J'avais hâte de voir comment Alekan choisirait de s'exprimer.

J'avais une valise pleine de questions. Je voulais l'entendre parler de la lumière en profondeur, mais surtout des ombres, des différentes qualités de diffusion, d'angles d'éclairage, de l'opposition entre la lumière artificielle et la lumière naturelle. Je voulais connaître le fond de sa pensée sur le noir et blanc, etc.

Je n'étais pas le seul à vivre dans l'expectative. L'immense pièce était pleine d'étudiants tassés jusqu'aux corniches.

Le cours commença avec à peine quelques minutes de retard. Pendant une heure et demie,

culture visuelle ainsi qu'un style certain, ont-ils dû accepter des films mineurs? En discutant avec Todd McCarthy et Alain Dostie, une réponse a été esquissée. Premièrement, Caleb Deschanel (deux fois candidat pour un Oscar), voulait absolument passer à la réalisation. Il a donc abandonné la direction photo pour se consacrer à la mise en scène. On lui doit **The Escape Artist** et **Crusoe**, ainsi que quelques épisodes de la série **Twin Peaks**. Gordon Willis, quant à lui, se serait fait boudé à cause de son caractère austère et de ses exigences professionnelles qui rendent toute collaboration avec lui assez difficile. Le cas le plus étrange demeure sans doute Michael Chapman. McCarthy déclare à son sujet qu'il ne

le comprend tout simplement pas. «Il faisait un boulot exceptionnel, il y a dix ou douze ans [**Raging Bull**] mais, dernièrement, il n'a tourné que des navets [**Ghostbusters II**, **Kindergarten Cop**, **Dr Hollywood**]. Peut-être a-t-il pris la décision de devenir un directeur photo commercial. Mais honnêtement, je ne saurais dire pourquoi». Gageons cependant que l'excellent travail accompli par Chapman pour **Rising Sun** réconciliera son critique avec l'ancien chef opérateur de Martin Scorsese. McCarthy se révèle d'ailleurs assez optimiste lorsqu'il envisage la relève américaine. «J'ai vu récemment plusieurs nouveaux noms au générique de productions à petits et moyens budgets qui ne venaient pas de

D'ALEKAN

les étudiants ont bu chacune des paroles d'Henri Alekan en notant toutes ses idées. À la fin du cours, des sourires de satisfaction illuminaient leurs visages. Ils avaient l'air d'avoir découvert des trésors incalculables ! Cependant, mon cahier était resté immaculé. Alekan avait parlé de façon si élémentaire que je n'avais rien appris.

Je me suis dit: «Ce n'est pas grave. Je vais voir s'il accepte de tourner avec nous, et alors, je le coincerai.» À ma grande joie, quelques jours plus tard, il accepte de participer au documentaire. Nous filmons alors une première, l'inauguration d'un «chemin de lumière». C'est que M. Alekan travaille maintenant à sa nouvelle carrière de paysagiste urbain: des trottoirs de lumière, des découpes projetées sur des bâtiments et de minces fils lumineux soulignent la structure de merveilles architecturales. Le directeur photo s'attèle à donner une nouvelle vie à la grisaille nocturne de villes comme Bruxelles, par exemple. Ce sont des projets fabuleux qui demandent une recherche exhaustive sur les nouveaux matériaux disponibles et les moyens de financement. Alekan et son équipe doivent convaincre couche après couche de politiciens et de fonctionnaires avant de voir se concrétiser leurs idées.

Henri Alekan ne paraît pas très impressionné par les difficultés. Avec une amabilité exquise et un enthousiasme constant pour tout ce qu'il entreprend, il n'arrête jamais de travailler. Sa persévérance pourrait s'appeler «acharnement» si elle n'était pas accompagnée d'un sourire espiègle et d'une aura de tranquillité qui réussissent toujours à mettre à l'aise son entourage. (C'est peut-être pour ça qu'à 86 ans, il a l'allure d'un sexagénaire bourré d'énergie.)

Nous fêtons la fin du tournage et je n'avais toujours pas eu l'opportunité de parler avec M. Alekan en tête à tête. Le repas était délicieux et le maître en grande forme. Il buvait, chantait, parlait de Jean Cocteau et de Wim Wenders et, avec une grande délicatesse, jouait dans les cheveux des filles en les faisant miroiter dans la lumière. J'avais

commencé à abandonner tout espoir de pouvoir discuter avec lui quand une occasion inespérée se présenta. J'allais, pour le retour à Paris, partager le même compartiment de train qu'Henri Alekan. Je l'aurais à moi seul pendant trois heures !

Une fois dans le train, je commençai, en guise d'introduction, à parler... de nos chemises. En effet, j'avais remarqué que par hasard nous portions tous deux la même chemise noire à pois blancs. En me pensant très malin, je le lui fis remarquer pour ensuite ajouter: «Vous ne pensez pas que, comme nos chemises, c'est surtout le noir qui est l'élément fondamental de l'art de l'éclairage ?» Il me regarda un instant, et avec un grand sourire de complicité, me dit: «Ahh... les ombres, le mystère des ombres...» Il fit le geste d'une volute de fumée qui s'évapore dans l'air pour ensuite redescendre gracieusement et... ouvrir son journal. Il se mit à lire, tout en souriant et en hochant la tête.

Soudainement tétanisé par un sentiment de frustration totale devant mes carences d'interviewer, je suis tombé d'un seul coup dans un sommeil troublé par des ampoules de lumière qui explosaient et des éclipses à répétition. Quand je me suis réveillé, nous arrivions à la Gare du Nord. Le voyage tirait à sa fin et je n'avais toujours pas su percer le secret d'Alekan.

Désespéré, j'ai osé alors le provoquer avec ma propre définition de la lumière. Peu m'importait de la soupçonner d'être mélodramatique à la limite du quêtaine; c'était mon dernier espoir. «Vous ne trouvez pas que la lumière est comme une musique silencieuse ?», lui demandais-je pour la dernière fois. «Aaaahhhh...», me dit-il en souriant comme s'il venait de découvrir un nouveau jouet. «C'est vrai, c'est vrai... comme une musique, comme une belle musique, mais surtout silencieuse». Il mis un doigt sur sa bouche et fit «ssssshhhhh» comme s'il me demandait de garder son secret.

Carlos Ferrand

l'étranger. Cette nouvelle vague s'affirme parce que les vétérans travaillent moins ou deviennent plus sélectifs. Les opérateurs qui ont débuté dans l'industrie du vidéo-clip devraient commencer à tourner des longs métrages sous peu.

Le directeur photo Philippe Rousselot (*Diva, Hope and Glory*) nous éclaire autrement sur l'avenir des directeurs photo hollywoodiens. «Je ne crois pas que l'on fasse venir des étrangers pour des raisons valables, parce que s'il s'agissait de bonnes raisons, cela voudrait dire que les chefs opérateurs européens sont meilleurs que les Américains, ce qui est complètement faux». Selon lui, si les Américains invitent des talents internationaux c'est parce qu'«à Hollywood —[...]

un milieu très dur [où] les individus ne comptent pas pour beaucoup — [...] les gens se lassent des autres. Alors, régulièrement, on fait venir des troupes fraîches. Je pense aussi que cela trahit une certaine goût pour l'exotisme. [...] C'est enfin une question de mode». Quoi qu'il en soit, Rousselot et ses confrères européens en auront bien profité, pour le plus grand enchantement des cinéphiles avertis.

Il sera très intéressant de surveiller, dans les prochaines années, l'évolution de l'immigration des directeurs photo étrangers à Hollywood. Nous pourrions aussi constater de quelle façon les Américains auront réagi à la domination de ces nouveaux venus durant les années 80. Espérons

finalement que les écoles de cinéma nord-américaines prendront note de la leçon à tirer du succès de leurs homologues européennes. La lumière n'a pas de frontière.

François Dagenais

1. Prédal, René. *La Photo de cinéma*, Du Cerf, Paris, p.121.
2. Higham, Charles. *Hollywood Cameramen*, Garland, New York, 1986, p.8.
3. Zito, Stephen. "Cinematographers who boost directors reputations" dans *Action*, mai-juin 1978, p.28.
4. ———, "Lajos Koltai" dans *International Cinematographer*, octobre 1991, p.19.
5. Rogers, Pauline. "Stephen Goldblatt" dans *International Cinematographer*, p.13.
6. White, Armond. "Illuminations" dans *Film Comment*, sept. 1989, p.58.
7. Rutter, Carol. "Vittorio Storaro" dans *American Cinematographer*, septembre 1989, p.47.
8. voir note 1, p.172.
9. voir note 4.
10. Fisher, Bod. "Jan De Bont" dans *International Cinematographer*, p.27.
11. voir note 6, p.60.
12. Sarris, Andrew. "The Cinematographer as Superstar" dans *American Film*, avril 1981, p.34.
13. Kohn, Bill. "Fatal Attraction" dans *Cahiers du Cinéma*, no 404, fév. 1988, p.27.
14. Sabouraud, Frédéric. "La Couleur du temps" dans *Cahiers du Cinéma*, no 396, mai 1987, p.41.
15. Niogret, Hubert. "Entretien avec Robby Muller" dans *Positif*, juin 1984, p.22.
16. Voir note 5, p.12.
17. Voir note 10, p.27.

QUELQUES DIRECTEURS PHOTO ENGAGÉS PAR LES AMÉRICAINS

QUÉBÉCOIS

Michel Brault
Alain Dostie
Guy Dufaux
Jean Lépine
Pierre Mignot
François Protat
René Verzier

AUSTRALIENS

Ian Baker
Russell Boyd
Peter Levy
Don McAlpine
John Seale
Dean Seamlar

HOLLANDAIS

Jan De Bont
Robby Muller
Theo Van De Sande
Jost Vocado

HONGROIS

Lajos Koltai
Laszlo Kovacs
Vilmos Zsigmond

BRITANNIQUES

Adrian Biddle
Peter Biziou
Ernest Day
Roger Deakins
Gerry Fisher
Freddie Francis
Stephen Goldblatt
Alan Hume

Chris Menges
Douglas Mislome
Tony Pierce Roberts
Bruno Pratt

Douglas Slocombe
Michale Seresin
Oliver Stapleton
Peter Suchitzky
Alex Thompson
David Watkin
Billy Williams

ITALIENS

Carlo Di Palma
Guiseppe Rotunno
Dante Spinotti
Vittorio Storaro
Luciano Tovoli

AUTRES

ALLEMAGNE: Michael Balhaus
ARGENTINE: Felix Monti
DANEMARK: Michael Salomon
ESPAGNE: Juan Ruis Anchia
FRANCE: Patrick Bossier et Philippe Rousselot
ISRAËL: Adam Greenberg
SUÈDE: Sven Nykvist
YOUgoslavie: Vilko Filac

F.D.