Document généré le 5 juin 2025 12:26

Séquences : la revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Bertrand Bonello
« Il a fallu que je trouve mon chemin de manière relativement solitaire »

Sami Gnaba

Numéro 308, juin 2017

URI : https://id.erudit.org/iderudit/86039ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Gnaba, S. (2017). Bertrand Bonello : « Il a fallu que je trouve mon chemin de manière relativement solitaire ». *Séquences : la revue de cinéma*, (308), 38–43.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 2017

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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

https://www.erudit.org/fr/

Bertrand Bonello

« Il a fallu que je trouve mon chemin de manière relativement solitaire »

Dans ce long entretien, Bertrand Bonello revient sur l'origine, la fabrication et la réception de ***Nocturama****, son plus récent film. Mais aussi, plus largement, sur sa filmographie, que nous avons revisitée avec lui au cours de notre échange, l'interrogeant notamment sur sa méthode de travail, l'importance de la musique dans ses films, son attachement au court métrage ou encore son rapport au cinéma français.*

SAMI GNABA

Dans un entretien réalisé il y a quelques années avec Télérama, vous évoquiez déjà le projet de *Nocturama* ***comme le reflet d'un sentiment de malaise et de violence sociale d'une certaine jeunesse dans la France actuelle. Pourtant, le film n'en fait jamais état explicitement, hormis dans un court passage dans lequel deux personnages préparant une thèse parlent d'une « soi-disant parfaite démocratie qui fabrique elle-même son propre ennemi ». Pourquoi ?***

À l'origine, le film est né alors que je préparais ***L'Apollonide***, en 2010. Je pense que je paniquais un peu de faire un film en costumes. Je n'avais jamais fait ça avant. Aussi, je paniquais d'être déconnecté du contemporain. Je voulais qu'avec le film suivant je puisse revenir à quelque chose de contemporain. Et mon sentiment à l'époque était que je ressentais une tension sociale sur le point d'exploser. Il suffisait d'ouvrir le journal, de marcher dans les rues, pour ressentir cette tension, cette colère... Je ne voulais surtout pas l'aborder comme film à discours. Je trouvais que c'était plus intéressant de passer par le geste, par l'action. C'est quelque chose qu'on voit souvent dans un certain cinéma américain qui passe par des films de genre, des films d'action, qui arrivent à insuffler un sous-texte politique. C'est donc comme ça que j'ai construit le film Pour revenir à la scène que vous avez évoquée, avec les deux étudiants en Sciences Po qui parlent de la démocratie au 20e siècle, on peut très bien imaginer ce qu'elle dit, en hors-champ, sur la réalité d'aujourd'hui. J'ai eu beaucoup recours au hors-champ dans ce film

Comme dans tous vos films d'ailleurs.

Oui, là il y a un vrai hors-champ, qui est celui du discours.

À un moment du film, l'un des personnages sort se promener dans un Paris complètement déserté et croise la route d'une cycliste interprétée par Adèle Haenel. Cette dernière, s'exprimant sur les explosions qui ont eu lieu plus tôt, dira que « de toute manière ça devait arriver ».

Pour ce personnage, c'est un peu moi qui parle à travers elle. Quand j'écrivais le film, j'étais convaincu que quelque chose allait se produire. Je me disais que ce n'était pas possible que cette tension tienne comme ça. Encore là, je ne suis pas là pour dire quoi, comment ou pourquoi. En revanche, j'ai juste ressenti cette tension Le personnage d'Adèle Haenel qui est extérieur au film, c'est un peu moi qui exprime mon point de vue « de

PHOTO : © Chloé Mawas

toute manière ça devait arriver ». Alors que ce qui est arrivé, c'est une toute autre chose. Ce qui a été d'ailleurs l'une des grandes difficultés auxquelles s'est heurté le film.

Justement, à ce sujet, quels ont été les changements majeurs apportés au film ? Vous étiez en plein montage du film quand les attentats terroristes ont frappé Paris.
En fait, j'avais déjà fini le premier montage du film quand les attentats ont eu lieu. Alors, j'ai évidemment tout de suite montré le film aux producteurs, distributeur et vendeur, en leur disant bien sûr qu'il n'était pas fini, mais « regardons-le et parlons ». Après le visionnement, on a décidé de ne rien changer, le film était déjà là. En revanche, le titre initial qui devait être *Paris est une fête* a été modifié. Après les attentats du 13 novembre, le bouquin d'Ernest Hemingway était devenu un symbole et je ne voulais surtout pas créer un lien immédiat avec les attentats, qui ferait penser d'une manière ou d'une autre que j'allais profiter de cette tragédie pour faire de la publicité pour le film. C'est la seule chose qu'on a vraiment changée. Certes, on s'est interrogé sur une scène ou deux, notamment celle où l'un des personnages parle du paradis. C'était la seule scène qui pouvait faire référence à l'islamisme, mais il me paraissait tout à fait logique que sur 10 personnes il y en ait un qui pense à ça (le paradis). Ça n'en fait pas un film sur des islamistes pour autant je le voulais simplement en cohérence avec la France d'aujourd'hui

C'est une simple réaction face à la peur et à leur sort incertain, de la même manière que quand un autre personnage tente d'appeler sa mère.
Exactement. Par ailleurs, dès que le personnage fait référence au paradis, il y a l'autre qui lui répond qu'il se trompe totalement. Ainsi, la scène se clôt sur elle-même.

En examinant attentivement la structure de votre film, on se rend compte que les deux parties qui le composent sont d'une durée quasi identique, laquelle avoisine 55 minutes pour chacune. À cela s'ajoutent 10 minutes finales avec l'intervention des forces policières. Dans la première, majoritairement silencieuse, nous suivons une succession d'entrées et de sorties dans les métros, des mouvements nerveux et de préparatifs en montage alterné, avant que les explosions prennent d'assaut la ville de Paris. Tandis que la seconde, usant d'un dispositif coutumier dans votre cinéma, privilégie le huis clos en rassemblant tous les responsables des attentats dans un gros magasin. Ils attendent que le jour se lève pour pouvoir rentrer chez eux. Pouvez-vous revenir avec nous sur l'écriture du scénario ?
C'est un film très mathématique. En effet, il y a deux parties qui se répondent; l'une à l'extérieur, l'autre à l'intérieur; une se déroulant le jour, l'autre la nuit; l'une campée dans un décor réaliste, l'autre dans un décor totalement reconstruit; dans l'une, les personnages sont en constant mouvement et tandis que dans l'autre, ils sont à l'arrêt. Et à l'intérieur de ces deux parties, il y a trois actes dont la grande différence tient dans leur rapport au temps. Dans le premier, c'est un rapport au temps d'une grande précision, tandis que dans le second, c'est l'impression du temps qui s'arrête. La difficulté a été de trouver une forme de tension dans l'attente, dans le « rien » en fait. Et enfin, dans le troisième acte, le temps se brouille. On procède à quelques retours en arrière ou à des changements de point de vue. Ce qui consistait aussi à démontrer par l'image la fatigue, l'angoisse, qui s'intensifient au fur à mesure que la nuit avance c'est vraiment ces différents rapports au temps qui ont guidé l'écriture du film.

L'Apollonide

Quel est votre rapport au film de genre ? On sent dans vos films une attraction évidente vers le cinéma de genre.
Adolescent, j'ai beaucoup regardé de films de genre qui étaient souvent des films d'horreur ou fantastiques. Donc, mon introduction au cinéma s'est beaucoup faite avec des films de David Cronenberg, de Dario Argento et de Georges A. Romero, faits à la fin des années 70 et début des années 80 En préparant ***Nocturama***, j'ai revu ***Assault on Precinct 13*** de John Carpenter et ***Dawn of the Dead***. C'est à ces films-là auxquels je pensais quand je parlais de films que je considère contenir en eux un sous-texte politique tout en travaillant à l'intérieur du cinéma de genre. Officiellement, ***Assault*** est un film de série B et en même temps il y a le désir de raconter quelque chose de plus profond. Après, je vous dirais que j'ai un peu lâché le film de genre. Je trouve qu'il s'est beaucoup orienté vers le second degré et un cynisme qui ne me parlent pas. Car, ce que je trouvais beau dans ces films dont je parle c'est leur premier degré. C'est-à-dire qu'à travers le film de genre, des histoires de zombies, etc., les réalisateurs mettaient en scène leur propre peur du monde; pour quelqu'un comme Romero, c'était l'Amérique de l'après-guerre du Viêtnam; pour quelqu'un comme Argento, c'était l'Italie des Brigades rouges; pour Cronenberg, c'était les peurs intimes Avec la fin des années 80, c'était devenu autre chose.

Nocturama ***porte les marques de ce tout ce qui fait votre écriture cinématographique. Par là, je veux dire que dans tous vos films il se produit une forme de cassure dans leur mouvement. Dans un premier lieu, on sent le film bien installé — dans un registre, un genre, bien précis — et puis***

peu à peu se produit un dérèglement, une sorte de mise en danger du film, le réinventant et le redirigeant vers quelque chose d'imprévisible, d'inattendu. On observe cette cassure dans beaucoup de vos films, à commencer par *De la guerre****,*** *L'Apollonide* ***ou encore*** *Saint-Laurent****.***
Je pense que je ne m'en rends pas compte. Ce n'est pas un truc volontaire de ma part. Je pense que ça vient d'un vrai désir de spectateur. Ce que je veux dire, c'est que comme spectateur de films, il n'y a rien qui me rende plus heureux que d'être dans une salle en train de regarder un film qui commence dans un endroit que je connais pour se terminer dans un endroit que je ne peux pas anticiper. ***L'Apollonide*** est écrit ainsi. Nous sommes dans un endroit très identifiable (une maison close en 1900), qu'on a pu voir dans plein de livres et de tableaux. Et à l'intérieur de ce cadre, une fois que les choses sont installées, il me faut amener le film ailleurs, le conduire vers un endroit plus personnel, plus abstrait, plus mental Depuis 5-6 ans, ce qui m'intéresse de plus en plus c'est de travailler les contrastes. Si en écrivant une scène, on sent qu'elle va être portée par une certaine atmosphère, il faut que la scène qui lui succédera la casse pour amener le film ailleurs. Il y a toujours dans ce choix l'idée que le spectateur ne puisse pas anticiper ce qui va se passer, autant d'un point de vue formel que scénaristique.

Comment s'est constituée la distribution de *Nocturama****? Vous avez fait appel à des jeunes acteurs venant de différents horizons sociaux pour la plupart non professionnels. Comment avez-vous abordé avec eux les questions soulevées par le film ?***
Je dois dire que je m'attendais à beaucoup plus de travail de ma part. Déjà, j'ai écrit le scénario sans réellement rencontrer des jeunes, mais plutôt à partir de mon propre imaginaire. Quand je l'ai terminé et commencé le casting, je m'attendais à une certaine résistance de la part des jeunes rencontrés. Mais non, il y a eu plutôt une forme de compréhension et d'adhésion très rapide au scénario de leur part. Ce qui a fait que je n'avais pas cette tâche de leur expliquer le scénario. Mon travail a été de les amener au cinéma. C'est-à-dire de les diriger sur un plateau. La plupart n'ayant jamais été dans un film avant, il me fallait leur expliquer comment trouver leur place dans un tournage, en termes de jeu par exemple.

Quelles étaient leurs positions d'un point de vue politique ?
Nous avons trouvé quelques-uns qui provenaient d'un milieu très politisé. Il y en avait deux-trois qui étaient très obsédés par toutes les manifestations les plus radicales, au point de prendre le train pour l'Allemagne pour prendre part à certaines d'entre elles. Globalement, ils avaient une conscience politique J'ai beaucoup discuté avec eux avant de leur faire lire le scénario. Je leur demandais par exemple des questions du type « voilà c'est Noël, si vous deviez faire exploser quatre lieux dans Paris, lesquels vous choisissez ? » et leur réponse était très proche de ce que j'avais écrit dans le scénario. Même si elle penchait un peu plus vers certains médias qui sont très agressifs dans leur traitement de l'information, comme BFM. Ils avaient une grande méfiance par rapport à ce genre de médias.

Faisons un bond en avant de plusieurs mois après la finalisation du film. Nous sommes au mois de mai, plus précisément à Cannes, où le film n'est pas programmé. Quelque chose d'assez similaire aura lieu quelques mois plus tard aux Césars, où *Nocturama* ***ne sera nommé dans aucune catégorie. On sent qu'il y a une volonté de se mettre à distance le film. Avec le recul, comment expliquez-vous cette résistance face à laquelle vous vous êtes heurté ?***
Elle a commencé avant Cannes et a perduré bien après. C'est un film qui a été maudit, voilà. Pour Cannes, le directeur du festival (Thierry Frémaux, *ndlr*) ne m'a jamais parlé du film. À la conférence de presse, il a dit de ne pas l'avoir vu, pour ne pas avoir à se justifier. Mais il l'avait bel et bien vu. Il a sorti un livre dernièrement dans lequel il écrit s'être demandé si on pouvait montrer ce film après ce qui s'est passé. Je pense qu'il n'avait pas envie de créer une polémique.

De toute évidence, il y a quelque chose de l'ordre de la distance politique par rapport au film, comme si quelque part il avait quelque chose de toxique, de dangereux.
Oui, je pense que c'est parce que le film ne rassure pas. Quand ***Nocturama*** est sorti beaucoup de gens auraient presque espéré que je raconte ce qui s'est passé en novembre. Et que je le reproduise, l'analyse, le rationalise. Ce qui est techniquement impossible, parce que le temps de préparation d'un film est quand même très long. Alors que là, beaucoup de personnes ont été dérangées par ce mélange d'ultra-réalisme et d'abstraction qui est au cœur du film.

Surtout que le film s'intéresse au point de vue de ceux qui organisent ces attentats, et non pas à celui des victimes ou des héros comme nous avons l'habitude de voir.
C'est vrai. Quand je fais un film comme ***L'Apollonide*** par exemple, c'est très facile d'adhérer aux personnages de prostituées, parce qu'elles sont ouvertement des victimes. Pour ***Nocturama***, je reprends un peu le même procédé. C'est-à-dire que je suis un groupe de personnes tout au long du film, mais qui sont en train de poser des bombes à Paris. En plus, sur le

PHOTO : ***Saint-Laurent***

même mode, soit la simultanéité, que les évènements qui ont eu lieu six mois plus tôt dans la capitale. Ça en fait un film difficile à recevoir pour certaines personnes. Mais ce qu'on m'a encore le plus reproché, c'est qu'à la fin de la seconde partie on finit par éprouver de l'empathie pour ces gamins. C'est à un moment où ils sont tués froidement par les agents du GIGN.

Les agents ne sont d'ailleurs jamais montrés. Ils restent en hors-champ.
Oui, parce que nous sommes toujours du point de vue des jeunes. Il y a beaucoup de gens qui ont trouvé la scène finale très agressive, le fait par exemple qu'il n'y ait aucune sommation ou qu'on tire sur un gamin qui lève les mains dans la volonté de se rendre.

Comment avez-vous abordé cette partie du film ?
Tous les mouvements et la chorégraphie des agents ont été orchestrés par un ancien agent du GIGN qui a travaillé dans la brigade anti-terroriste. J'ai donc préparé toute la fin avec lui. Il m'a posé quelques questions types qui concernaient par exemple le nombre de personnes à l'intérieur du lieu ou d'éventuels otages. Ensuite, il est venu inspecter le décor, qui est construit sur plusieurs étages, de façon que si on est en bas, on ne voit pas ce qui se passe en haut... En prenant en considération tous les éléments qui lui étaient fournis, il m'a finalement dit que dans ce genre de situations les agents procèderaient selon une méthode qu'ils appellent « l'enclume et le marteau ». C'est-à-dire qu'il y a des agents qui rentrent par le bas et d'autres par le haut, et éliminent toutes les cibles pour mettre fin à l'opération. C'est ainsi qu'on a procédé. Il n'était pas très content que je montre ça à l'écran, mais en même temps il reconnaissait que la fin était très réaliste. (Long silence) Ce que j'aurais dû faire, c'est avoir recours à un montage parallèle qui montrerait un chef d'escouade en train d'expliquer l'opération en cours. Sauf que mon but était de rester avec les jeunes, que le spectateur soit continuellement avec eux. J'aurais dérogé à ma mise en scène pour rendre mon film plus moral.

La musique occupe une place très importante dans votre œuvre. Vous composez par ailleurs la musique de tous vos films. Comment s'intègre-t-elle dans votre processus de création d'un film ?
Dès la première version du scénario, toutes les musiques du film sont écrites. Si on prend des musiques déjà existantes — par exemple le morceau de Bob Dylan que Mathieu Amalric met à la fin de ***De la guerre*** –, elles sont intégrées dans le scénario exactement comme si on écrivait un dialogue. Pour moi, ce sont des musiques qui racontent quelque chose de concret. Elles ne sont pas juste posées là pour donner du bon son ou embellir la scène. En ce qui concerne la musique originale, c'est un peu différent. Quand j'écris une scène et que je sens qu'elle va avoir besoin d'une musique, je profite du petit studio que j'ai chez moi et je commence à chercher surtout la texture, la couleur, du morceau. Et à enregistrer des petits bouts de musique. Logiquement, à la fin de la première version du script, les musiques sont à un stade assez avancé J'essaie de plus en plus de ne pas écrire des scénarios, mais bel et bien d'écrire des films. C'est-à-dire que dès l'étape du scénario, je me mets à me poser des questions de mise en scène comme « Quel sera le décor ? Est-ce que c'est plus foncé, rouge ? » De faire en sorte de ne pas avoir le texte *littéraire* d'un côté et la mise en scène de l'autre. Et d'essayer qu'ils soient tous deux imbriqués dès le scénario.

Cette imbrication dont vous me parlez me paraît très identifiable dans un film tel que *My New Picture****, dans lequel la narration se calle entièrement sur un album que le personnage féminin écoute chez elle.***
Habituellement dans un film, la musique doit toujours accompagner l'image. Mais là, *dans* ***My New Picture***, c'est le contraire qui se passe. Comme l'album avait été composé antérieurement, je me suis dit qu'il me fallait trouver des images pour accompagner une musique. Je voulais par là expérimenter avec un dispositif inédit : avec juste quelqu'un de filmé en temps réel en train d'écouter de la musique.

Quand on regarde vos courts métrages dans leur entièreté, nous vient en écho cette phrase de Truffaut qui disait faire des films « pour filmer des jolies filles en train de faire des jolies choses ».
Ah ça, c'est une phrase qu'on peut plus dire aujourd'hui, sinon vous allez avoir toutes les féministes sur le dos. Mais là où il a raison, c'est que c'est quelque chose qui a fondé notre amour pour le cinéma. C'est quelque chose qui remonte au début de l'histoire du cinéma.

Si je vous dis ça, c'est que j'observe une constance dans tous vos courts : ils sont tous axés sur un ou des personnages féminins. À la différence de vos longs qui décrivent, généralement, un univers plutôt masculin.
C'est vrai, je n'avais jamais pensé à ça C'est un peu le hasard qui a décidé de cette différence. Je sais que si je refaisais un film, j'aimerais l'axer entièrement sur un personnage féminin cette fois. C'est quelque chose que je n'ai jamais fait encore.

J'ai fait ***L'Apollonide***, mais j'y mettais en scène un groupe de personnages féminins. Alors que là, j'aimerais me concentrer sur un seul personnage et l'accompagner pendant tout un film.

Vos films sont habités par une cinéphilie très marquée, qui s'incarne notamment par des acteurs qui sont porteurs de tout un pan de l'histoire du cinéma moderne. Je pense à des gens comme Jean-Pierre Léaud, Aurore Clément, Michel Piccoli ou encore Helmut Berger Comment procédez-vous quand vous filmez quelqu'un comme Michel Piccoli ou Jean-Pierre Léaud ?
Tourner avec quelqu'un comme Michel Piccoli, ça a été plutôt simple. Puisqu'il n'avait qu'une seule scène à faire dans le film. Avec Jean-Pierre Léaud, c'était plus compliqué. Vu la filmographie qu'il a et les cinéastes avec lesquels il a collaboré, je me demandais ce que je pouvais lui proposer en tant que réalisateur que les autres n'ont pas su lui donner. Nous en avons donc un peu parlé. Et je lui ai dit, avec bienveillance, que je voulais le filmer dans un de ses premiers rôles vieillissants. C'est la première fois qu'on le voit fatigué ainsi. Même dans un film tourné juste avant par Lucas Belvaux, ***Pour rire***, il était encore dans la flamboyance de jeu qu'on lui connaît. Mon idée était donc de l'amener à un autre cycle de sa carrière Il y avait eu par le passé le Léaud enfant, celui de la vingtaine et de la trentaine filmé par Eustache et Truffaut, avec qui la collaboration est allée très loin. Et d'une certaine manière, Belvaux avait conclu cette espèce de cycle avec son film. Du coup, je voulais travailler autre chose avec lui, l'amener vers quelque chose d'inédit. Aujourd'hui, on peut dire que Jean-Pierre Léaud aura été filmé à tous les âges de sa vie. C'est quelque chose de très beau, très émouvant.

Est-ce vrai qu'à l'origine le personnage principal du *Pornographe* ***avait été écrit pour un réalisateur ?***
Oui. Je l'avais écrit pour Philippe Garrel, qui tout de suite sans même le lire m'a dit qu'il ne voulait pas jouer. Après, j'ai proposé le rôle à Jean-Luc Godard. Avec qui j'ai parlé pendant une demi-heure et à la fin de la conversation, je ne savais toujours pas s'il l'avait lu ou pas. C'était une super conversation, mais alors là totalement embrouillée. Je l'ai proposé ensuite à Maurice Pialat, mais il n'était pas très en forme physiquement. Après ça, j'ai arrêté mes recherches et me suis décidé à travailler avec un acteur. C'est à ce moment que j'ai rencontré Jean-Pierre.

J'aurais aimé revenir un peu sur *Saint-Laurent****, un film passionnant à plusieurs niveaux et notamment dans le parallèle qu'il trace entre le geste de création du couturier et celui du cinéaste (le croquis/ le scénario, le découpage du tissu/ le montage, les modèles/ le casting...)***
C'est très vrai. Il y a en tout cas un parallèle qui existe et qui est que les deux se pratiquent dans un mélange d'artisanat et d'industrie. Quand on m'a proposé un film sur YSL, je me suis interrogé sur comment me sortir du genre *biopic*. Et à un moment donné, la réponse a été de me dire — avec modestie bien sûr — que Saint-Laurent, c'est moi. C'est-à-dire que je n'allais pas essayer de réaliser un film-Wikipédia sur un grand couturier, mais essayer plutôt de me poser à sa place, de réfléchir et de transposer dans le monde de la mode les points communs qu'on peut avoir, les mêmes angoisses, les mêmes contraintes. Ceci dit, je préfère le cinéma à la mode.

Il y a un passage où nous voyons Saint-Laurent au Maroc, en train de créer sa collection de 76. Il est montré en train de puiser son inspiration dans des livres de peintres. Pour poursuivre dans ce parallèle qui se trace entre vos deux professions, je me demandais si vous usiez du même procédé d'inspiration dans votre travail ? S'il existait des modèles, des références, cinématographiques, plastiques ou autres, sur lesquelles vous vous appuyez pour vos films ?
C'est toujours différent. Tout dépend du film. Pour ***Nocturama***, par exemple, j'ai montré à l'équipe ***Elephant*** d'Alan

PHOTO : ***My New Picture***

Où en êtes-vous, Bertrand Bonello ?

Clarke. C'est un film complètement dingue qui dure une quarantaine de minutes. J'ai loué une salle de cinéma pour la veille du tournage et leur ai projeté le film. À la sortie, ils étaient un peu sonnés. C'était la première fois que je faisais ce genre d'expérience et je crois que je le referai dans le futur. Comme point de départ à une collaboration, c'était quelque chose de très beau. De très inspirant. On sort d'une salle de cinéma pour aller faire un film Sinon, j'essaie de fabriquer un *mood-book,* un document d'inspiration construit de plein d'images provenant de sources diverses (cinéma, internet, livres…) pour donner une idée plus claire de quel genre d'ambiance on cherche à atteindre pour le film. Et qu'on s'échange avec le chef décorateur et le chef opérateur. Pour ***Saint-Laurent***, j'ai aussi regardé ***Violence et passion*** de Visconti, mais j'essaie quand même de ne pas trop passer par les films, parce que ça peut devenir un peu écrasant comme référence quand on tourne.

Plus tôt, vous évoquiez *Le Pornographe* **et comment vous avez cherché longtemps un réalisateur pour interpréter le rôle-titre. Or, il s'avère que plusieurs cinéastes interviennent en tant qu'acteurs dans** *L'Apollonide***. Quelles ont été les raisons de ce choix ?**
Au début, ça s'est fait un peu par hasard. C'est le genre de casting qui se fait avec son téléphone portable. J'ai simplement appelé des gens que je connaissais. Pour des petits rôles sur un film, les acteurs peuvent être difficiles à diriger. Ils veulent exister. Ils demandent des explications, ils veulent connaître en détail leurs personnages, leur psychologie. Pour ce qui est des cinéastes, ils sont très obéissants. Ils savent ce que ça représente de faire un film. Du coup, quand on leur donne une indication pour un plan à tourner, ils ne posent pas de questions sur la signification de ce qu'ils sont en train de faire et le font. Généralement, ils sont de bons acteurs. Après, il y en a certains parmi eux, je pense à quelqu'un comme Noémie Lvovsky ou à Xavier Beauvois, qui ont joué dans beaucoup de films par le passé Je dois dire que c'est un sentiment très agréable que d'être entouré par des cinéastes quand on est sur un plateau de tournage. C'était assez sympathique comme ambiance.

En tant que cinéaste, vous êtes travaillé par des influences diverses (Carpenter, Visconti, Coppola, Argento, Cronenberg...) Ce qui a entraîné des films difficilement identifiables comme « films français ». Par conséquent, comment vous positionnez-vous par rapport au cinéma français contemporain ?
C'est une question compliquée. Disons que quand je suis arrivé dans le cinéma français, vers la fin des années 90, il y avait un mouvement assez dominant, très obsédé par Pialat, le naturalisme, voire le réalisme, dont je ne me sentais pas très proche. Mes amours de cinéma me guidaient souvent vers des choses qui ne fonctionnaient pas sur ce modèle. Et il a fallu que je trouve mon chemin de manière relativement solitaire. Également, le fait que je n'ai fait ni école, ni assistanat, faisait que je n'appartenais à aucun groupe, aucune famille. Ça n'a pas tellement changé depuis. Je reste assez isolé, même si je trouve que le cinéma français retrouve un souffle ou une envie d'essayer des choses.

À l'occasion d'une exposition (*Résonances****) qui vous était consacrée au Centre Pompidou en 2014, vous avez réalisé un journal filmé intitulé*** *Où en êtes-vous, Bertrand Bonello ?* ***Dans ce court, vous reveniez sur votre carrière, vous exprimant au passage sur ce qui semble être à vos yeux votre meilleur film à ce jour: le court métrage*** *Cindy, The Doll is Mine****. Rétrospectivement, comment jugez-vous la finalité de vos films ? Êtes-vous très critique ?***
Comment je pourrais vous dire ça Souvent, quand on fait de la promotion, on se fait demander les raisons qui nous ont poussés à faire le film. Ce qui me semble être la mauvaise question à poser. La bonne question serait plutôt « comment en êtes-vous venu à ce film ? ». Quand on prépare un film, on part d'une idée et puis après elle est chamboulée, au gré de multiples éléments qu'on ne peut contrôler. Comme pour beaucoup d'autres je crois, le processus de préparation d'un film se joue dans une durée de temps assez longue. Période durant laquelle les idées qu'on avait se transforment, le réel interfère, des acteurs acceptent puis se désistent Bref, on est confronté à toutes sortes de contraintes et d'obstacles qui à leur façon influent sur le projet qu'on avait au départ. C'est un long, long, cheminement par lequel on passe. Chaque jour apporte son lot de questions, de problèmes, de joies, d'angoisses. Donc, il faut arriver à porter son projet jusqu'au bout. Jour après jour. La question de la finalité se pose là. Quand j'arrive à la fin de mes films, j'ai le réflexe de me dire que le résultat représente ce que j'ai été capable et incapable de faire. Un film pour moi résulte de la somme de ses possibilités et de ses impossibilités à un certain moment Alors, quand je dis que ***Cindy*** est mon plus beau film, c'est juste que je le trouve très réussi. Il n'y a rien que je changerais dedans. Tandis que pour les autres, je suis plus critique. Il y a toujours un moment que j'aimerais modifier, corriger.

Finalement, après deux projets qui ont été très difficiles à faire, où en êtes-vous aujourd'hui, Bertrand Bonello ?
À la fin de ***Où en êtes-vous ?***, si j'ai bonne mémoire, je parle de ***Nocturama*** et après je dis : « je voudrais arrêter ou alors faire un film d'horreur ». Voilà, j'en suis là. Ça devrait se faire.