



C.: Quand on fait un film comme *D'Est*, est-ce qu'on se demande comment faire des images qui ne seront pas des images de télé, comment filmer les choses comme on ne les aura pas (mal) vues à la télé?

C.A.: Mais on ne se pose pas ces questions-là, c'est la télé qui devrait se les poser.

C.: Tout de même, l'idée de rapporter ce qu'on a vu, qui implique une morale du regard (parce que c'est important de bien regarder et d'avoir envie de regarder), et qui est une notion un peu perdue, on a le sentiment de la retrouver par des voies inattendues, et que c'est le cinéma qui remplit le rôle de la télé, d'aller voir le monde.

C.A.: Ce n'est pas juste aller voir et rapporter. On ne voit pas seulement avec ses yeux, on voit aussi avec ce qu'on porte en soi, avec ce qui nous a marqués. Les images que j'ai rapportées de là-bas faisaient écho à d'autres images que j'ai en moi depuis l'enfance, qui ne sont pas des images de choses que j'ai vues, mais qui font partie de mon imaginaire, et qui ont à voir avec la guerre.

Pour moi, ces gens qui attendent dans une gare à Moscou, on disait qu'on va les mettre dans des camps. C'est ce que je ressentais, c'était mon imaginaire, ce n'était pas la "réalité", mais on voyage avec tout ce qu'on est. Et je crois que, en-dessous du film, sous l'Europe de l'Est, il y a ça. Donc, ce n'est pas simplement "documenter" ce qu'on a vu, parce qu'un autre aurait forcément choisi d'autres images de Moscou. Moi, je filme avec des images que j'ai en moi enfouies, et puis, tout d'un coup, je trouve un écho dans la réalité, ou, en tout cas, je filme de telle manière que ça fasse écho à des choses qui sont là. Tout ça dans un inconscient quasiment total. Pourquoi choisit-on de montrer ceci plutôt que cela? Après, cela se décode. Mais, sur le coup, les choses étaient là, je n'analysais pas trop. Forcément, mes parents viennent de l'Europe de l'Est, et il y a quelque chose qui, tout en restant étranger, m'était familier.

C.: Est-ce qu'on ne pourrait pas faire un rapprochement avec *Histoires d'Amérique*?

C.A.: Oui, pour moi, *News from Home*, *Histoires d'Amérique* et *D'Est* forment comme un triptyque.

C.: Le voyage, vos parents, le travail de la mémoire?

C.A.: Oui, encore que ce travail n'est jamais fait, c'est de cela qu'on s'aperçoit en avançant. On croit qu'on accomplit quelque

## Comme un opéra

**E**ntre théâtralité et réalisme, Jean-Claude Neckelbrouck a éclairé en 1991 *Nuit et Jour*, le très beau film de Chantal Akerman qui raconte l'histoire très simple d'une fille qui aime deux garçons à la fois; soit Julie (Guilaine Londez), Jack (Thomas Langmann) et Joseph (François Négret). Tous et détours autour d'une brillante mise en scène de la lumière.

**Cinergie:** Y a-t-il eu des références au moment de la préparation du film?

Jean-Claude Neckelbrouck: Quand j'ai rencontré Chantal à Paris, avant le tournage, elle avait préparé une série de cassettes, spécialement des Bresson, Pickpocket entre autres, pour le cadre. Elle désirait des partis pris aussi affirmés que ceux là.

**C.:** Que représentaient pour vous à la lecture du scénario l'importance accordée au texte et ce décor omniprésent de l'appartement, où se cloîtent Jack et Julie?

J.-C.N.: Ma réaction première a été de me dire que ça ressemblait davantage à une pièce de théâtre qu'à un film. J'ai imaginé cette histoire d'amour un peu comme un opéra. Les extérieurs nuits devaient se dérouler à Paris, réalité du scénario oblige et les intérieurs, pour une question de budget, devaient se tourner dans un hangar aménagé en studio à Bruxelles. Pour garder une continuité, il fallait que le studio, c'est-à-dire l'appartement avec ces fenêtres qui donnent sur un boulevard en trompe-l'œil, soit aussi réaliste que possible et les extérieurs aussi artificiels que possible.

**C.:** Pour ce faire, vous avez supprimé l'éclairage public de nuit dans les rues parisiennes et recréé une lumière appropriée, un peu comme en studio. On remarque que l'éclairage est le plus souvent latéral avec des ombres portées.

J.-C.N.: J'aime beaucoup l'opéra et sur une scène, il n'y a pas trente-six façons d'éclairer, la lumière vient souvent des côtés. Cette idée me plaisait. Par ailleurs, avec l'éclairage des villes, les réverbères donnent une lumière "en douche", verticale, qui ne convenait pas car les yeux des acteurs auraient été plongés dans l'ombre. Et il était important qu'on puisse lire les sentiments sur les visages des comédiens.

J'ai toujours une lecture dramaturgique d'un scénario. Je pense que la lumière ne doit pas simplement avoir pour rôle d'installer une atmosphère générale mais fluctuer par rapport à l'évolution des personnages. Une espèce d'expressionnisme de la lumière, porteuse de sens mais d'une manière très discrète. Dans la scène du rendez-vous entre Julie et Joseph, par exemple, je trouvais important qu'il y ait des ombres sur eux, parce que, pour la première fois, Julie trompe son ami, elle devient double, tout n'est plus aussi clair.

**C.:** Quel a été votre travail par rapport au décor de l'appartement et son chromatisme bien spécifique?

J.-C.N.: L'appartement a été construit avec un vrai parquet, des vraies fenêtres, de la vraie plomberie; ce qui est beaucoup plus facile à éclairer que les matériaux en stuc. Pendant le tournage nous avons trouvé par hasard, chez un ami de Chantal, un papier peint qui correspondait exactement à ce qu'on voulait. Ce sont ces grands coquelicots roses orangés que l'on voit dans le film, qui évoquent un peu les fresques d'un palais vénitien. Ensuite, mon grand souci a été de faire en sorte que ce fond ne devienne pas la vedette du lieu, qu'il s'efface derrière les comédiens.

■ R. C.