

RENCONTRES DU MOYEN-MÉTRAGE DE BRIVE
LE TEMPS DU CINÉMA



les actes
des tables rondes 2005

Samedi 5 Juin : dialogue entre cinéastes Bertrand Bonello & Jacques Nolot

S R F Société des réalisateurs de films

avec le soutien du Centre National de la Cinématographie



L'entretien retranscrit dans ce document a eu lieu lors de la 2^{ème} édition du
Festival du Cinéma de Brive – Rencontres du moyen métrage
du 2 au 7 juin 2005

La reproduction totale ou partielle des propos contenus dans ce document doit faire l'objet d'une
demande d'autorisation à infos@festivalcinemabrive.fr

Les photos sont signées Ingrid Franchi
www.ingridfranchi.com

www.festivalcinemabrive.fr

S R F | Société des réalisateurs de films

Table ronde 2 : Dialogue entre cinéastes : Bertrand Bonello / Jacques Nolot

L'objet de cette table ronde est de donner au réalisateur français Bertrand Bonello, la possibilité de rencontrer un cinéaste confirmé

dont il admire le travail, et de dialoguer avec lui autour de son œuvre.

Né en 1968, **Bertrand Bonello** étudie la musique classique. En 1998, il tourne son premier long métrage : *Quelque chose d'organique*. En 2001, *Le Pornographe* est présenté à la Semaine de la Critique à Cannes. Son troisième film, *Tirésia*, est présenté en sélection officielle deux ans plus tard. Cette année encore, il était à Cannes avec un court métrage *Cindy, The Doll is Mine*, dans lequel Asia Argento incarne le rôle titre.

Jacques Nolot arrive à Paris à l'âge de 17 ans pour devenir comédien. Sa rencontre avec André Téchiné est déterminante puisqu'il jouera dans nombre de ses films à partir d'*Hôtel des Amériques* en 1981 et co-écrivira *J'embrasse pas*. Il sera également comédien pour Paul Vecchiali, Jacques Demy, Patrice Leconte, Claire Denis, François Ozon, et récemment, les Frères Larrieux (*Peindre ou faire l'amour*). En 1997 il passe à la réalisation avec *L'Arrière Pays* (festival de Venise 1998), puis *La Chatte à deux têtes* (festival de Cannes 2002).

Bertrand Bonello :

Ni l'un ni l'autre n'avons de grandes déclarations à faire. Nous allons donc transformer ça en une conversation qui, je l'espère, prendra corps.

Jacques Nolot :

Je suis assez admiratif de votre film que j'ai vu hier soir (*Cindy, the Doll is Mine*) Je suis très ému car je pense que vous êtes un des rares à savoir filmer des gros plans. Quand je vois la façon dont vous avez filmé l'actrice, ça me touche parce que c'est nourri. Je comparerais cela à un vrai tableau. Souvent chez d'autres cinéastes, je trouve que les gros plans ressemblent à des copies, à des plans tournés pour «faire bien» et ça me gêne.

BB :

Vous, vous faites très peu de gros plans.

JN :

C'est un parti pris chez moi. Il n'y a ni gros plan, ni musique car je trouve que c'est un pléonasme et ça accentue faussement le pouvoir des dialogues et des sentiments.

BB :

Ça, c'est quand la musique est mal utilisée mais ce n'est pas toujours le cas.

JN :

Je ne parlais pas pour vous Bertrand...

BB :

Tout à l'heure je vous ai dit que dans *La Chatte à deux têtes*, je regrettais beaucoup la musique de la fin. Si le film s'était terminé avec ce travelling sur Olivier Torres...

JN :

Vous auriez souhaité que je termine sur Olivier Torres. Ça aurait été un plan de cinéma. Je vous l'accorde. Mais je ne voulais pas finir sur un joli plan bien fait et ce n'était pas mon propos.

Pour le personnage du Travesti qu'interprète Olivier Torres, j'ai été inspiré par le personnage de Maggie Cheung dans *In the Mood for Love*. Pour le choix de la robe mais aussi pour la mise en place des plans séquences du bar. J'ai pensé à l'érotisme qui se dégage de la musique et des mouvements de caméra.

BB :

In The Mood for Love, un film où il n'y a quasiment que des gros plans et de la musique...

JN :

Absolument. C'est vrai. J'avais oublié.

Mais c'était si sensuel, si érotique. Ça convenait à *La Chatte à deux têtes*.

Pour revenir à Olivier Torres, je trouvais ça trop facile de terminer sur lui car ça n'aurait pas été le même film.

BB :

Mais on pourrait vous dire que c'est plus «facile» de choisir de faire une fin un peu joyeuse, en montrant ces trois personnages qui décident de terminer la soirée ensemble ...

JN :

Je voulais donner un peu d'espoir et de clarté à la fin : cette rencontre à trois est un peu le sujet du film : le non désir, la solitude, le refoulement et tout d'un coup cet homme et cette femme qui piègent le jeune projectionniste en espérant passer une bonne soirée. Et c'est le seul moyen pour l'homme de coucher avec un hétéro.

BB :

Plus qu'un changement narratif, il y a une vraie cassure de ton, comme si vous vouliez nous dire : «tout ce que vous avez vu n'est pas sérieux», ou bien, «tout ce que vous avez vu était trop sérieux».

JN :

Oui. En choisissant cette chanson *Amor amor* alors qu'il n'y a pas d'amour dans le film, je voulais apporter un peu d'humour. Je voulais faire une pirouette. C'était peut-être un petit peu facile mais ça me convenait.

BB :

Vous pensez qu'il n'y a pas d'amour dans le film ?

JN :

Amour sentiment, non. Amour sexuel oui.

BB :

Amour de vous pour ces gens aussi, pour ceux que vous montrez, non ?

JN :

En tous cas, amour de tous les protagonistes...

Dans *La Chatte à deux têtes*, je voulais parler de ces trois univers : homo, travelo, hétéro, de ces trois rencontres, du refoulement de l'hétérosexualité qui a besoin d'une relation avec un homme féminisé. Je n'ai pas choisi de beaux travelos car je ne voulais pas non plus donner bonne conscience aux hétéros. En effet, c'est facile de coucher avec un beau travelo. Je voulais donc parler de ces trois sexes qui ne viennent là que pour assouvir un moment de la journée. Dans ces trois sexes, la démarche qui me fascinait le plus était celle de ces hommes qui ce ne sont pas des travelos, qui sont

des homosexuels mais qui se travestissent pour avoir accès à des gens auxquels il n'auraient pas droit s'ils n'avaient pas un semblant de perruque ou un semblant de sein.

BB :

Le travesti et le transsexuel sont vraiment deux optiques très différentes de ce personnage du «troisième sexe». J'ai remarqué que souvent ils cohabitent mal dans les films parce que ce n'est pas du tout la même démarche.

JN :

Dans mon film, il n'y a pas de transsexuels. Il n'y a que des homosexuels qui se travestissent.

BB :

Ah bon ? Vous êtes sûr ?

JN :

Ah si, il y a le colonel à la retraite qui a des seins. C'est quelqu'un d'étonnant. Il est grand père, il a une maison à la campagne. Quand on appelle chez lui c'est Jean-Louis. Quand on le rencontre dans les cinémas, c'est Carole.

Il n'est pas opéré, il est hormoné mais pas opéré.

BB :

C'est ce qu'on appelle un T2.

JN :

Un T2, je connais les T4 mais pas les T2.

BB :

T1, c'est le travestissement. T2, c'est sans l'opération. T3, c'est avec.

JN :

J'ai appris quelque chose, c'est bien. Donc c'est un T2.

Pour la scène avec lui, je ne pensais pas aller si loin. Je n'osais pas lui demander d'enlever le bas. J'y suis allé très doucement. La productrice était très gênée par cette scène mais elle n'avait pas le choix. Pour ceux qui n'ont pas vu le film, il s'agit d'un homme de 60 ans un peu défait qui vient dans ce cinéma pour prendre son plaisir. Je le filme d'abord d'en haut. Il y a des arabes qui le caressent. Puis le plan descend sur ses seins. Elle s'épanouit complètement, alors la caméra descend encore et on découvre son sexe. C'est un de mes plans préférés.

BB :

Imaginez- vous un jour diriger un autre acteur que vous-même pour le rôle principal ?

Long silence

JN :

Non. Il n'y a qu'une actrice qui m'intéresserait c'est Béatrice Dalle. Guillaume Depardieu et Jacques Dutronc m'intéresseraient également.

Sinon je n'ai pas du tout de désir pour des «acteurs». Je préfère les non-professionnels car il y a toujours des surprises.

BB :

Je vous posais cette question, non pas par rapport à la distinction professionnel, non professionnel mais plutôt par rapport à la représentation de vous-même. Dans *La Chatte à deux têtes* ou dans *L'Arrière pays*, auriez-vous pu confier votre rôle à quelqu'un d'autre, qu'il soit acteur ou non ? Croyez vous qu'on se regarde de la même manière quand on se regarde soi-même que lorsqu'on regarde quelqu'un d'autre ?

JN :

Je ne voyais pas quelqu'un d'autre qui aie cette fragilité et ce non professionnalisme que j'entretiens et qui m'intéresse. A un moment Claude Berri était intéressé par le scénario et il a été question de confier le rôle à Daniel Auteuil .

En vérité je n'avais pas envie de Daniel Auteuil, je n'arrivais pas du tout à l'imaginer dans certaines situations comme en train de danser le paso doble par exemple, et ça m'ôtait le désir de le filmer. Et puis j'aurais fait un autre film.

BB :

Et Dutronc ?

JN :

Pas dans ce rôle là, non. En fait, je suis gêné par ce que les acteurs représentent. Le fait qu'ils soient connus est un obstacle pour le film. On ne peut s'empêcher de penser à leur performance d'acteur.

BB :

Vous ne répondez pas à ma question, alors je vais la poser autrement. Est-ce que vous allez jouer dans votre prochain film ?

Silence

JN :

C'est très embêtant comme question.

Je suis obligé de jouer pour aller mieux.

BB :

Là, vous répondez à la question.

JN :

Mon prochain film raconte l'histoire d'un homme de 60 ans, mal dans sa peau, qui n'arrive pas à écrire, qui se confronte à la mort et au suicide... et qui parle beaucoup de sexe. Encore une fois, cela va paraître très prétentieux mais je vois très peu d'acteurs de 60 ans capables de parler de sexe et de mort avec ma simplicité, sans jouer la chose, sans la charger. Cependant je pense que j'aurai plus de difficultés à jouer dans ce film, à retrouver cette distance, car le rôle est beaucoup plus important.

BB :

Vous voulez parler un peu du projet ? Ou bien c'est trop tôt ?

JN :

Ça s'appelle «*Avant que j'oublie*». C'est un peu la suite de *La Chatte à deux têtes*. Vous savez, je ne fais pas exprès d'écrire. Je ne me lève pas pour écrire.

Mais je mène une vie en fonction d'une nouvelle écriture. Je fais des rencontres en fonction des dialogues qu'elles vont propulser. Je ne lis pas du tout et je revendique ma non culture même si je sens que maintenant cela me manque et que je ne suis pas très clair vis à vis de ça.

Il y a une logique narcissique, névrotique dans ma création qui me gêne. Rédiger la note d'intention a été très pénible pour moi ; me raconter comme ça me gêne.

Je ne voyais pas comment aborder la suite de *La Chatte*. J'en avais très très peur. J'avais pris beaucoup de notes. Un jour j'en ai parlé à Pauline Duhault, la productrice de *La Chatte à deux têtes* et à Benoît Graffin.

Benoît Graffin est venu cinq dimanches de suite me taper les papiers que j'avais écrit à la main. Le scénario s'est donc écrit comme ça, en cinq dimanches : l'histoire de cet homme de 60 ans, seul chez lui qui a du mal à vivre, à vieillir, à écrire, qui se confronte à sa séropositivité, à la tri-thérapie, à la mort de son fils adoptif, à d'autres choses encore...

Ce fut très douloureux et assez merveilleux d'écrire cela. Mais je me confronte désormais à un nouveau problème que je n'avais pas avant : Je vois moins les plans que pour les autres films.

BB :

Peut-être parce vous êtes encore beaucoup sur le texte.

JN :

Absolument.

BB :

Les deux autres films sont des investissements de lieux (le village, le cinéma) donc tout de suite ça fabrique des images, des choses visuelles.

Je trouve souvent très beaux, les films qui n'investissent qu'un lieu et décident de ne pas en sortir, et d'affirmer : «ce sera le terrain de ma fiction». Je trouve que ça participe fortement à fabriquer du cinéma.

JN :

En général je ne tourne que dans des lieux que je connais. Je retourne toujours sur les lieux où j'ai vécu les choses.

BB:

Eustache fonctionnait beaucoup comme ça je crois. Il vivait les situations qui engendreraient ses films, il retournait sur les lieux du vécu, et il n'avait pas de plan de carrière. Chaque film était en soi un début, un milieu et une fin. Après il y a une respiration et après quelque chose doit redémarrer.

JN :

Oui, j'ai aussi ce fonctionnement. Ça me touche que vous parliez d'Eustache parce que j'adore cet homme. Il a eu une fin qui me marque beaucoup car il m'arrive de penser à la même, c'est-à-dire à me suicider.

Mon ami André Téchiné me dit souvent qu'il y a deux personnes à qui je peux ressembler : Eustache et Pialat. Alors je suis un peu gêné parce que ce sont des gens importants et je ne pense jamais à eux quand je fais mes films.

Pour chaque film que j'ai fait, j'avais l'intuition que je le faisais pour qu'il me mène à un autre. Celui que j'écris maintenant correspond encore à ce fonctionnement, mais je m'inquiète pour l'après, car je sens que je fonctionnerai plus de la même façon. Je dois passer à autre chose ... quoi, je ne sais pas ...

BB :

Tant mieux.

JN :

Oui tant mieux. Enfin je ne sais pas. Je verrai.

Quand je travaille, je n'écris jamais de séquençier. J'écris des choses. Ce sont les personnages qui m'amènent à l'histoire. Je regroupe les bouts de scène, j'en écris d'autres et ça devient un scénario qui me dépasse.

Ce qui m'ennuie, c'est que dans ce projet, il y a beaucoup de scènes à table, au restaurant.

BB :

c'est très chiant ça.

JN :

Absolument. Je suis embêté car il y a beaucoup de dialogues et je ne vois pas comment les filmer. Il n'y a que Bresson qui m'inspire dans la façon de voir les plans.

BB :

Il ne faisait que très peu de scène à table.

JN :

Si, autour de tables rondes, avec des plans de coupe. Dans *Pickpocket* il y en a.

BB :

Je parlais de scènes de nourriture. Au cinéma, c'est toujours un peu compliqué de filmer la bouffe, les gens qui mangent.

Donc il va falloir que vous inventiez ?

JN :

Oui . Je vais essayer d'être le plus simple possible. Et pas de gros plan.

BB :

Donc vous pensez au découpage très en amont ?

JN :

Oui. J'écris beaucoup en pensant aux plans. Les plans guident l'écriture.

A ce sujet, j'ai eu de grandes difficultés sur une scène que j'écris en ce moment. Je me demandais comment aborder la rencontre entre deux hommes dans un lieu précis sans que l'on comprenne immédiatement la scène. Il s'agit d'une rencontre à l'hôpital et je ne voulais pas qu'on voit tout de suite qu'on est à l'hôpital, sinon la scène perdait tout son intérêt. Finalement, j'ai eu l'idée de penser à un couloir d'hôtel Ibis. On voit le personnage errer dans un couloir neutre, et ce n'est qu'après que l'on comprend. Ça m'a pris du temps pour trouver cette idée et la manière d'aborder cette rencontre.

BB :

Moi aussi ça m'arrive souvent d'avoir à écrire une situation qui est nécessaire au film mais que je refuse car je ne sais pas comment la réaliser. Je peux l'enlever, au risque de foutre en l'air quelque chose dans le film tant que je n'ai pas trouvé comment la tourner.

Par exemple, comment filmer deux personnes à tables, ou deux personnes dans une voiture aujourd'hui ? Quand les gens essayent de sortir des sentiers battus c'est encore pire mais c'est vrai qu'à un moment, on a le sentiment d'avoir un peu fait le tour.

Dans mon prochain projet, il y a une scène où les deux personnages doivent coucher ensemble. C'est absolument nécessaire, sinon c'est absurde.

Et je l'ai enlevé tant que je n'ai pas trouvé comment la faire.

JN :

C'est exactement ce qui s'est passé pour moi. Je pourrais trouver d'autres lieux pour les faire se parler, les faire marcher dans la rue et les filmer en travelling, mais je n'y crois pas, ça ne me parle pas. Donc je préfère les laisser à table, comme dans la vie... comme ça s'est passé.

BB :

Au moment de l'écriture, il y a toujours dans nos scénarii certaines scènes qui ne sont pas extraordinaires. On se retrouve avec des mises en situation banales. C'est ce que le film va fabriquer qui va, on l'espère devenir extraordinaire. Par exemple, à un moment de l'histoire, deux personnes doivent se dire des choses, et je ne sais pas où les mettre. Comme des personnes qui marchent dans la rue, qui sont sur un banc. Maintenant, je n'ose même plus écrire ces scènes là.

JN :

Je vois qu'on a des points communs : entre ça, les travestis, les plans qu'on ne veut pas faire. C'est monstrueux.

Mais vous vous débrouillez très bien.

BB :

Non, j'embrouille. Je fais croire que je me débrouille bien. Et vous, vous faites croire que vous vous débrouillez très mal mais ce n'est pas vrai.

JN :

Dans *L'Arrière pays* c'était terrible parce que je ne savais pas ce que je faisais. Un jour, cette femme de 80 ans qui joue le rôle de ma mère nue m'a fait un cadeau somptueux. Je revenais dans ce village après 15 ans d'absence et une réputation pas évidente. J'étais accompagné d'une amie, exprès. J'ai fait les castings dans les cafés et j'étais mal parce que je n'osais pas dire que je faisais un film. Ça faisait mégalo. J'ai vu une dame

âgée de 80 ans. On sentait qu'elle avait été belle. Elle était bossue et avait une cataracte. Ça ne me dérangeait pas qu'elle soit bossue parce que pour la scène, comme elle a cancer, elle devait être allongée dans un lit. Je me disais qu'on pourrait lui mettre un coussin. Mais la cataracte ça me posait problème. Donc je ne lui ai rien dit.

Et quand je suis revenu quelques temps plus tard dans le village, elle s'était faite opérée de la cataracte !

BB :

Elle voulait vraiment le rôle.

JN :

Alors je suis allée la voir. Je lui ai dit «Mathilde, ma mère vous la connaissiez très bien, je voudrais que vous jouiez son rôle mais je suis embêtée car il y a une scène où vous devez être nue. Alors elle me réponds «mais tu ne peux pas en prendre une plus jeune, une plus belle ?» Je lui dit «non c'est vous». Alors elle me dit «bon d'accord, vous savez mes médecins m'ont vue nue tellement de fois. C'est pas grave».

Et sur le plateau c'était très beau. Elle est arrivée en peignoir, elle s'est mise nue et là je me suis dit, mais qu'est ce que je vais en faire ?

J'étais très embêté. Je ne savais où mettre la caméra.

Je n'ai pas votre culture Bertrand.

BB :

Ça c'est de l'embrouille. C'est votre discours et en même temps, vous avez vu trois fois plus de films que moi.

JN :

Oui mais pas les mêmes ...

BB :

Il faudrait qu'on fasse des listes.

JN :

De Bresson, je n'ai vu que *Pick Pocket*. Alors que vous vous en avez vu d'autres ... Donc, je dis à Agnès Godard, «Qu'est-ce qu'on fait ? Bon, on va mettre la caméra là». Je n'ai rien réfléchi, je ne l'ai pas fait exprès et au résultat c'est un très beau plan.

BB :

Oui, c'est une des plus belles séquences du film.

JN :

Mais je ne l'ai pas fait exprès.

BB :

Vous étiez là par hasard ?

JN :

C'était très beau et très émouvant. Je la prenais dans mes bras comme une Pieta. Mais ça aussi, je ne m'en suis rendu compte qu'après.

Au risque de passer pour un dandy, j'ai constaté que je n'avais pas intérêt à trop réfléchir parce qu'après je deviens intelligent et c'est pas forcément un cadeau.

C'est l'affectif, l'émotion, qui me parle et que je traduis.

BB :

Mais vous ne pensez pas que c'est ou que ça devrait être le cas pour tout le monde ?

JN :

En tout cas c'est le cas pour moi.

BB :

On peut réfléchir tant qu'on veut dans son bureau, de toute manière la réflexion passée saute au bout d'un moment parce qu'on fabrique le film avec du réel.

Moi j'ai beau avoir revu le film 150 fois dans ma tête, j'arrive le jour du tournage et la seule réalité qui compte, c'est celle du moment. On ne peut pas faire rentrer les choses dans des cases. La réflexion est peut-être une préparation qui sert à ne pas trop angoisser avant.

JN :

Sur le scénario que je viens d'écrire, je suis inquiet car sur tous mes films précédents, j'étais porté par des choses que j'avais vu moi, porté par mon regard sur des choses passées, vécues et je traduisais ce regard. Pour ce prochain film, je pense beaucoup en terme de plans ... de résultat.

BB :

C'est sans doute parce que c'est un film qui serait plus littéraire.

JN :

Oui absolument. Plus parlé, plus dialogué.

BB :

Je repense à Eustache avec *La Maman et la putain*. On fait difficilement plus littéraire, plus dialogué. Je ne sais pas comment il anticipait son film dans sa tête mais il est arrivé à en faire quelque chose de purement cinématographique avec une simplicité incroyable, en posant sa caméra au sol. Et ça dure des heures et ça ne fabrique pas autre chose que du cinéma.

JN :

Alors ... si c'est Eustache, j'espère que je fabriquerai aussi du cinéma.

Pour *La Chatte*, je voulais que la caméra épouse les corps, caresse de loin les sexes. Pour *L'Arrière pays*, il n'y avait que des plans séquences. La monteuse me disait «mais comment je vais faire ? Tu n'as pas tourné de contre-champs. Je ne vais faire que du collage».

Alors je me suis dit, «heureusement que je n'ai tourné qu'en plans séquences, comme ça elle ne pourra pas couper».

BB :

De toute façon le montage, ce n'est pas savoir où il faut couper, c'est équilibrer le film.

JN :

Absolument. En tout cas c'était ma démarche. C'était difficile parce que c'était des non-professionnels et que parfois il y avait des plans de sept minutes. Mais j'aimais ça, j'aimais laisser les acteurs imposer leur rythme et leurs maladresses.

BB :

Surtout avec les non professionnels. J'ai l'impression qu'il faut d'autant plus leur laisser imposer leur rythme plutôt que de leur fabriquer un rythme de cinéma parce que tout ce qu'ils amènent tombe si on essaie de le retravailler derrière.

JN :

Ce qui est bien c'est qu'ils ne savent pas et qu'ils ne posent aucune question.

BB :

J'ai eu aussi l'occasion de travailler avec des non professionnels et j'ai remarqué que c'est incroyable comme les gens comprennent vite comment le cinéma fonctionne.

Avec des acteurs, plus le tournage avance plus ça va parce qu'ils comprennent progressivement le film et s'imprègnent.

Avec les non professionnels, c'est un peu le contraire. Plus le tournage avance plus ils comprennent et progressivement, ils commencent à jouer pour la caméra, ils se prennent au jeu.

JN :

Vous savez je suis tellement terrible, que quand je vois quelque chose qui me plaît dans le film d'un autre, Hitchcock par exemple, je me dis, «merde le salaud, il m'a volé ma scène».

J'avais vu *Tenue de soirée*. Et je n'étais pas content, à tort ou à raison, parce que quand Michel Blanc commence à coucher avec Depardieu, il ne veut plus coucher avec Miou Miou. Pourquoi ? On peut être bi-sexuel.

BB :

Oui mais on peut ne plus avoir envie de coucher avec sa femme parce qu'on a une maîtresse.

JN :

Oui, mais ça m'avait énervé. A quatre heures du matin j'ai écrit un scénario par réaction, qui s'appelle *Manège* et qui se passe au Bois de Boulogne. Il y avait des queues, des chattes, des travelos. Je m'étais dit «mais je n'aurais jamais le CNC !». avec le recul je m'aperçois que c'est une esquisse de *La Chatte à deux têtes*, quinze ans avant.

Et manque de bol j'ai eu le CNC. Je ne trouvais pas d'acteur, parce que dans le scénario, le personnage devait se faire sodomiser par moi, qui n'étais pas très connu à l'époque. Dans la nuit à Pigalle je rencontre Frédérique Pierrot qui devait avoir 22 ans. Il était machiniste sur les films de Vecchiali. Je l'emmène au bois de Boulogne, je regarde sa réaction et je lui demande s'il veut jouer dans mon film. Il accepte, il lit le scénario et il me dit : «mais je ne peux pas me faire sodomiser. Je ne veux pas baisser mon pantalon !» Je lui répond : «mais tu ne te fais pas enculer Frédo, c'est du cinéma. Et puis tu choisis, ou tu le fais ou tu le fais pas». Et au fur et à mesure du tournage, il commençait à me poser des questions sur le personnage, à devenir acteur et moi je le fuyais de plus en plus.

Dans *L'Arrière pays*, il y a une amie comédienne qui a un petit rôle. Dans la scène elle doit venir vers moi et me dire : « Alors Ivan ça va pas ? Vous voulez un peu de café ? » et elle doit poser un sucre sur la table. N'importe qui aurait pris le sucre et l'aurait posé sur la table tout simplement. Mais la comédienne a fait : (Jacques Nolot mime alors le geste totalement farfelu de la comédienne).

J'étais furieux. Et il y a plein de choses simples que les comédiens se sentent obligés de montrer.

BB :

Jean-Pierre Léaud est incapable de poser une boîte de sucre simplement.

JN :

Oui mais lui il est grandiose. Ça dépasse ça. Il est sublime dans *Le Pornographe*. Il est

sublime tout le temps. Son jeu est habité, ça ne fait pas «acteur».

BB :

Absolument mais c'est vrai que j'ai du renoncer à des choses, parce que ce n'était tout simplement pas possible. Il y a des choses qu'il ne peut pas faire normalement. Par exemple, il ne peut pas s'asseoir normalement.

JN :

Donc vous avez composé avec.

BB :

Oui, on est obligé parce que le réel lui échappe. Il peut terminer la scène dans une autre pièce, à côté.

Un jour, on tourne une scène du *Pornographe*, c'est la 3^{ème} ou 4^{ème} prise, moi j'étais à la caméra. Il part et il termine la scène à côté de moi. Il termine de dire son texte à côté de moi. Puis il vient me voir et il me dit «c'était bien Bonello hein ?» Je lui dit «c'était formidable mais vous avez quitté le champ». Alors il me dit : «Mais c'est pas grave. Il fallait me suivre».

On a terminé le film avec, de part et d'autre du cadre, des gens tout autour pour le pousser et le laisser dans le champ de la caméra, sinon il part.

JN :

J'ai proposé le rôle du travesti à Olivier Torres, il a une élégance naturelle et un mal-être qui me parle. Il a voulu avoir la robe et les talons hauts avant le tournage.

BB :

Il est très diva.

JN :

Oui très diva.

J'avais un peu peur parce qu'il se prenait pour Marlène Dietrich. Il a voulu des talons aiguille et petit à petit il s'est rendu compte qu'il serait plus à l'aise avec des talons moins haut. Mais je l'ai laissé faire. Au début ce qu'il faisait ressemblait à du Murnau. J'étais très inquiet, je me suis dit que j'avais fait une erreur de casting. Mais je l'ai laissé faire. Et finalement j'ai trouvé ça très audacieux de sa part parce qu'il avait besoin de passer par là, par tout ça, pour arriver à rien. Et ça c'était magique.

Moins on parle aux acteurs mieux c'est. Vous êtes d'accord avec moi Bertrand ?

BB :

Il faut leur parler d'autre chose. Mais c'est vrai que la question la plus redoutable reste

toujours : «mon personnage». C'est terrible. Quand un acteur commence à comprendre son personnage, il commence à vouloir fabriquer le film lui-même. Il y a une séquence extraordinaire dans le film de Garrel qui s'appelle *Les Baisers de secours*. Garrel joue le rôle d'un metteur en scène qui fait un film sur sa vie et il décide de ne pas prendre sa vraie femme pour jouer le rôle de sa femme dans le film mais de prendre une actrice, en l'occurrence Anémone. Anémone et Garrel marchent dans la rue. On les suit en travelling. Elle lui pose la question «c'est quoi le film ?». Il répond : «quand on fait un film, tous les gens autour, acteurs, producteurs, techniciens, ont une idée précise de ce que le film sera. Et pour que le film existe réellement, il faut bien qu'il y ait un type qui ne sache pas ce que ça va être. Et ce type c'est moi». C'est ça la mise en scène. J'ai rarement vu aussi bien résumé, ce mélange d'idées précises que se font les gens et qu'ils se fabriquent à partir du scénario qui reste un objet très dangereux et quelqu'un qui justement essaie de dire : «oui je sais mais je ne sais pas».

Ça va paraître peut-être méprisant de dire ça, mais les acteurs intelligents, c'est difficile. J'ai toujours pensé qu'il y a deux sortes d'acteurs possibles. Il y a ceux qui savent et ceux qui ne savent pas. La majorité est quand même faite d'acteurs qui ne savent pas et qui pensent savoir. Et là, on ne peut rien faire. En tout cas moi je ne sais pas faire ça.

JN :

En tout cas moi je trouve que dans vos films tous les acteurs que vous employez et que je n'aime pas beaucoup pour la plupart, sont rarement aussi bien que dans vos films. Je pense à Dominique Blanc par exemple, une actrice de théâtre qui ne me touche pas. Et bien je la trouve grandiose dans *Le Pornographe*. Et ça, c'est quand même vous.

BB :

Ce n' était pas mon premier choix mais je n'avais essayé que des refus parce qu'on me disait : «mais il n'y a pas de personnage». Le personnage, c'est une femme qui regarde l'homme qu'elle aime. C'est tout. Et les actrices que j'avais approchées ne trouvaient pas de prise pour fabriquer quelque chose dans leur coin. Dominique a juste voulu prendre un café avec moi pour me poser des questions très concrètes, me demander comment les choses allaient se dérouler. Je lui expliquais que je n'avais jamais travaillé avec Jean-Pierre Léaud et que je me trouvais tout de même face à une inconnue. Alors elle a joué le jeu et elle est arrivée dans un état extrêmement disponible.

Elle a été très surprise de voir que Jean-Pierre refusait tout contact avec elle en dehors des prises, non pas par mépris mais, parce que je crois qu'il a peur qu'il existe quelque chose avec l'autre et que ça ne soit pas filmé.

En plus c'était un moment où il était très très angoissé.

Un jour, je fais une répétition avec eux. Jean-Pierre répète toujours les yeux fermés.

Je lui prends la main et je le guide. A la fin de la répétition je lui dit à l'oreille «Jean-Pierre, on va y aller». Et là, il ouvre les yeux, il se tourne vers son coach et il lui dit : «Attention je me lance !»

Alors le coach se tourne vers moi et me dit : «Là, je ne répond plus de rien».

C'était un plan séquence. Il y avait quatre gros blocs dans la séquence et il l'a jouée à l'envers. Evidemment Dominique était complètement paumée. Et le coach qui, en fait, est un ami de Jean-Pierre et qui lui fait répéter son texte car il a parfois des problèmes de mémoire, vient me voir pour me dire qu'il est parti pour être toute la journée comme ça. Alors je vais voir Dominique et je lui demande si ça l'embête de jouer la séquence à l'envers, sachant qu'ensuite je remonterai tout à l'endroit au montage. Elle me dit «D'accord je vais essayer». C'était une belle attitude.

JN :

Ah, j'ai compris pourquoi elle était bien ! Elle n'est pas conne. Elle savait qu'elle n'avait pas le choix. Et elle a été bonne parce qu'elle a fait les choses à l'envers et qu'elle n'a pas pensé.

BB :

Elle était là, tout simplement.

JN :

J'ai un exemple parallèle. C'est Brigitte Rouand, une actrice que je n'aime pas et que j'aime à la fois. C'est l'actrice parfaite. Elle est toujours juste, mais ça ne m'intéresse pas. Pour *Le Café des Jules*, Paul Vecchiali me dit : «on prends Brigitte Rouand». J'étais furieux. Je ne voulais pas d'elle ... Elle n'a eu le texte que trois jours avant, ce qui ne lui a pas laissé le temps de travailler. En plus, c'était un texte très difficile car chez moi, il y a au moins quatre pensées par phrases. Et bien, elle n'a jamais été aussi bien, parce qu'elle n'avait pas eu le temps de travailler le personnage.

BB :

Ces histoires de comédiens, ça m'angoisse de plus en plus. Qui prendre ? Comment leur parler ? Comment faire pour qu'ils arrivent dans le bon état ? Pour moi le travail de préparation, c'est de mettre les gens dans ce bon état, et que tout devienne naturel au moment où on tourne.

C'est naturellement que Dominique Blanc a joué cette scène à l'envers. Je lui disais simplement de regarder cet homme qu'elle aime. Et puis Jean-Pierre Léaud est un homme tellement émouvant qu'elle avait les larmes aux yeux presque tout le temps pendant le tournage. Catherine Mouchet aussi d'ailleurs.

Personne n'a idée à quel point ce type est bouleversant.

Pendant la scène où Catherine Mouchet l'interviewe, on avait décidé de tourner à deux

caméras, bien que je n'aime pas du tout ce dispositif, mais là je n'avais pas le choix. C'était beau de la voir réagir. Elle lui demande à un moment : «Que préférez-vous tourner, les scènes de comédie ou les scènes de sexe ?»

Et là, Jean-Pierre s'arrête pendant au moins une minute 15, une minute 30. Tout le monde attendait. Catherine me regardait, l'air de dire, «Qu'est-ce qu'on fait ?».

Puis il répond « les scènes de fellation. C'est le centre du porno ».

Il y avait aussi un moment dans son texte où il devait dire le mot fist fucking, et il n'y arrivait pas. Il joue la scène, il bute sur le mot et en pleine prise il se tourne vers moi et il me dit «mais c'est quoi Bonello, Fist fucking ?» C'est très étrange la conscience qu'il a de la caméra.

JN :

De toute façon quand c'est tout bien fait, propre, léché, c'est pas très drôle.

BB :

En tout cas, je n'ai encore très bien compris si on faisait les films pour vivre leur fabrication ou pour le résultat fini.

JN :

En tant que comédien, je crois qu'on m'utilise pour mes manques et pour mon côté «pas acteur attendu».

Quand Ozon m'a rencontré pour *Sous le sable* je n'ai posé aucune question. Je n'ai parlé que de Charlotte Rampling, que je trouvais sublime pour le rôle et jamais de moi. Pourquoi un acteur aurait-il quelque chose à dire ? Je crois que ça lui a beaucoup plu.

Après je suis arrivé sur le plateau mort de peur, car je suis très timide. J'ai utilisé ma peur, je suis tombé amoureux de Charlotte Rampling. Je lui envoyais des fleurs. Elle m'envoyait des lettres. Ozon a su se servir de ça. Nous nous sommes aimés tous les trois.

Avant je me posais beaucoup plus de questions mais plus maintenant.

Les acteurs ont peur de ne rien faire, ils ont peur d'être. Ils comblent avec des petits gestes, des petites choses, des mimiques.

BB :

Moi je donne de la musique pour éviter d'avoir à parler aux acteurs. Je passe énormément de temps à faire des compilations et je les donne aux acteurs. Je leur demande de l'écouter une fois par jour en faisant n'importe quoi d'autre en même temps, la cuisine... puis de l'écouter vraiment une fois par semaine. Et là je pense que tout est dit. Je ne sais pas parler des personnages et encore moins aux acteurs qui attendent des trucs très particuliers.

JN :

On parlait tout à l'heure des moments où on ne sait pas comment on va tourner une scène et on se refuse à l'écrire tant qu'on a pas trouvé.

Quand j'ai une bonne idée je ne sais pas vous, Bertrand, mais après je m'allonge dix minutes.

BB :

Moi je m'allonge deux jours.

JN :

Oui remarquez, après avoir terminé ma note d'intention, je me suis allongé deux jours.

BB :

Quand on a la sensation que la scène appartient à ce film là, à ce moment là, qu'elle trouve son caractère unique, non pas que l'idée soit fantastique mais qu'elle a sa place dans le film, c'est extrêmement jouissif, parce que ça n'arrive pas vingt fois par jour tout de même.

JN :

Avant d'écrire ce nouveau scénario : *Avant que j'oublie*, j'avais dans la tête un Malevitch. Je ne sais pas pourquoi. Avant j'avais un Malevitch quand j'étais jeune mais on me l'a volé ; donc je commencerai le film par ça. C'est l'abstraction. C'est un point, c'est le vide, c'est la vie. La caméra traversera le Malevitch, avancera, puis reculera. Ensuite Générique. Et le film.

La nuit j'ai mon crayon, je me lève et tout d'un coup je me dis «mais ça ce serait bien après telle scène», alors je cours sur mes cahiers et oui, il se trouve que ça va très bien après cette scène !...c'est très jouissif.

En ce qui me concerne, ces moments de trouvailles, c'est ma seule joie de l'écriture. Et ma vraie préoccupation c'est l'écriture, plus que le tournage, que les images, que tout le reste...

Question du public :

En ce qui concerne la direction d'acteurs, considérez-vous qu'il y a des choses qu'on peut demander à un professionnel et qu'on ne pourrait pas demander à un non professionnel ou inversement ?

BB :

Il n'y a rien qu'on ne puisse pas demander à quelqu'un dont ce n'est pas le métier, à part des acrobaties. En revanche il y a des choses difficiles à demander à des gens dont c'est le métier. Dans *Tiresia* sur les quatre rôles principaux, il y a trois non professionnels et un professionnel.

Dans *Le Pornographe*, il y a plus d'acteurs professionnels. Je n'ai pas d'avis tranché comme Bresson qui dit «ah, l'acteur c'est l'horreur, vive le modèle».

Mais la particularité dans *Tiresia* c'était de trouver comment représenter un transsexuel. Soit j'en prenais un vrai, soit je prenais un homme et une femme pour respecter cette équité que je crois réelle et là je ne me sentais pas de le faire avec un vrai comédien. Mais là ou ça fait peur c'est que le scénario a beaucoup circulé chez les agents et que je n'ai jamais eu autant d'acteurs qui voulaient tourner avec moi. Mais pour des mauvaises raisons, des raisons spectaculaires. Toutes les actrices voulaient qu'on leur mette un faux pénis. Elles trouvaient ça fantastique. Et moi je ne voulais absolument pas aller dans ce sens de la performance.

Mais je ne suis pas dogmatique, je n'ai pas d'avis tranché sur la question professionnels, non professionnels. Ça vient au hasard des rencontres, il y a parfois des évidences, avec les uns ou les autres.

JN :

En tout cas moi, je fais tout pour ne pas prendre des acteurs.

Mais parfois on manque de temps pour travailler avec des non professionnels, notamment quand il y a beaucoup de texte à apprendre.

Pour *La Chatte à deux têtes*, si j'avais eu le temps, j'aurais choisi une vraie caissière de cinéma porno, abîmée par la vie, avec des rides. J'aime les défauts, les voix particulières. Parfois simplement à la voix, je sais que je ne veux pas de quelqu'un.

C'est ça qui m'intéresse, c'est quand les drames se voient sur les visages.

On s'arrête ?

BB :

On s'arrête.