

Henri Alekan

Montreur d'ombres et de lumières

On mésestime bien trop souvent l'importance de la lumière dans la réussite des plus grands films de l'histoire du cinéma. Quantité d'œuvres aujourd'hui admirées doivent ainsi leur magnificence à la conjonction des talents individuels qui les ont façonnés et non à la seule toute-puissance du metteur en scène.

On peut se souvenir par exemple d'œuvres aussi remarquables que *La Belle et la Bête*, *La Bataille du rail*, *Les Amants de Vérone*, *La Marie du Port*, *Anna Karenine*, *Vacances romaines*, *Quand tu liras cette lettre*, *La Princesse de Clèves*, *Le couteau dans la plaie*, *Topkapi*, *Soleil rouge*, *Deux hommes en fuite*, *Le Territoire*, *L'Etat des choses*, *Le Toit de la baleine*, *Les Ailes du Désir*, *Berlin-Jérusalem* qu'un des plus grands chefs opérateurs de l'aventure cinématographique de ce siècle, Henri Alekan, aura su éclairer avec le plus grand génie.

Utopiste généreux ayant traversé allègrement le siècle, bien plus artiste que technicien, Henri Alekan possède une personnalité, une intelligence et une sensibilité indéniablement exceptionnelles. Réticent au concept de naturalisme et de réalisme de la lumière au cinéma, cette "lumière pauvre", cet homme d'une courtoisie très rare, auteur d'un très beau documentaire sur Rodin, aura été l'alter ego de nombre de cinéastes se trouvant à la source de notre cinéphilie la plus fervente.

Ayant notamment su se souvenir de plusieurs siècles d'histoire de la représentation, le travail sur la lumière d'Henri Alekan peut être considéré aujourd'hui comme l'un des plus intéressants et des plus complexes qu'il nous ait été donné de voir au cinéma. Qu'on songe à la peinture de Vélasquez (*L'infante Marie-Thérèse*) pour *La Belle et la Bête*, à celle de Magritte (*L'Empire de la lumière*) pour *Le Toit de la Baleine* (Raoul Ruiz) ou de celle de Georges Grosz (*Les Piliers de la société*) pour *Berlin-Jérusalem* (Gitaï Amos), son œuvre recèle une richesse d'inventions et une délicatesse des plus émouvantes.

Frère spirituel de Man Ray, l'un de ses maîtres les plus manifestes, Henri Alekan, formé à l'école d'Eugen Schüfftan, l'un des grands chefs opérateurs de l'expressionnisme allemand, aura fait de ce qu'Alain Jouffroy appelait récemment dans un très beau texte "la poésie vécue" un principe de vie. A bientôt quatre-vingt dix ans, cet homme d'une jeunesse communicative, pédagogue impénitent, s'est prêté avec plaisir au jeu sérieux des questions-réponses que je lui proposais.

"Qui a un corps apte au plus grand nombre d'actions, a un esprit dont la plus grande partie est éternelle" (Spinoza)

Fabien Ribéry

Rencontre avec Henri Alekan dans sa propriété enchantée de la campagne auxerroise.

J'ai lu dans votre revue l'interview d'Olivier Assayas. J'ai très bien connu son père dans les années trente lorsqu'il était débutant metteur en scène et assistant de Max Ophüls sur *La tendre ennemie*, avant qu'il ne devienne l'éminent scénariste qu'on sait. Le père était d'ailleurs à ce qu'il me semble beaucoup plus connu que le fils. J'assistais sur ce film le grand chef opérateur Eugen Schüfftan. J'aurais bien aimé connaître Olivier. Il n'avait peut-être pas le désir de me connaître de son côté, mais peu importe ! C'est un jeune garçon très intéressant. Je lisais également votre article sur Godard. Quand il a voulu faire le film *Passion*, il m'a téléphoné ici. J'étais tout étonné. Il voulait savoir si j'étais disponible pour tourner une partie de ce film. J'étais ravi, parce que j'étais déjà âgé. Finalement, il a pris son opérateur habituel, Raoul Coutard. Je n'ai vu le film qu'un peu plus tard. Je l'ai en moi-même beaucoup critiqué, parce que Coutard ne me semblait pas avoir traité ce magnifique sujet comme il le fallait, ce qui pose tout le problème de l'éclairage, que l'on soit partisan de l'éclairage sous influence de distribution de la lumière classique, ou non. C'est ce que j'essayais d'expliquer à mes étudiants. On en revient toujours à ça.

Vous enseigniez à l'IDHEC, non ?

Oui, j'ai enseigné à l'IDHEC il y a plus de vingt ans déjà. Langlois m'avait prêté la petite salle de projection de Chaillot où je faisais un cours tous les mercredis avec une entrée tout à fait libre pour les étudiants qui s'intéressaient au cinéma. A ce moment là, j'ai pu exposer à ces étudiants quels étaient pour moi, chef opérateur, les grands principes de l'orientation de la lumière.

Votre livre, Des Lumières et des Ombres, est d'ailleurs ce que j'ai pu lire de plus intéressant sur le sujet. Il n'existe en outre que très peu d'ouvrages sur ce thème en dehors des manuels de pur apprentissage technique.

C'est juste. Quand je suis allé me promener à un moment donné en Amérique, à Hollywood, j'ai pu le constater. Il y a là une immense librairie de cinéma connue du monde entier, avec des ouvrages venus de toute la planète. J'ai fouillé un peu. Je me suis aperçu qu'il y avait peu de choses. Aucun n'avait eu l'envie de théoriser véritablement comme je l'ai fait.

Vous désiriez, je crois, par la publication de ce livre, rendre hommage à la mémoire d'Eugen Schüfftan, votre maître, cet extraordinaire chef opérateur qui avait notamment travaillé avec Fritz Lang sur Metropolis et qui avait participé activement à l'élaboration de ce qu'on a appelé plus tard le "réalisme poétique" français.

Quel plaisir d'entendre son nom dans votre bouche ! Schüfftan m'a expliqué les grands principes de l'éclairage au cinéma. Il disait toujours qu'il allait écrire un livre, mais plus le temps passait, et plus le livre se faisait attendre. J'en ai reparlé avec lui à Paris quand il revenait des Etats-Unis après la guerre. Finalement, c'est lui qui m'a exhorté à écrire ce livre ! Ce qu'il aurait écrit aurait été formidable !

Lotte Eisner, l'auteur admirable de L'Ecran démoniaque, et conservateur en chef de la Cinémathèque française de 1945 à 1975, a joué à cet égard, me semble-t-il, un rôle déterminant.

Oui, c'est exact. Nous étions constamment en rapport à cette époque. Elle me poussait aussi à écrire ce livre, les quelques ouvrages parus sur le sujet étant souvent bien trop techniques. J'ai essayé d'éviter ce genre de propos. Pour moi, la technique est secondaire. C'est comme si on n'analysait la peinture que sous l'angle de la technique de la couleur. Ce qui nous intéresse est la résultante. Presque tous mes confrères ne s'attachent pas assez, lorsqu'ils sont avec des étudiants, à s'expliquer sur ce qu'est l'art véritable de la lumière.

Otar Iosseliani m'a expliqué qu'autrefois chaque grand metteur en scène travaillait en étroite collaboration, et sur le long terme, avec son chef opérateur : Sergueï Tissé et Eisenstein par exemple. Les contraintes de production actuelles semblent avoir mis un terme à ce type de connivence artistique.

Vous avez raison. Le réalisateur ne peut avoir de nos jours que des préférences et non des exigences. Quand j'étais à Cuba, avec Armand Gatti, j'ai retrouvé le très grand chef opérateur russe Ouroussevski qui tournait alors avec Kalatozov. Ils sont arrivés à Cuba alors que je finissais le film de Gatti. J'ai eu quelques contacts avec lui, sa femme servant d'interprète. Quelques années plus tard, j'ai vu le film qu'il avait tourné là-bas pendant deux ans, et sur lequel il y avait eu près d'un an de préparation, ce que nous ne connaissions guère. Son film, c'est incroyable, a été interdit en URSS ! Les amis soviétiques me l'ont projeté ensuite en séance privée à Moscou et m'ont demandé ce que j'en pensais. Je trouvais ce film tellement superbe ! Il fourmillait d'idées nouvelles ou du moins très surprenantes, surtout en ce qui concernait l'utilisation des objectifs très courts foyers, donc des objectifs à distorsion. La mise en scène de Kalatozov reposait souvent sur des déplacements de personnages avec des distorsions, notamment des distorsions de paysages, ce qui n'avait pas du tout été apprécié par ses confrères moscovites. Le film s'appelait Je suis Cuba. Il n'est jamais sorti là-bas.

Joris Ivens, le grand documentariste hollandais, a beaucoup travaillé à Cuba. Vous l'avez peut-être croisé lors de vos pérégrinations...

Je l'ai surtout retrouvé dans les dernières années de sa vie. C'est lui qui m'a donné de la pellicule pour que je puisse faire des essais, que j'ai faits ici dans mon atelier, pour un film d'expérimentation sur les groupes sanguins. J'ai tourné ce film sur les conseils d'une grande dame de la médecine, madame Huguette Bercy, spécialiste du sang. Elle m'avait confié des plaques, sur lesquelles du sang était réparti, que j'ai pu filmer par la suite. Ce film a servi de document de démonstration pour ses étudiants.

Il est rare qu'un grand chef opérateur fasse des films d'expérimentation médicale !

Le projet m'intéressait beaucoup. Il semblait que son invention avait besoin d'être développée. Je voulais l'aider à trouver les financements pour mettre au point davantage encore son procédé original d'analyse du sang. Elle est maintenant installée à l'hôpital Rotschild à Paris où elle forme des jeunes médecins venus du monde entier pour suivre son précieux enseignement.

Vous êtes un inventeur vous aussi. On vous doit notamment la découverte ingénieuse du procédé Transflex que vous avez mis au point avec Georges Gérard.

Le procédé Transflex, à un certain moment, a été utilisé dans les studios pour les trucages. Finalement, il n'a pas eu une extension importante. Il a été surtout utilisé à Paris dans quelques studios, avant d'être volé par certains photographes qui l'ont exploité pour leur propre bénéfice. Il s'agit d'un écran spécial en billes de verre qui renvoie l'image dans la direction de la source lumineuse avec une très grande perfection. L'idée était d'envoyer sur cet écran de billes de verre des fonds photographiques et de placer devant ces fonds des acteurs. Il était donc possible d'éviter d'aller en extérieur pour tourner. La belle captive de Robbe-Grillet a utilisé cette invention. On a projeté des fonds fixes ou mobiles en studio devant lesquels les acteurs ont joué. J'ai passé près de vingt ans pour lancer le procédé. Mais il a été volé, notamment par les Allemands. J'ai essayé alors de faire des procès aux imitateurs. Je me suis vite aperçu que c'était une ruine. Les premières notes de frais des avocats pour défendre le brevet en Allemagne était exorbitante ! J'ai donc renoncé.

Vous aviez d'ailleurs rompu avec Georges Gérard. Mais, je crois savoir que votre camarade des premiers jours, le chef électro Louis Cochet, est encore l'un de vos amis les plus chers. Claire Childéric a d'ailleurs réalisé un documentaire très touchant sur votre amitié.

Oui, nous nous côtoyons encore. Cochet est un homme exceptionnel. Il a travaillé comme chef électricien des studios de Neuilly pendant près de vingt ans, jusqu'au moment où ces studios ont été vendus à une grosse société qui les a rasés pour construire des immeubles. Cochet n'ayant plus de travail, je l'ai repris et intégré à mon équipe. Je peux dire que tous les films que j'ai tournés, pendant plus de vingt ans, sont signés aussi de la patte de Louis Cochet. Il vient me voir quelquefois. Il conduit encore à plus de 90 ans !

Vous m'aviez confié que vous écriviez aussi un nouveau livre, Le Vécu et l'Imaginaire. Est-il terminé ?

Oui, regardez ce carton ! Il y a là tous les éléments du livre, les pages manuscrites ou tapées à la machine, et les photos que je veux intégrer. Mon livre, c'est tout ce paquet de documents. J'ai sous-titré ce texte "Récit d'un cinéaste". C'est un texte plein de corrections, mais qui finalement n'est toujours pas édité. C'est une autobiographie en une vingtaine de récits. Les discussions se succèdent avec les éditeurs, mais, finalement, j'en suis un peu indifférent désormais. Je l'ai écrit essentiellement dans le but de laisser des traces d'une partie de ma vie, pour mes enfants.

(Nous nous promenons un peu dans cette grande pièce de travail où Henri Alekan me reçoit d'abord et où le désordre (livres d'art ouverts un peu partout, croquis divers, magazines américains...) cache un monde souterrain très bien organisé. Henri Alekan me montre ces pages écrites dans le but de "laisser des traces", cette photo où on le voit, lunette noire, en compagnie d'un magnifique Joseph Losey torse nu ensoleillé, ces objets d'esprit surréaliste (le bocal contenant des "papillons électriques", la "pendule de l'amour"...) qu'il aime à inventer, ces cartons revenus il y a peu d'Osaka où une exposition rappelait les grandes étapes de sa vie... Je découvre une véritable maison-musée. Je le questionne)

C'est un dessin pour l'usine de Briard avec l'ancienne cheminée lorsqu'elle fonctionnait encore à la vapeur : elle n'a heureusement pas été démolie. J'ai imaginé que sur cette cheminée on pourrait placer un système qui tournerait par le vent, et qui, avec des projecteurs intérieurs, dispenserait une lumière variable avec la météo dans toute la campagne environnante... Mais, le projet est tombé à l'eau parce qu'il n'y a pas d'argent.

La RATP vous a demandé, je crois, de réfléchir à la disposition de la lumière pour quelques stations de sa dernière ligne de métro appelée Météor, ligne qui doit relier Bercy à La Madeleine.

Oui, je vais vous montrer les croquis que j'ai déjà réalisés. Vous voyez là une étude que m'a envoyé la RATP pour avoir mon avis sur les principes pouvant diriger l'éclairage de cette nouvelle ligne de métro. Le projet Météor est quelque chose d'extrêmement intéressant. J'ai constaté à ma grande surprise que le cabinet d'étude de la RATP a intégré quelques-unes de mes suggestions pour les éclairages des stations. Je vous en reparlerai plus tard.

Vous auriez aimé faire l'école des Arts et Métiers ?

Oui, mais je n'ai malheureusement pas pu y entrer. Je suis malgré tout allé au musée des Arts et Métiers où il y avait des cours du soir que j'ai suivis. J'ai trouvé cet enseignement très précieux car à cette époque évidemment l'IDHEC n'existait pas. L'école de la rue de Vaugirard venait juste d'ouvrir ses portes. J'étais alors employé de banque. Dès que je sortais du travail, je me précipitais aux cours du soir pour accroître ma culture cinématographique. C'était passionnant ! Le dimanche, la maison Pathé faisait quelquefois des cours au studio de Joinville au bord de la Marne. Je retrouvais là-bas quelques camarades des cours du soir, et c'était plutôt une partie de rigolade que quelque chose de très sérieux, d'autant plus que les cours étaient fait avec une caméra plus que primitive par un chef opérateur très vieux jeu.

Et dès 1929, vous entriez au studio de Billancourt.

A ce moment là, c'était beaucoup plus sérieux. L'assistant opérateur de cette époque devait se mettre à toutes les tâches, y compris à celle du balai et du chiffon. Je suis donc passé par de nombreux postes. Outre mon rôle d'assistant chef opérateur, j'étais aussi accessoiriste sur un film qui s'intitulait Deux balles au coeur et qui était réalisé par Milva. Il est très émouvant pour moi de penser à mes débuts, parce que le studio de Billancourt n'était pas encore équipé pour le son : il n'existait pas encore ! Je suis parti au service militaire et quand je suis revenu le studio était transformé avec ses doubles cloisons pour le son.

C'était alors la grande époque des ingénieurs du son.

Oui, ils étaient maîtres à bord. Il y avait la grande perche fabriquée par les Américains qu'on appelait le boom et qui était conçue pour porter un micro aussi grand qu'un litre de vin. Elle était suspendue au-dessus de la tête des acteurs et posait d'épineux problèmes d'ombres. Il y avait donc sans arrêt des discussions infinies entre le chef opérateur et l'ingénieur du son à cause de ces ombres qui se baladaient quand le micro se baladait. Il faut dire que les projecteurs eux-mêmes n'étaient pas munis à l'époque de lentilles à rayons parallèles et que la lumière était dispersive, ce qui faisait que la chasse aux ombres était compliquée. Les Français ont inventé ce que les Américains ont appelé "the french flag" et qui était des morceaux de métal peints en noir articulés avec un bras pour précisément couper la lumière incidente et essayer de ne pas avoir d'ombres micro. Ça prenait beaucoup de temps. J'ai connu donc la fin du cinéma muet et le début du sonore où le chef opérateur et son assistant étaient enfermés dans des petites cabines à roulettes promenées sur le plateau et où on étouffait littéralement. On était enfermés avec la caméra, puisque la caméra était encore très bruyante. Imaginez un opérateur et son assistant enfermés dans une boîte de la grandeur d'une cabine téléphonique d'aujourd'hui pendant que se déroulait la scène ! J'ai vécu cette période difficile où l'odeur qui émanait de ces cabines était épouvantable. La caméra ne pouvait contenir alors que 120 mètres de pellicules, ce qui faisait qu'il fallait toutes les trois minutes à peu près recharger. Vous savez en outre que le cinéma sonore ou parlant de cette époque était très bavard parce qu'il héritait du théâtre. Très vite, les fabricants de caméra ont donc imaginé des caméras de 300 mètres qu'on a insonorisées. Nous avons donc été libérés de nos cabines ! Nous avons eu des caméras si lourdes qu'il fallait que les équipes de cinéma s'adjoignent les services de machinistes particulièrement costauds pour les déplacer ! L'équipe de prise de vue était donc constituée d'un chef opérateur, d'un cadreur, d'un ou de deux assistants, quelquefois trois, et de machinistes. J'ai connu aussi le début du travelling à rail dont l'un des inventeurs était un ingénieur qui s'appelait Durain et qui a eu un très grand succès pendant près de vingt ans. Maintenant, les caméras sont fixées à des grues et l'opérateur peut suivre la scène sur un petit moniteur vidéo ! Avoir l'œil collé à la caméra était une

contrainte très pénible, puisque, l'œil humain étant très sensible à la lumière, tous les opérateurs se bouchaient un œil de façon à pouvoir au dernier moment combattre l'éblouissement du studio et voir dans la caméra l'image se former à travers la pellicule, ce qui était extraordinaire !

Vous êtes devenu chef opérateur durant la guerre, celle-ci ayant poussé une bonne partie de la profession à prendre la fuite.

Oui, c'est exact. La plus grande partie des chefs opérateurs qui avaient fui l'avance allemande et qui se trouvaient démobilisés se sont réfugiés à Nice. Beaucoup de jeunes opérateurs se sont trouvés comme moi-même sans travail et réduits pour ne pas collaborer avec les Allemands à rejoindre la France Libre. La guerre a fait qu'il y a eu pénurie de chefs opérateurs éprouvés et que plusieurs jeunes tels que Renoir, Agostini ou moi ont eu leur chance. Nous sommes devenus chefs opérateurs finalement un peu à cause des événements. Le travail de chef opérateur était d'abord du documentaire. J'en ai fait beaucoup. Ils étaient produits par le Centre des Jeunes du Cinéma qui s'était constitué à Nice. J'ai fait notamment plusieurs films avec René Clément et Maurice Cloche, ce qui a été très précieux pour ma formation. Nous avions des moyens de filmage assez rudimentaires. La pellicule était un produit rare et coûteux. La pellicule américaine n'était plus importée, et la pellicule française était réservée à quelques grandes productions parisiennes. Comme la France était coupée en deux, on avait recours à la pellicule fabriquée à Lyon par les usines Lumière. C'était une pellicule incroyablement peu sensible : il fallait quintupler la lumière artificielle en studio pour obtenir un résultat convenable. Comme je ne connaissais pas les qualités de la pellicule, je m'en suis assez bien sorti. J'étonnais beaucoup mon ami Page qui était chef opérateur alors ! J'ai finalement tourné en 1941 un grand film qui s'appelait Tobie est un ange et qui était mis en scène par Yves Allégret sur un scénario de Pierre Brasseur. Ce film a eu tellement de difficultés que le tournage s'est espacé sur plusieurs mois. Mais, quand il a été terminé, il y a eu un incendie dans la salle de montage et le film a brûlé au trois-quarts. Il y a très peu de temps qu'on m'a remontré une copie très partielle de mon premier film ! La vedette de celui-ci était la très mignonne Janine Darcey qui fut l'épouse de Serge Reggiani et qui est morte il n'y a pas longtemps. Le film ayant brûlé, j'ai perdu alors la possibilité de montrer mon travail, ce qui a fait que pendant plus de deux ans je n'ai fait que du documentaire.

Avec René Clément, vous avez tourné quelques films pour les alliés...

J'ai fait avec lui le film sur les chemins de fer qui a abouti à La bataille du rail. Ce film avait été précédé d'un documentaire intitulé Ceux du rail, sur la vie d'un chauffeur mécanicien pendant 24 heures, film qui a été une aventure incroyable. On tournait dans la journée entre Nice et Toulon, quelquefois même jusqu'à Marseille. Le soir, lorsque le train revenait au dépôt, je restais avec Blanchet sur la locomotive, et avec une petite caméra que j'avais dissimulée dans mon blouson, je filmais les incidents qu'on pouvait trouver sur la voie ferrée, notamment les postes fabriqués par les Allemands en cas de débarquement. Je ramenaient chez moi ces films très confidentiels, Villa Stella à Nice, et les développais moi-même la nuit à la main dans des cuvettes. Je le coupais en petits morceaux et le confiait le lendemain à l'un de mes amis qui était mon assistant et qui avait des relations en Espagne pour pouvoir le faire parvenir à Londres. Je ne sais pas du tout si ces films ont servi ou pas. Quoi qu'il en soit, avec mon frère Pierre qui avait monté un réseau de résistance, nous avons eu un jour la joie d'entendre notre message qui signifiait qu'on était reconnus comme groupe résistant par Londres. Le message était : "PLM roule toujours". Quelle joie d'entendre ce message au bout de plusieurs mois !

Vous aviez déjà mené durant le Front populaire, en parallèle à votre métier d'assistant chef opérateur, une stratégie de défense syndicale de votre profession.

J'ai toujours été très influencé par le fait qu'il fallait grouper les assistants et cela dès mes débuts. Nous avons créé très tôt le groupement des assistants opérateurs de prises de vue qui plus tard est devenu un syndicat. J'avais en moi cet esprit de lutte permanente pour essayer de maintenir des règles du jeu convenables, règles d'engagement vis-à-vis des producteurs et de défense de la profession. Je suis devenu d'ailleurs plus tard président des Syndicats des Techniciens.

Le sentiment de justice est un sentiment premier chez vous. Vous employez quelquefois de surcroît, malicieusement, le concept de "lumière juste". Qu'est-ce qu'une lumière juste au cinéma ?

Je fais une différence entre une lumière qui est suggérée uniquement par l'imaginaire et une lumière qui correspond à une lumière dispensée uniquement par la nature, c'est-à-dire le soleil.

Vous êtes d'ailleurs fortement opposé à l'idée d'une lumière uniquement naturaliste au cinéma.

Tout repose finalement sur le sujet que l'on souhaite traiter au cinéma ou en photographie. Il est évident que l'artiste peut se permettre d'inventer une lumière qui n'est pas naturaliste si son sujet n'est pas naturaliste. Mais, il ne peut pas se permettre, à mon avis, de faire une lumière contraire au sujet qu'il essaie de traiter, parce qu'on entraîne tout le futur public dans une voie qui est fautive. C'est une déraison. Ici, en ce moment, dans cette pièce, nous sommes dans une lumière diffuse. On peut donc tout de suite traiter un sujet qui se prête à cette lumière diffuse. Mais, si on veut y rajouter une note optimisante, on va attendre qu'il y ait un rai de soleil qui pénètre par l'une des baies vitrées, ou alors on fera une imitation de ce rai de soleil. Autrement dit, la lumière doit être intimement liée au sujet traité. On ne peut pas faire n'importe quoi, n'importe comment. La lumière correspond intimement au sujet que l'on essaie de mettre en film. En général, les metteurs en scène laissent une grande liberté à leur chef opérateur, quitte à leur chef opérateur à ne pas se tromper dans l'invention de la lumière. Finalement, la lumière dans sa reconstitution artificielle, c'est une invention. Le cinéaste opérateur a toute liberté pour inventer par exemple une lumière qui reprendrait le tracé de la nature, c'est-à-dire ce que nous dicte la position solaire, avec toutes les variations infinies qui existent au cours de la journée dans le déroulement solaire de l'aube au crépuscule, et avec les variations saisonnières, et avec les variations de la position terrestre, la lumière n'étant pas la même en Suède et en Afrique Centrale. En studio, il peut réinventer une lumière qui correspondra à une certaine vérité momentanée en se fiant à ce que nous dicte la nature. Quand j'ai tourné avec Yves Ciampi presque entièrement en studio un film qui se déroulait en Afrique Centrale, il fallait bien que j'imaginer, artificiellement, comment la lumière en Afrique Centrale peut jouer dans des cases de noirs, comment elle pénètre, selon telle ou telle densité, ou telle ou telle cruauté qu'elle peut véhiculer. Quand je suis arrivé à Cuba en plein été au mois d'août sous une lumière très dure, au matin je me disais : "Cruelle lumière !". La lumière a une action prépondérante sur l'individu. Elle suggère nombre de nos dispositions d'esprit. Elle a une action physio-psychologique qui correspond à une logique qui nous échappe.

Raoul Ruiz avec qui vous avez travaillé notamment sur Le Territoire compare l'activité du chef opérateur à celle du chaman, c'est-à-dire à cette capacité de pénétrer le monde de l'invisible, le monde des rêves pour l'interpréter. Qu'en pensez-vous ?

En effet, nous sommes des interprètes permanents de la lumière. Nous sommes des manipulateurs de la lumière. La grande difficulté, lorsqu'on a un sujet qui se tourne en extérieur, est de réussir à jouer avec la lumière solaire. On a quand même quelques artifices techniques qui nous permettent de moduler cette lumière solaire. Et je m'insurge contre les émissions de télévision qui presque toutes nous offrent une image semblable quel que soit le lieu. C'est toujours la même lumière. Ce n'est pas juste. Le rôle du chef opérateur est de savoir comment placer sa caméra selon l'orientation solaire, selon les horaires. Il faut avoir la volonté de placer le sujet dans des lieux où la lumière va jouer dans le sens du sujet traité, et non pas à contresens. Le métier de chef opérateur est unique dans l'histoire des arts. Notre rôle, d'une importance considérable, est de savoir placer l'action dans la lumière correspondante. Et la peinture est une leçon considérable : elle nous montre qu'il y a eu différentes visions à travers les époques en fonction des tempéraments artistiques. Chaque fois, il y a eu une interprétation, laquelle a duré des dizaines d'années, voire plusieurs siècles. J'aime suivre les exemples de la peinture depuis les époques primitives jusqu'à nos jours. Les peintres ont une sensibilité qui correspond à un moment imaginaire de la transposition de la nature par les artistes. Il est évident que les peintres égyptiens voyaient leur sujet en aplat coloré et non pas en semi-relief. Et plus tard, il y a eu l'envie de représenter la nature avec une position solaire telle que l'on ressentirait sur une toile faite en aplat le modelé et le relief. On a joué alors avec des directions de lumière qui donnaient des ombres. Dans une époque moderne, on a annulé tout ça. Les impressionnistes nous ont appris par exemple que la lumière pouvait agir sur nous sans que l'on sente son épaisseur et sa direction. C'est les vapeurs d'eau, c'est la diffusion. C'est d'une richesse incroyable ! Je reproche donc souvent aux cinéastes de ne pas tenir compte de l'histoire de l'art. L'influence de la télévision, où il y a une formation insuffisante des manipulateurs de la lumière, est capitale aujourd'hui. Il faut tenir compte, toujours, de la signification profonde de la lumière sur les individus.

Il me semble que votre conception de la lumière, ne serait-ce que par votre admiration pour Eugen Schüfftan, se rattache à tout un courant de la pensée nordique, l'expressionnisme allemand par exemple, reposant sur cette idée que derrière le monde visible se cache un autre monde que seul le travail de l'art peut nous aider à décrypter, à déceler.

Votre remarque est très juste. Vous savez, bien souvent l'art fait aimer la vie parce qu'il la fait comprendre. Et en effet, j'ai toujours essayé d'appréhender et de comprendre les mouvements de la vie à travers ce que l'art pouvait m'offrir comme vision. Le métier d'opérateur se réduit trop souvent à un métier de technicien. Nous nous devons de nous tourner sans cesse vers l'art. C'est la leçon d'Eugen Schüfftan qui nous a appris tout le passé de l'observation de la lumière chez les cinéastes allemands. Le cinéma expressionniste allemand est une phase de ce que peut être la lumière au cinéma.

Vous avez su vous en souvenir dès vos débuts. La Belle et la Bête est ainsi une exceptionnelle réussite.

J'ai eu la chance d'être sollicité par Cocteau. Quelques-uns de ses amis lui avaient parlé de moi au moment où il lançait cette idée de tourner ce conte de fée. J'ai été très honoré d'être admis dans le milieu de Cocteau. J'ai eu une très grande liberté, il ne m'a jamais rien imposé. Il m'a seulement suggéré quelques idées. Heureusement d'ailleurs, parce que je crois qu'on ne peut pas imposer un style ! Il faut soi-même le porter dans sa tête et son cœur. La lumière de ce film a été conçue avec une liberté totale.

Pourquoi n'y a-t-il eu qu'un film avec Cocteau ? Ne croyez-vous pas finalement qu'il vous jalousait un peu ?

Je l'ai regretté. Cocteau aimait aussi varier les apports plastiques en ne tournant pas toujours avec les mêmes personnes. C'est dommage, parce que je pense que par la suite il n'y a rien eu de très extraordinaire sur le plan photographique dans ses autres films. Je n'osais pas vous le dire, mais je crois que je gênaï sa toute-puissance de metteur en scène. Lorsque La Belle et la Bête est sorti, la plupart des articles de presse encensaient la partie photographique du style plus que le sujet lui-même.

Vous avez certainement rencontré aussi à cette époque le groupe Octobre et les frères Prévert.

J'ai connu Jacques Prévert, mais surtout son frère, Pierre, quand ils étaient au groupe Octobre. J'ai assisté à plusieurs de leurs représentations. Il y avait une espèce de solidarité entre tous leurs amis qui faisait que la chaleur de ces gens était incroyable. Un peu plus tard, j'ai beaucoup plus connu Pierre Prévert avec qui j'ai fait Le voyage en Chine. Pierre était aussi le premier assistant du film de Roger Pigaut Le Cerf-volant du bout du monde. Pendant presque six mois, on se voyait tous les jours. Le milieu Cocteau, beaucoup plus mondain, et le milieu Prévert, plus populiste, étaient très différents. Il m'est apparu comme évident que Jacques Prévert était un poète exceptionnel, rarissime, et que peut-être le succès de Jacques a tenu celui de Pierre dans l'ombre. En Chine, je me rendais compte que l'esprit de Pierre était aussi très inventif et fantaisiste. C'était assez extraordinaire, parce que les Chinois le ressentaient profondément, même s'ils ne comprenaient pas ce que disait Pierre Prévert, son esprit tout à fait particulier et son humour étonnant. Quel plaisir c'était de travailler tous les jours avec Pierrot ! On était entourés d'amis en Chine.

Vous avez d'ailleurs réalisé alors un documentaire intitulé Carnets de voyage au Japon et en Chine.

Oui, c'est très juste. J'avais emmené une caméra 16 mm, mais j'ai très vite compris qu'il était presque impossible de tourner un grand film et d'essayer, pendant le tournage, d'en réaliser un autre, parce que le grand film demande tellement d'énergie et d'absorption qu'on oublie qu'on a une caméra à portée de la main et qu'il y a des événements à recueillir autour de vous. Il aurait fallu que j'ai pour ce travail un assistant. J'ai donc toujours trouvé que ce que j'avais tourné était insignifiant, même si des amis m'exhortaient régulièrement à montrer ces images. Deux fois dans ma vie, je me suis promené avec cette caméra : deux fois au Japon et une fois en Chine. Le résultat est que l'on a fait un

bout à bout avec l'aide d'une amie monteuse. Je n'en suis pas très fier. Je laisse ça de côté. Mais je vous le montrerai sûrement un jour. Lorsque je suis allé, après la Chine et le Japon, à Cuba, je n'ai pas emmené la caméra. Et j'ai regretté. Quelle bêtise ! Il y avait alors le début de la révolution de Castro et j'étais présent ! J'ai donc beaucoup de choses dans la mémoire, le climat de La Havane, les événements, les rapports que j'ai pu avoir avec les techniciens et comédiens cubains au moment où il y avait ce grand mouvement de mobilisation générale avec les appels de Castro. Il y avait tellement d'incidents autour de moi que je n'en dormais presque pas ! On était dans un bel hôtel du centre de La Havane. J'étais au trentième étage, je dominais les rues avoisinantes, et ce que je voyais était prodigieux ! J'étais mis au courant des événements de façon permanente parce que Armand Gatti avait trouvé le moyen d'avoir une petite amie qui était la femme d'un des ministres de Castro. Souvent le soir, nous dînions ensemble, et la petite amie qui parlait français racontait devant moi ce qu'elle avait entendu dire par son mari. Si nous avions été des espions, nous aurions été aux premières loges. Il y avait un climat prodigieux, une sorte de tension permanente. D'autres équipes de cinéastes se trouvaient alors comme nous à La Havane, Kalatozov et Ouroussevski par exemple. Il y avait une équipe allemande qui avait une attitude complètement différente de l'insouciance française. Les Allemands ne pensaient qu'à s'enfuir par cargo de la ville. Gatti quant à lui voulait à tout prix rester. Il nous a réunis dans sa chambre. Nous étions huit : le cadreur, mes deux assistants, la script, l'ingénieur du son et l'assistant de Gatti. Il ne nous a pas imposé de rester. Il y a eu un vote, et il est apparu comme évident que mes assistants, surtout un qui était très anarchisant, et qui ne voulait participer à aucune guerre, étaient réticents. Moi qui avais fait la guerre comme soldat, j'étais plutôt lucide et j'essayais d'analyser froidement la situation. Enfant, j'avais déjà assisté à la guerre 14-18, alors vous pensez ! Gatti nous a dit qu'il fallait aller plus loin, et que nous allions créer, comme les gens de gauche au moment de Franco, des sortes de brigades internationales. Dès le lendemain, dans les journaux de La Havane, la nouvelle était annoncée ! La brigade internationale se composait d'Armand Gatti, de son assistant et de l'ingénieur du son ! Arrive à ce moment là, dans la désorganisation la plus complète, l'ingénieur du son blafard avec un énorme pansement sur la main. Nous étions effrayés. Il s'était pincé le doigt dans le chien de son fusil, il n'avait pas fait de service militaire et ne savait pas se servir d'une arme à feu ! Il était donc aussitôt démobilisé. Tout ceci nous paraissait un peu naïf et comique. Une heure plus tard surgit Gatti habillé en milicien, commençant à se laisser pousser la barbe comme Castro et les barbudos. Il portait une large ceinture, une cartouchière en cuir qui faisait sa fierté. Il répétait : "Je suis engagé, mais on continue le film !". Le tournage s'est donc poursuivi dans la plus grande pagaille et la plus grande pénurie. Mais j'ai tenu à rester coûte que coûte jusqu'au bout. Tout cela a duré plus de six mois. Le film de Gatti s'appelait El Otro Cristobal. Si j'avais eu une caméra !

Comment aviez-vous rencontré Gatti ?

Je l'avais rencontré à Moscou au moment où il présentait son extraordinaire premier film qui se déroulait pendant la guerre : L'enclos était un film sur l'univers des camps de concentration. Horrible ! Je l'ai donc connu au festival de Moscou où passait le film que j'avais réalisé sur Rodin, L'Enfer de Rodin. Nous nous sommes tout de suite appréciés. Il m'a donc demandé de le suivre à travers la Russie. J'ai eu la faiblesse de le suivre jusqu'au bout et d'accepter son projet sur Cuba. Je ne l'ai presque jamais revu ensuite. C'est un monsieur exceptionnel ! J'ai un grand respect pour ce qu'il fait, même s'il est dans une espèce de guérilla peuple contre bourgeoisie systématique. J'ai vu quelques-unes de ses mises en scène de théâtre. Il faut remarquer que dans notre métier de cinéaste, il y a très rarement une suite amicale aux films. On tourne un film, on se voit tous les jours, on parle beaucoup, on s'embrasse, mais le film fini, on se sépare et quelquefois, on ne se voit plus jamais. Quand je consulte la longue liste des réalisateurs avec lesquels j'ai travaillé, rares sont ceux que j'ai revus et avec qui l'amitié que j'ai partagée pendant le film s'est poursuivie par la suite.

Wim Wenders vous est pourtant très fidèle.

Oui, ça continue avec lui. Je le revois de temps en temps. Il me fait même inviter régulièrement dans les festivals. Je l'ai revu à Berlin, puis aux Etats-Unis récemment. Avec Wim, c'est tout à fait exceptionnel. Regardez [Henri Alekan me montre la pancarte du cirque Alekan des Ailes du Désir], Wim a eu la gentillesse de me la donner ! Pour les acteurs, il n'y a guère que Gérard Philipe avec qui j'ai continué à avoir des relations soutenues, et cela jusqu'à sa disparition. Je l'ai rencontré sur le tournage de Marc Allégret durant la guerre Les petites du quai aux fleurs. Il était tout à fait débutant. On était très copains. Il me demandait pourquoi Marc Allégret le plaçait toujours de dos, mais il ne se rendait pas compte que cinq jeunes filles très mignonnes lui volaient la vedette ! Il faut croire que

nombre de réalisateurs eux-mêmes ont besoin de renouveler leurs collaborateurs pour garder intacte leur force de création.

J'aurais aimé tourner avec les grands réalisateurs italiens. Gitaï Amos, le réalisateur israélien avec qui j'ai tourné Esther et Berlin-Jérusalem, m'a redemandé de participer à son dernier film, mais je sais qu'un tournage est extrêmement difficile et fatigant. Tourner demande un effort permanent, physique et mental, que je ne me sens pas capable de fournir actuellement. Ma femme s'occupe beaucoup de mon travail. Elle organise une nouvelle exposition de mes photos à Béziers ou Montpellier bientôt. A l'occasion de ces expositions, on projette souvent mes films.

Il faudrait remonter La belle captive d'Alain Robbe-Grillet ou les films de Raoul Ruiz.

Oui, ce sont des films que j'aime beaucoup, des films extrêmement intéressants, même s'ils n'ont pas eu de grands succès.

Avec les films que vous avez tournés pour Hollywood, le succès pouvait paraître certes plus flagrant.

Je suis allé très peu à Hollywood, vous savez. Ce n'est pas que ça ne m'intéressait pas, mais il y avait un certain état d'esprit à Hollywood qui faisait que les opérateurs étrangers étaient plutôt repoussés. Maintenant, les opérateurs français réussissent un peu mieux dans ce milieu qui était très hostile.

En Grande-Bretagne, vous avez cependant refusé le contrat mirifique que vous proposez Alexandre Korda.

Avec Korda, c'était l'époque d'Anna Karenine. Il m'avait offert un contrat de longue durée pratiquement pour la fin de ma vie, comme il l'avait fait avec Georges Périnal qui avait travaillé sur presque tous les films de René Clair. Périnal me disait que la sécurité était formidable, mais que la sensation de travailler comme pour une usine, enchaîner tournage sur tournage, avec seulement un mois de vacances à l'année, le désespérait un peu. Il m'a donc demandé de bien réfléchir avant de signer le contrat. Korda sentait bien que Périnal était sur la fin de sa carrière, et Duvivier me faisait une telle publicité avec les rushes d'Anna Karenine qu'il avait décidé de me demander de rester travailler pour lui.

Vous avez donc choisi l'indépendance.

Oui, je voulais rester indépendant. J'ai refusé ce contrat malgré une offre très alléchante, notamment concernant le salaire. Je n'avais jamais été aussi bien payé en France. C'était formidablement rémunéré ! Chaque semaine, je passais à la caisse pour toucher un paquet de livres sterling. L'hôtel était payé. Les défraiements étaient très importants. J'avais une voiture avec chauffeur à ma disposition. Quelle différence tout à coup avec le sort de l'opérateur français besogneux que j'étais naguère ! Dès que j'arrivais au studio, il y avait toujours un chasseur pour m'ouvrir la porte. Je n'étais pas habitué à ça ! J'avais des assistants qui m'offraient le thé. J'étais considéré comme un seigneur. Et Korda me recevait dans son grand bureau de Piccadilly pour m'offrir une situation prodigieuse. On voulait me donner une villa pour ma femme et mes enfants. On m'offrait tout, mais finalement j'ai refusé. Je ne me suis pas laissé aller à l'enrichissement. C'était contraire à l'esprit de Duvivier qui me disait tout le temps : "Mais, Alekan, votre avenir, c'est l'Amérique !" Moi, je ne voulais pas me battre, et là-bas, c'est une sorte de guerre. C'est vrai qu'à l'époque j'étais en très grande forme. J'ai fait des choses assez exceptionnelles, je crois. Anna Karenine est mon plus beau film. Sur le plan de la plastique de l'image, de la création d'atmosphères, je dirais que ce film est supérieur à La Belle et la Bête. Mais, j'étais souvent très malheureux, vous savez. Je passais un dimanche entier à lire le scénario et à le comparer avec le roman de Tolstoï dont j'avais une traduction. Je m'obligeais à rester constamment dans le bain. J'essayais de supposer la pensée de 1850. J'étais imprégné par le sujet. Le matin, j'arrivais au studio. Les décors étaient très compliqués, parce que Duvivier qui revenait d'Hollywood copiait Orson Welles sur le plan de la décoration et avait exigé que tous les décors soient plafonnés. Jusque là, les décors n'avaient pas de plafond. Il était donc difficile de placer les projecteurs. Nous devions réinventer la lumière sans passerelle. C'était d'une difficulté inouïe ! Duvivier me laissait tout mon temps pour réfléchir, je l'ai beaucoup remercié. Son comportement était contraire à tout ce qu'on m'avait dit de lui. On m'avait dit que j'allais souffrir, il était adorable avec moi. Mais il avait compris que je faisais un effort particulier. Plus de cinquante ans plus tard, je revois

encore en rêve certains décors et les difficultés que j'avais à placer certains projecteurs. J'ai beaucoup travaillé avec des projecteurs westerns que j'ai demandé au studio de me fabriquer. Il ont été appelés ainsi par la Western Electric Company qui en fabriquait durant la guerre 14-18. Les Américains les ont apportés avec la libération : sa lumière peut être à la fois très directionnelle et très élargie, son faisceau pouvant être à la fois large et diffus. Les projecteurs à lentille dont la source de lumière crée des rayons parallèles les ont remplacés. Ces projecteurs westerns sont très rares aujourd'hui, j'en ai trouvé quatre que j'ai rachetés avant qu'ils ne disparaissent complètement. Duvivier était très content de mon travail, je crois. A l'époque, les pellicules n'étaient pas du tout si sensibles qu'aujourd'hui. Il fallait ruser.

Vous avez ensuite retrouvé l'Angleterre par le biais de Losey.

Nous avons tourné en Italie d'abord Deux hommes en fuite lorsque Losey fuyait les Etats-Unis et le macarthysme. Il était accusé d'activités anti-américaines. Je me suis parfaitement entendu avec lui. La seule difficulté était le langage, parce qu'il ne parlait pas du tout français. C'est un grand bonhomme ! Il me laissait une entière liberté. Nous avons tourné ensemble La truite par la suite. C'était vraiment un metteur en scène ami.

Quelle surprise de vous voir, quelques années plus tard, à plus de quatre-vingts ans au générique d'un clip du groupe de Manchester New Order que Jonathan Demme, l'auteur du Silence des Agneaux, réalisait !

Je suis reparti à Manchester avec mon électricien Louis Cochet qui était d'abord affolé. Nous avons été admirablement reçus. Nous avons enfumé le groupe comme nous l'avions fait pour Nick Cave dans Les Ailes du Désir et créé des arcs de lumière. C'était superbe ! J'ai eu beaucoup de plaisir à faire ça. Pour chaque film, il y a un style qui procède de la volonté du réalisateur, mais aussi de celle du chef opérateur. Quelle différence entre Vacances romaines de William Wyler et le clip de New Order ! Le climat du film, c'est la lumière. Le métier de chef opérateur est un métier exceptionnel.

Quelles sont vos rêves aujourd'hui ?

Vous savez, je vais vers quatre-vingt dix ans et je trouve ça énorme ! J'ai du mal à vous expliquer à quel point c'est incroyable. Je me laisse aller aujourd'hui à des collaborations différentes dans des lieux totalement différents, par exemple l'éclairage des rues des villes. Sur la butte Montmartre, j'ai installé un chemin de lumière. Je veux donner envie au piéton de se promener, moi qui suis un grand noctambule. Quelle joie de se promener sous les étoiles ! Je travaille actuellement sur la conception de l'éclairage de la maison de Colette.

L'idée de chemin de lumière est une idée très mystique.

Vous avez raison. Je veux retenir le spectateur ou le promeneur par quelque chose de beau. Je relie donc l'esthétique au mysticisme.

Propos recueillis par Fabien Ribéry le 3 mars 1998.

Filmographie sélective d'Henri Alekan (qui a dirigé la photographie de plus de cent films).

Tobie est un ange (Yves Allégret, 1941) ; La Bataille du rail (René Clément, 1946) ; La Belle et la Bête (Jean Cocteau, id.) ; Les Maudits (Clément, 1947) ; Anna Karenine (Julien Duvivier, 1948) ; Les Amants de Vérone (André Cayatte, 1949) ; Une si jolie petite plage (Allégret, id.) ; La Marie du port (Marcel Carné, 1950) ; Juliette ou la Clé des songes (Carné, 1951) ; Vacances romaines (William Wyler, 1953) ; Quand tu liras cette lettre (Jean-Pierre Melville, id.) ; La Meilleure Part (Allégret, 1956) ; Le Cerf-volant du bout du monde (Roger Pigaut, 1958) ; Austerlitz (Abel Gance, 1960) ; La Princesse de Clèves (Jean Delannoy, 1961) ; Le couteau dans la plaie (Anatole Litvak, 1962) ; L'Autre Cristobal (Armand Gatti, 1962-63) ; Topkapi (Jules Dassin, 1964) ; Lady L (Peter Ustinov, 1965) ; Mayerling (Terence Young, 1968) ; Deux Hommes en fuite (Joseph Losey, 1970) ; Soleil rouge (Young, 1971) ; Le Toit de la baleine (Raoul Ruiz, 1981) ; La Truite (Losey, 1982) ; Le Territoire (Ruiz, id.) ; L'Etat des choses (Wim Wenders, id.) ; La belle captive (Alain Robbe-Grillet, 1983) ; Wundkanal (Thomas

Harlan, 1984) ; A Strange Love Affair (Eric Kuyper et Eric Verstraeten, 1985) ; Esther (Gitaï Amos, 1985) ; Les Ailes du Désir (Wenders, 1988) ; Berlin-Jérusalem (Gitaï, 1989) ; Cézanne (Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, 1990).
Il a lui-même réalisé L'Enfer de Rodin en 1958.

©tausendaugen/1998