

Zeitschrift: Films : revue suisse de cinéma
Herausgeber: Mediafilm
Band: - (2002)
Heft: 2

Artikel: Alekan et Vierny, poètes de la lumière
Autor: Montjovent, Pascal
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931155>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Mitchell Leisen, grand couturier du cinéma

Le CAC-Voltaire consacre un marathon de treize films en trois jours à cet artisan méconnu de l'âge d'or hollywoodien.

Si l'on connaît en général les noms, et au moins quelques chefs-d'œuvre, de George Cukor, Vincente Minnelli ou Douglas Sirk, il est plus rare de rencontrer des cinéphiles qui se souviennent encore de Mitchell Leisen (1897-1972). Pourtant, les grands connaisseurs de l'âge d'or des studios hollywoodiens lui réservent en général une petite place dans leur cœur, comme Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier dans leur indispensable «50 ans de cinéma américain».

Responsable de comédies dramatiques parmi les plus élégantes des années 30 et 40, Leisen a débuté, cas unique en son genre, dans les fonctions de costumier et de décorateur. Collaborateur régulier de Cecil B. DeMille, il devient son assistant avant de se lancer en 1933 dans la réalisation, effectuant l'essentiel de sa carrière (36 de ses 41 films) à la Paramount. Cet homosexuel discret, comme nombre de ses collègues œuvrant dans les genres les plus urbains, contribua à façonner une certaine idée romantique des rapports homme-femme qui n'est pas le moindre charme de ce cinéma-là.

Ses meilleurs films portent souvent la marque de scénaristes d'exception comme les futurs réalisateurs Preston Sturges («La vie facile / Easy Living»), «Remember the Night») ou Billy Wilder («La Baronne de minuit / Midnight»), «Arise, My Love»), «Par la porte d'or / Hold Back the Dawn»), ce qui tend à prouver une personnalité un peu en retrait. Mais on s'ennuie rarement chez Leisen, réalisateur aussi doué pour l'humour que le mélodrame. (nc)

Marathon Mitchell Leisen, du 25 au 27 janvier: 13 films sans sous-titres, de «The Eagle and the Hawk» (1933) à «The Girl Most Likely» (1957). CAC-Voltaire, Genève. Renseignements: 022 320 78 78.

«La vie facile» de Mitchell Leisen



«Deux hommes en fuite» de Joseph Losey, photographie d'Henri Alekan



Alekan et Vierny, poètes de la lumière

Henri Alekan et Sacha Vierny étaient deux chefs opérateurs parmi les plus méticuleux de l'histoire du cinéma. A leur tableau de chasse figurent des cinéastes tout aussi exigeants: Wenders, Resnais, Greenaway, Cocteau, Carné ou Losey. La Cinémathèque suisse leur rend hommage.

Par Pascal Montjovent

Décédés l'année dernière à un mois d'intervalle, Alekan et Vierny ont voué à la lumière une passion si dévorante qu'elle les a, en retour, comme électrisés. On ne compte plus les témoignages de réalisateurs qui évoquent leur vivacité communicative, leur curiosité intacte, leur faculté d'émerveillement et leur dévotion quasi mystique à leur art.

Si la méticulosité de leur travail les réunit dans la famille des stylistes du 7^e art (par opposition aux naturalistes comme le Raoul Coutard de la Nouvelle Vague), l'évolution de leur carrière a suivi des chemins divergents: Alekan, qui avait débuté par une série de films très léchés comme «La belle et la bête» (1946) de Jean Cocteau, a fini par trouver son bonheur dans des lumières très épurées, presque abstraites («L'état des choses / Der Stand der Dinge» de Wim Wenders, 1982); alors que Vierny a longtemps exploré un certain réalisme stylisé («L'année dernière à Ma-

rienbad» de Alain Resnais, 1961) pour terminer sa carrière par des éclairages extrêmement sophistiqués, aux couleurs souvent flamboyantes («Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant / The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover» de Peter Greenaway, 1989).

Alekan, le lyrique

L'histoire d'amour entre Alekan et la lumière remonte à son enfance, lorsqu'il découvre à Villefranche-sur-Mer un paysage nocturne éclairé par les gros projecteurs de cinéma d'une équipe de Hollywood. Après des études focalisées sur l'art et l'optique, il devient assistant de Eugen Shufftan, Périal et d'autres pointures des effets spéciaux ou du réalisme poétique. Lorsque la Seconde Guerre mondiale éclate, il est l'un

Vierny avait le don de rendre lisibles les films les plus impénétrables de cinéastes réputés «difficiles»: Marguerite Duras, Raoul Ruiz, Pierre Kast, Alain Resnais et Peter Greenaway...

des rares professionnels du cinéma français à entrer dans la Résistance. En 1946, il entre dans la cour des grands et signe la photographie de deux films radicalement différents: le drame néoréaliste «La bataille du rail» de René Clément et le poème visuel «La belle et la bête» de Cocteau. Sa contribution à la splendeur de ce dernier film fut si évidente que le cinéma français lui demandera pendant longtemps des images similaires («Anna Karenine» de Julien Duvivier en 1948 ou «Les amants de Vérone» d'André Cayatte, en 1949).

Il s'essaie ensuite à la couleur pour quelques films historiques et tape dans l'œil de producteurs américains. Il deviendra leur interlocuteur européen privilégié pour quelques grosses productions transatlantiques plus ou moins insipides, dont la plus connue reste sans doute le «Topkapi» de Jules Dassin (1964). En 1971, «Soleil rouge» de Terence Young, marque la fin de cette période «commerciale».

Traversée du désert

Depuis lors, Alekan ne travaillera plus jamais aux Etats-Unis, préférant œuvrer sur des films plus «osés» comme le superbe «Deux hommes en fuite» («Figures in a Landscape», 1970) de Joseph Losey – un réalisateur qu'il retrouvera en 1982 pour «La truite». Dans les années 70, il met à profit la traversée du désert qu'il affronte pour écrire son livre «Des lumières et des ombres», une analyse extralucide de son métier dont la lecture est vivement recommandée.

Les années 80 sont marquées par sa fructueuse collaboration avec Wim Wenders, pour lequel il crée les prodigieuses images en noir et blanc de «L'état des choses» (1982) et des «Ailes du désir» («Der Himmel über Berlin», 1987). En 1993, il reçoit un Oscar pour l'ensemble de son œuvre. On le voit ensuite superviser l'image des discours du nouvel an de Mitterrand, mais la cécité contraint le vieil homme à quitter les plateaux et à mener une retraite forcée. Le destin a voulu que son fidèle chef «électro» Louis Cochet, avec lequel il avait fait vingt-six films, décède un mois avant lui, et deux jours avant Sacha Vierny.

Vierny, l'orfèvre

Vierny avait le don de rendre lisibles les films les plus impénétrables de cinéastes réputés «difficiles»: Marguerite Duras, Raoul Ruiz, Pierre Kast, Alain Resnais et Peter Greenaway, qui ont tous bénéficié de son goût des images limpides. Sa préférence pour les lumières tranchées, les clairs-obscurs, les cou-

leurs saturées et les grandes profondeurs de champ donnaient à ses compositions une patine les apparentant à la peinture, ce qui lui valut l'admiration inconditionnelle de Greenaway pour lequel il a éclairé sept films, dont «Le ventre de l'architecte» («The Belly of an Architect», 1987). Auparavant, ce fut Resnais qui sut employer ses talents de styliste sur huit films dont «Muriel» (1963) et «Stavisky» (1974). Le réalisateur l'avait découvert alors qu'il assistait le grand Ghislain Cloquet sur les prises de vues de «Nuit et brouillard», en 1955. Vierny a également travaillé en Suisse avec Patricia Moraz pour «Le chemin perdu» (1979).

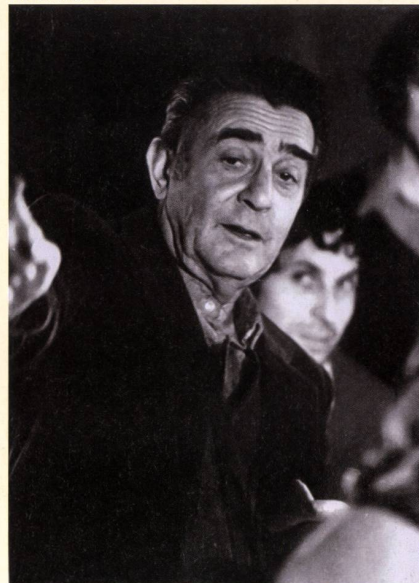
Très discret sur son art, il avait déclaré: «J'ai été choisi comme opérateur pour faire une image qui ne soit pas une image «putain». Il faut savoir être modeste: je ne suis qu'une cheville ouvrière. Je devrais tout de même en faire un peu, de temps en temps, pour me faire valoir. Mais ce n'est pas mon genre». ■

«La mémoire en éveil». Henri Alekan et Sacha Vierny, mais aussi Jane Greer, Jaromil Jirès, Jack Lemmon, Philippe Léotard, Francisco Rabal, Suzanne Schiffman, Kim Stanley, Hiroshi Teshigahara, Gregori Tchoukhraï. Cinémathèque suisse, Lausanne. Du 14 janvier au 24 février. Renseignements: 021 331 01 01.

«L'année dernière à Marienbad» de Alain Resnais, photographie de Sacha Vierny



Henri Alekan



Le cinéma et ses fantômes

Par Alain Freudiger

Une étrange coutume veut qu'il faille souvent attendre la mort d'une figure du cinéma pour (re)voir ses films. Prenant appui sur le mythe de l'intégrale, la rétrospective nécrologique s'affirme comme regret: la figure décédée avait été un peu négligée, mais désormais elle peut être honorée dans sa complétude.

Cet empressement nécrologique n'est pas l'apanage du cinéma, mais il y revêt une signification particulière. C'est que le 7^e art a déjà toujours à faire avec la mémoire: l'écran permet de retenir le souvenir, mais aussi de cacher l'oublié. A l'époque de son invention, certains voyaient l'avenir du cinéma dans le portrait-souvenir de personnes chères. C'est dû à la nature particulière de ce média, à l'étrange jeu qui s'y joue entre présence et absence: le filmé a déjà disparu, est déjà renvoyé à l'oubli quand le film est visible, présent.

Toute image cinématographique est en quelque sorte déjà morte: elle fixe ce que le temps ne fixe jamais. Lors du décès de la figure, le rapport s'inverse: le cinéma devient image animée (substitut du vivant) de la personne morte. La question du corps, essentielle dans le deuil, ne peut se poser au cinéma qu'à travers ce substitut.

La temporalité particulière du film, passée (ça a eu lieu), présente (la projection) et «éternelle» (la conservation du film), génère le fantôme (ce qui revient). D'où sa parenté avec le spectral et le succès du genre fantastique; d'où, également, la volonté actuelle de reconstituer en images de synthèse des stars décédées (Bruce Lee, Marylin Monroe...). Toute figure cinématographique est en effet déjà fantomatique. Certes, la disparition d'un réalisateur ou d'un acteur n'a pas la même implication. Mais la représentation se moque bien des différences trop rigides entre ce qui est devant et derrière la caméra. ■