

24 images

D'ombre et de lumière : Entretien avec Henri Alekan

Christophe Drouet

Numéro 61, été 1992

URI : id.erudit.org/iderudit/22548ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN 0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Drouet, C. (1992). D'ombre et de lumière : Entretien avec Henri Alekan. *24 images*, (61), 32–35.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

D'OMBRES ET DE LUMIÈRE

Entretien avec Henri Alekan

*propos recueillis par
Christophe Drouet*



PHOTO: JACQUES DUFRESNE

Chef opérateur français, Henri Alekan a sillonné plus d'un demi-siècle de cinéma mondial. Son nom est associé à des réalisateurs tels que Cocteau, Clément, Gance, Wyler, ou plus récemment, Wenders ou Ruiz. Il est considéré comme un des maîtres de la lumière au cinéma.

Vos débuts?

Ma première rencontre avec le cinéma fut uniquement à titre de badaud. À une période où j'étais encore étudiant, j'étais allé regarder tourner un film par les Américains, pendant les grandes vacances d'été. J'ai été ébloui, séduit par toute la technique qui entourait les actes et les comédiens. Cela a certainement été le point de départ qui m'a incité à apprendre, à approfondir le métier de cinéaste. Il s'est trouvé qu'à mon retour de vacances, j'ai eu le désir d'étudier le cinéma, mais à cette époque, les écoles de cinéma n'existaient pas. Il y avait seulement des cours du soir et des conférences au Conservatoire des Arts et Métiers à Paris. Chaque semaine, je m'astreignais à aller suivre ces cours de cinéma et puis parallèlement, j'ai voulu apprendre un petit peu plus, perfectionner les rudiments d'optique que l'on apprenait en classe. Alors j'ai suivi aussi des cours du soir à l'Institut d'optique de Paris. Voilà ma formation théorique. Plus tard, quand j'ai pu entrer dans des studios, j'ai appris le métier par la pratique. Je crois que c'était la seule voie possible à l'époque: fréquenter les studios, regarder les tournages et essayer de comprendre. Jusqu'au jour où j'ai été engagé par une petite compagnie de cinéma dirigé par un monsieur qui plus tard est devenu très célèbre: Pierre Braunberger¹. C'est lui qui m'a fait signer mon premier contrat d'assistant-opérateur à la caméra.

Lorsque vous suiviez les cours du soir, vous aviez déjà la détermination de vous intéresser à la lumière? Êtes-vous devenu assistant-opérateur en pensant déjà en faire votre métier?

Au début, je trouvais le métier passionnant, mais je le considérais comme le fait un technicien. La lumière, c'est venu beaucoup plus tard. C'est vraiment après avoir débuté dans le métier d'assistant, puis de cadreur, que j'ai analysé et compris l'importance de la lumière dans les films; surtout sous l'influence d'un très grand chef opérateur: Eugène Schüfftan, très connu en Allemagne pour avoir fait de grands films, notamment avec Pabst et Ophüls.

Enfant, j'avais vu une photographie dans une revue qui s'appelait *Science et Voyage*; un des numéros était consacré au cinéma. Il y avait une photographie que je trouvais extraordinaire qui représentait un opérateur américain se tenant sur un pic au sommet d'une montagne dominant un immense espace. Il se tenait en équilibre avec sa caméra sur un piton rocheux! Tous les jours je regardais cette photo et je me disais avec admiration «C'est fantastique, c'est un métier dangereux qui doit être fabuleux...!» Je crois que ça a eu une influence secrète sur mon désir de devenir opérateur; mais en fait, c'était plutôt une des spécialités de la prise de vue auxquelles étaient confrontés seuls les opérateurs des actualités, les reporters, les documentaristes. Au début, je ne pensais pas tellement au cinéma de fiction. Or, être chef opérateur, c'est savoir faire des choix. Petit à petit, mon choix s'est porté vers le film de fiction, autrement dit le studio.

Travailler en studio, modeler, construire une architecture, des lumières est peut-être davantage en relation avec la peinture?

Je dois dire qu'au début, je n'avais pas un avis aussi tranché que l'on peut supposer. Je crois que mon choix a été déterminé par mon amour de la lumière, notamment par l'importance que j'ai accordée à l'étude de la lumière chez les grands peintres, car ce sont des artistes qui ont vu la lumière naturelle davantage que la lumière artificielle, et qui ont inventé des moyens de peindre cette lumière sur la toile. Le cinéaste, quant à lui, doit être capable de transposer sur la toile de l'écran, par l'intermédiaire du film, la lumière qu'il manipule en grandeur réelle. Le peintre construit aussi la lumière mais la réduit à la dimension de sa toile. D'une certaine façon, il la miniaturise et la fige. Le cinéaste procède autrement: il ne fige pas la lumière puisque le cinéma est mobilité, mais il la dessine, il la projette sur les sujets qu'il doit éclairer. Avec des moyens techniques, artistiques, avec des projecteurs, il doit savoir construire la lumière en fonction des sujets qu'on lui offre. Il doit penser à la mobilité des sujets en rapport à la caméra et aux nuances et variations, qui ne sont pas de la lumière naturelle dans certains cas mais qui proviennent de la lumière artificielle. Il doit réaménager un climat de lumière artificielle souvent calqué sur la lumière naturelle.

L'idée d'avoir voulu travailler la lumière pour le cinéma était-elle liée à une certaine attirance pour le mouvement? En peinture, les sujets sont plutôt figés. . .

En peinture, la lumière est souvent figée, mais notre imaginaire fait que devant certaines oeuvres, la lumière ne garde pas sa fixité et devient fluctuante. L'école hollandaise du 17^e et 18^e siècle est fascinante pour cette raison. Dans notre imagination, tout à coup, la lumière s'anime. On sent sous la poussée du vent les nuages se déplacer, on voit des flaques lumineuses, des taches de soleil qui vont parcourir le paysage. Mais vous me direz sans doute que cela ne peut arriver qu'à un regard attentif, particulièrement sensible. . . Au cinéma, on peut procéder autrement puisqu'on a le mouvement. On peut donc filmer le mouvement de la lumière qui se déroule sous notre regard. Il y a des exemples superbes dans les films soviétiques de 1920 à 1930; les films d'Eisenstein, de Dovjenko. De grands opérateurs russes se sont appliqués à nous montrer, dans des paysages, des lumières fluctuantes. De tels exemples ne sont pas nombreux au cinéma.

J'aime aussi, quand cela se présente, essayer de saisir des mouvements de lumière exceptionnels. Dans *Les ailes du désir* de Wim Wenders, alors que l'on tournait à Berlin une grande scène sur une place publique à côté du cirque, tout à coup, nous nous sommes précipités car on sentait que le soleil pouvait arriver. Heureusement, on a pu saisir ce moment privilégié dans son instantanéité, avec la lumière de l'hiver sur les acteurs et leur ombre projetée sur le sol. Je me souviens très bien avoir demandé à Agnès Godard, la cadreuse qui était avec moi: «Vite, il faut absolument filmer Solveig et son ombre!» Ce sont des moments rares que seuls les documentaristes peuvent capter, car ils prennent le temps de filmer ce qui se présente, même si c'est fugace. Dans les fictions, on a rarement le temps d'attendre ces moments.

Solveig Dommartin dans *Les ailes du désir* de Wim Wenders



Il a dû se produire une césure lorsque sont apparus les cinéastes issus du néo-réalisme, puis de la Nouvelle Vague. Il fallait sortir des studios et saisir la réalité à l'extérieur. Pourquoi n'avez-vous jamais travaillé avec des gens comme Godard, Truffaut, Rivette... ?

Ma réponse sera très simple. Les metteurs en scène de la Nouvelle Vague m'ont absolument délaissé en pensant qu'étant un opérateur classique, je ne pouvais pas accéder à leur forme de pensée. J'ai donc été quelque peu écarté du cinéma de cette époque et je le regrette beaucoup. . . Jusqu'au moment où Alain Robbe-Grillet, m'a demandé de travailler sur *La belle captive*. Dès lors, j'étais tout à coup demandé par des metteurs en scène tels que Raul Ruiz ou Wim Wenders par exemple. Je pense avoir pu prouver qu'il n'y a pas de style démodé. Ce n'est pas vrai. Il y a de grands courants cinématographiques, il y a des styles différents et il faut à chaque fois trouver une forme qui corresponde au sujet. Les metteurs en scène de la Nouvelle Vague pensaient que j'étais trop attaché au studio. Il est vrai que j'y suis toujours attaché car c'est le lieu où l'on peut totalement créer une oeuvre. Je vais par contre parfaitement me tirer situations difficiles quand il s'agit de tourner dans des intérieurs réels. Je viens récemment de le faire avec un metteur en scène israélien: Amos Gitai. J'ai tourné trois films avec lui, et presque tout a été tourné dans des lieux réels; mais mon plaisir reste quand même de me retrouver dans un studio. C'est le lieu qui a été inventé par les pionniers du cinéma pour pouvoir tourner, à l'aide de lumières artificielles, quelle que soit l'heure du jour ou de la nuit.

Comment se font les choix des sujets que vous tournez? Au début de votre carrière, vous deviez probablement travailler à la commande, étant dans une compagnie.

Je n'appartenais pas à une compagnie où, comme c'était le cas dans les grandes compagnies à la naissance du cinéma, les chefs opérateurs étaient en effets engagés en permanence. J'étais un opérateur libre de signer les contrats de mon choix. Parfois, j'ai pu accepter un sujet que l'on me proposait et en refuser d'autres, mais pas souvent; c'était très dur de refuser, pour la bonne raison que l'on ne refuse pas facilement de gagner de l'argent.

Ces dernières années, vos choix furent-ils plus précis? Par exemple, L'état des choses de Wim Wenders?

Pour Wim Wenders, c'est un peu différent. Il est venu au Portugal pendant que je tournais un film qui s'appelait *Le territoire* avec Raul Ruiz. Ce fut une rencontre tout à fait fortuite. Wim Wenders m'a demandé de tourner un film dont l'histoire se passait au Portugal. Alors je suis resté avec toute l'équipe pour tourner *L'état des choses*. C'est exceptionnel quand on peut enchaîner les films les uns après les autres; même si les tournages sont fatigants puisqu'ils demandent une grande énergie physique et mentale. Généralement, c'est un métier avec beaucoup de vides, beaucoup de chômage, mais je n'ai jamais perdu mon temps. J'ai continué d'étudier et de fréquenter les musées.

Y a-t-il des réalisateurs avec lesquels vous regrettez de ne

pas avoir tourné?

Je regrette naturellement de ne pas avoir tourné avec des metteurs en scène italiens tels Rossellini ou Fellini. Je regrette de ne pas avoir tourné avec de grands metteurs en scène japonais, parce que j'admire les quelques films japonais que l'on a pu voir en Europe. Je regrette aussi de ne pas avoir tourné avec de grands metteurs en scène soviétiques. . . Mais j'ai eu la chance de travailler avec des réalisateurs américains tel que William Wyler. J'étais très heureux de tourner *Vacances romaines*; c'était une comédie et nous tournions en Italie. J'ai eu un grand plaisir à travailler avec tous les moyens des grandes compagnies américaines.

Quel est le réalisateur qui vous a le plus influencé au cours de votre carrière?

C'est sans doute Jean Cocteau lors du tournage de *La belle et la bête*. C'était un homme exceptionnel qui n'était pas seulement un metteur en scène mais aussi un artiste complet. J'aime aussi citer Julien Duvivier. Pour moi, c'est un des plus grands metteurs en scène que j'ai connus. J'ai tourné avec lui *Anna Karénine* en Angleterre. J'ai aussi tourné plusieurs films avec Terence Young. Je me suis très bien entendu avec lui et l'un des films les plus remarquables tournés sous sa direction est un film de ballet: *Les ballets Roland Petit*. Cela m'a permis d'essayer de faire en studio des éclairages non classiques, c'est-à-dire des éclairages qui oscillaient entre ceux de cinéma et ceux de théâtre. C'était un plaisir, non seulement d'essayer de réaliser un style d'images très différent de ce que je faisais d'habitude, mais c'était aussi la rencontre avec Roland Petit et de grands décorateurs comme Clavet ou Vackevitch, qui ont fait les décors des ballets.

Quel type de connivence peut-il se développer entre vous et un metteur en scène?

Voici à ce sujet une anecdote assez extraordinaire survenue lors du tournage de *La belle et la bête*. Un jour, il y avait un grand décor en studio et je m'étais appliqué à éclairer minutieusement ce décor en scène de nuit quand tout à coup la script-girl me dit: « Mais Alekan, c'est une scène de jour et non de nuit! ». À ce moment-là, Cocteau arrive. Je vais le trouver en lui disant: « Il faut que je refasse tout l'éclairage, j'ai tout fait en scène de nuit. C'est au moins deux ou trois heures de travail. » Il m'arrête et me dit: « Non. Ne touche à rien, je vais arranger ça. » Il va trouver Jean Marais et lui dit: « Voilà, tu vas changer le texte ». « Comment je vais changer le texte?! » lui dit Jean Marais. « Oui, et tu vas dire: Ma nuit n'est pas la vôtre. Il fait jour chez vous, quand il fait nuit chez moi. » Je trouvais cela splendide et admirable qu'un poète puisse trouver immédiatement comment changer, poétiser, améliorer sa scène. J'avais fait une erreur grossière, et c'est Cocteau qui l'a rectifiée grâce à sa science artistique et son esprit. ■

1. Producteur et distributeur français, il est entre autre celui qui a permis à des cinéastes tels que Truffaut, Godard, Pialat, Rivette, Resnais et plusieurs autres de tourner leurs premiers films.



PHOTO: COLL. CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

Josette Day et Jean Marais dans *La belle et la bête* de Jean Cocteau (1946).