

Témoignages de chefs-opérateurs

Number 33, May 1963

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51924ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

(1963). Témoignages de chefs-opérateurs. *Séquences*, (33), 18–20.

TÉMOIGNAGES DE CHEF

HENRI ALEKAN

Le travail d'opérateur réclame deux sortes de qualités : des qualités de technicien, mais aussi des qualités d'artiste, — au sens où le peintre, le sculpteur ou le graveur sont des artistes — dans la mesure où notre métier fait appel à des procédés qui se rapprochent des arts plastiques.

Pour moi, l'opérateur est un *illustrateur*. Pour illustrer un sujet donné, on fait appel d'abord à des moyens purement *techniques* :

— moyens mécaniques tels que caméras, chariots de travellings, grues et projecteurs ;

— moyens optiques comme les objectifs et tout ce qui, placé sur l'objectif, vise à transformer l'image ;

— moyens physico-chimiques constitués par la pellicule, matière même du film, et par l'action de la lumière sur cette surface sensible.

Voici, en très gros, les moyens techniques que l'opérateur tient à sa disposition et qu'il doit avoir assimilés une fois pour toutes de façon à pouvoir se livrer tout entier à ce qui revient à *l'artiste*.

Le métier d'opérateur, à mon

avis, se rapproche beaucoup de celui du peintre. Pour faire une image, comme pour faire un tableau, il faut enfermer le sujet dans un cadre, sélectionner une partie d'un ensemble. Déjà cette sélection est un art cérébral qui s'apparente aux procédés du peintre. Faire un cadrage, c'est être déjà un petit peu peintre. Vient ensuite une deuxième étape : la composition de l'image. Il s'agit d'agencer le sujet à l'intérieur du cadre, non pas de façon désordonnée, mais selon les exigences d'un équilibre assez précis, en cherchant un rythme.

Troisième phase : l'image ne peut se construire dans sa forme définitive que dans une certaine répartition des lumières et des ombres. Selon qu'il se trouve en extérieurs, devant enregistrer la nature qui s'offre à sa vue, ou en studio, devant reconstruire, réinventer complètement cette répartition, l'opérateur est confronté à des problèmes très différents. En extérieur, son image est une analyse. En studio, c'est une synthèse où entrent en jeu quantité d'éléments. S'il s'agit d'une image fixe, les conditions d'équilibre ne seront pas les mêmes que pour une image dynamique, inscrite

PÉRATEURS

dans un travelling, dans un panoramique ou dans un plan rapproché en mouvement. L'opérateur doit encore tenir compte du facteur temps, c'est-à-dire, dans la mesure du possible, du futur montage du film. Il doit savoir si le plan sera long ou bref, car la répartition des lumières et des ombres ne s'opère pas de façon automatique, mais répond à certaines conditions assez précises et au sens esthétique particulier à l'opérateur. Sous l'influence de la peinture classique probablement, l'opérateur s'efforce de donner une impression de pseudo-relief. Tant que le cinéma en relief n'existe pas, il calcule ses ombres et ses lumières en fonction des formes et des volumes qu'il s'emploie à faire ressortir au maximum.

Enfin — et c'est pour moi peut-être le point le plus important —, il doit créer l'atmosphère spécifique de chaque sujet. A mes yeux, ce n'est pas le metteur en scène qui crée l'atmosphère du film ; c'est l'opérateur au moyen de ses images. Il se plie aux exigences du scénario, à la volonté du réalisateur, mais celui-ci ne peut à l'avance concevoir intégralement ce que seront les ima-

ges sur l'écran ; le chef-opérateur est chargé de trouver ce climat particulier, cette atmosphère unique, par un style photographique. Or le style des images correspond exactement au sujet qui, lui, est infiniment varié. Un documentaire ne se photographie pas comme une comédie ni une comédie comme un drame, un mélodrame comme une féerie, un ballet comme une pièce de théâtre filmée. Le métier d'opérateur consiste à chercher comment transcrire sous une forme plastique un sujet qui est remis sous une forme littéraire, comment passer du scénario à l'image.

(Télé-Ciné, no 95)

La Princesse de Clèves, film de Jean Delannoy, photographie d'Henri Alekan





Les quatre cents Coups, film de François Truffaut, photographie d'Henri Decae

HENRI DECAE

— *Quelle est votre conception de la photographie ? Vous aimez mieux travailler avec la couleur ou en noir et blanc ?*

— Je vous répondrai sans hésiter que je préfère toujours la couleur. Ça nous donne plus de possibilités et nous permet de travailler sur un registre beaucoup plus varié, beaucoup plus étendu.

— *Vous pensez donc que la couleur sert mieux le metteur en scène que le noir et blanc ?*

— Certainement. Pour autant, bien entendu, qu'il sache s'en servir.

— *En quoi consiste votre travail de chef-opérateur ?*

— Il est assez précis. Nous travaillons en pleine collaboration avec le metteur en scène, et c'est à nous que revient la tâche de transformer en images ses désirs. Le metteur en scène veut-il une certaine ambiance, pour une scène dramatique ou autre, c'est à nous de la créer ou en tout cas de la restituer.

— *Il me semble que l'on retrouve dans tous vos films, peut-être est-ce une erreur, une certaine qualité de l'image, une certaine parenté. Spécialement dans le traitement des gris. Qu'en pensez-vous ?*

— Je pense que c'est bien involontaire, car je m'efforce au contraire dans chaque film de trouver un style d'image qui réponde aux désirs du metteur en scène, qui s'accorde au film. Et s'il reste quelque chose de personnel, c'est bien malgré moi.

— *Mais, enfin, l'emprise de l'opérateur reste marquée ?*

— Ecoutez, chaque opérateur a sa personnalité, sa façon de travailler. Mais je pense que la plus grande qualité pour un opérateur, c'est qu'on ne remarque pas sa photo, qu'elle soit toujours adaptée au sujet qu'il traite.

(Cinéma 61, no 61)