

Entretien avec le scénariste français Roger Bohbot

Samuel Flageul

Volume 23, Number 2, Spring 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33190ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Flageul, S. (2005). Entretien avec le scénariste français Roger Bohbot. *Ciné-Bulles*, 23(2), 38–41.



Roger Bohbot

« *Un scénario, c'est une façon de répondre à une question que l'on se pose.* » Roger Bohbot

SAMUEL FLAGEUL

Pour leur 23^e édition, Les Rendez-vous du cinéma québécois organisaient « une journée avec le cinéma français » comprenant un volet lié à la scénarisation. C'est dans ce cadre que des professionnels, pour la grande majorité, ont pu entendre le scénariste français Roger Bohbot parler de son travail. Depuis 10 ans qu'il écrit pour le cinéma, Bohbot s'est forgé un beau parcours. Il a collaboré, entre autres, avec les réalisateurs Érick Zonca (*La Vie rêvée des anges*), Orso Miret (*De l'histoire ancienne, Le Silence*), Solveig Anspach (*Stormy Weather*), Christophe Blanc (*Une femme d'extérieur*), Julie Bertucelli (*Depuis qu'Otar est parti*), François Favrat (*Le Rôle de sa vie*). Il a été en nomination aux plus récents Césars pour le scénario de *Rois et reine*, le dernier film d'Arnaud Desplechin, sorti à la fin de 2004 en France. À la suite de cette rencontre publique et tout juste avant de regagner la France, le scénariste a bien voulu répondre à nos questions, livrant ainsi ses pensées, ses réflexions, sur ce métier de l'ombre qu'il évoque avec ferveur.

Ciné-Bulles : Vous avez commencé à écrire pour le cinéma il y a 10 ans. Quelle est votre formation? Que faisiez-vous avant d'écrire des scénarios?

Roger Bohbot : J'ai fait des études de philosophie jusqu'au DEA (niveau postmaîtrise), puis j'ai quitté l'université, car je n'avais aucune envie d'enseigner. Je suis devenu rédacteur de presse. J'ai fait de nombreux petits boulots. C'est dans un de ces petits boulots que j'ai rencontré Érick Zonca. Lui voulait réaliser, moi écrire. Ensemble, nous avons fait *La Vie rêvée des anges*.

Vous n'aviez jamais envisagé de travailler pour le cinéma avant de rencontrer Zonca?

Pas vraiment. Pour moi, le cinéma, c'était les films de mon enfance, les westerns, les films de genre. Le premier film d'auteur que j'ai vu était *Au fil du temps* de Wim Wenders. J'ai été ébloui par la présence du temps dans une image, la manière de

capter l'espace, la lenteur de la narration. Pour la première fois, j'ai eu le sentiment que le cinéma pouvait être un art. Cette idée qu'il y avait une autre façon de raconter un pays, de parler de soi, de raconter une histoire, m'a beaucoup dérangé. Je ne connaissais que la manière littéraire de raconter une histoire. J'ai donc tenu le cinéma assez loin de moi pendant un certain temps afin d'éviter d'être passionné par deux modes d'exploration concurrents.

Est-ce pour cela qu'après une dizaine de films, vous avez toujours du mal à vous considérer comme scénariste?

Oui. Se définir comme scénariste, au-delà du statut social, c'est se définir par un savoir-faire, une compétence. Il y a bien des compétences qui s'acquièrent à force de travail. N'empêche que je ne sais pas mieux comment faire pour raconter quelque chose de neuf. Comme je suis arrivé au

scénario totalement par hasard et que les scénaristes en France sont très isolés les uns des autres, j'ai dû me former seul. Et lorsque j'ai décidé de voir comment mes collègues parlaient du scénario, j'ai constaté qu'ils se représentaient ce métier d'une façon corporatiste qui définit les compétences du scénariste par opposition à celles du réalisateur, du monteur, du producteur, etc. Cela me semble une mauvaise manière de procéder.

Beaucoup de scénaristes défendent l'apprentissage des techniques de scénario et soutiennent qu'on est plus handicapé dans l'écriture quand on ne possède pas les bases de la construction d'un scénario.

Écrire un scénario, c'est définir un univers sur le papier. Les armes techniques et les outils du scénario sont nécessaires, mais ne suffisent pas. Si on lit plusieurs manuels de scénario, on est absolument incapable de s'y repérer. Si l'on travaille comme un romancier en essayant de porter une histoire, de se laisser envahir par un univers, de vivre avec des personnages suffisamment longtemps, à ce moment-là, on va pouvoir penser à l'intrigue. L'essentiel, c'est le temps de la maturation, et ça, les manuels de scénario n'en disent jamais rien.

Pensez-vous qu'il soit possible d'écrire un scénario sans avoir appris les techniques d'écriture?

Pendant des années, cela m'a manqué. J'ai mis beaucoup de temps à régler la question de la place du scénario par rapport à la mise en scène. J'ai souvent été égaré par des réalisateurs qui me disaient : « Ne t'occupe pas de ça, cela concerne la mise en scène... » Je me suis rendu compte à chaque fois que ce n'était pas vrai. Ce que le scénario n'amène pas comme matériau, la mise en scène n'est pas capable de le faire naître. Dans l'économie du cinéma qui est une économie restreinte, où chaque journée coûte très cher, on ne peut pas chercher une idée de scénario sur un plateau de tournage.

*Sur **Rois et reine**, le plus récent film d'Arnaud Desplechin dont vous êtes coscénariste, vous dites avoir découvert une nouvelle façon de travailler. Pouvez-vous nous en dire un peu plus?*

Pour **Rois et reine**, Arnaud Desplechin nous a forcés à travailler avec une structure très contraignante. Par exemple, on s'est demandé si un



La Vie rêvée des anges

« Ce que le scénario n'amène pas comme matériau, la mise en scène n'est pas capable de le faire naître. Dans l'économie du cinéma qui est une économie restreinte, où chaque journée coûte très cher, on ne peut pas chercher une idée de scénario sur un plateau de tournage. »

personnage, par qui tous les malheurs arrivent, pouvait apparaître juste une seule fois dans le scénario. Comment faire pour que ce personnage soit un personnage vivant, pour qu'il ne soit pas un *deus ex machina*, une simple fonction scénaristique et que l'on y croit vraiment. C'est une question autour de laquelle on a tourné pendant longtemps. Pour le personnage de Nora, la cinéphilie d'Arnaud a permis de nous faire une collection de femmes dures : la femme d'**Une autre femme** de Woody Allen, les héroïnes de Howard Hawks, les héroïnes bergmaniennes, hitchcockiennes. On avait une constellation de personnages féminins qui nous servait de boussole, de carte de références. C'est très agréable d'avoir des règles parce que la liberté naît de la contrainte. C'est beaucoup plus difficile d'aborder un scénario en se disant, *a priori*, que rien n'est interdit.

Vous parlez de votre rencontre avec Arnaud Desplechin comme d'un véritable choc. C'est important pour vous la confrontation, le partage, l'échange?

En poussant le bouchon un peu loin, je serais capable d'accepter de travailler avec un réalisateur sur une simple discussion. C'est une rencontre et un désir de travailler avec cette personne, sur telle ou telle chose, qui me pousse à accepter.

*C'est ce qui s'est passé avec Orso Miret¹ lorsque vous l'avez rencontré pour travailler sur le film **De l'histoire ancienne**?*

Ce qui m'a intéressé chez Orso Miret, c'est le fait qu'il apporte un sujet qui, de prime abord, se

1. Orso Miret est un cinéaste français qui vient de réaliser **Le Silence**, coécrit avec Roger Bohbot. En 2000, le scénariste avait déjà coécrit **De l'histoire ancienne**, le premier long métrage d'Orso Miret.



Le Rôle de sa vie

prêtait assez peu à un traitement filmique. Orso part du principe que l'on n'a pas à trouver des sujets pour le cinéma, mais que l'on doit trouver le cinéma de nos sujets. Il faut se servir du cinéma pour dire ce qui nous occupe. C'est une façon de travailler courageuse et très difficile parce qu'on ne peut s'aider d'à peu près rien. Quand on regarde des cinéastes qui font des films très singuliers avec une matière en apparence très peu dramaturgique, tels qu'Antonioni ou Tarkovski, on s'aperçoit que ce sont des univers totalement indécomposables. La mise en scène et l'idée de la scène sont impossibles à séparer.

Vous discutez beaucoup avec les réalisateurs avec lesquels vous travaillez. La parole fait aussi partie de votre façon de travailler.

J'ai expérimenté une seule fois une collaboration où l'élaboration dans la parole n'était pas antérieure à l'écriture, avec la réalisatrice Pascale Ferran, sur une adaptation du roman *Lady Chatterley et l'homme des bois*² de D. H. Lawrence. L'écriture était première. On discutait après avoir écrit chacun de notre côté. Mais en règle générale, le temps passé à écrire représente 3 % du temps passé à discuter avec un réalisateur.

Parler beaucoup avec le réalisateur, échanger, confronter... Vous devez apprécier l'écriture des dialogues.

J'aime quand ça parle au cinéma. C'est vraiment difficile pour moi d'écrire en occultant les dialogues. Et quand on me demande de le faire, je me retrouve comme le portraitiste à qui l'on demande de peindre une toile abstraite. Quelque chose me manque. La parole au cinéma n'est pas de la littérature greffée sur du film mais un événement

« La parole au cinéma n'est pas de la littérature greffée sur du film mais un événement dramaturgique. Ce n'est pas parce qu'un personnage parle qu'il dit la vérité. Faire parler un personnage à côté de ce qu'il est, est aussi très intéressant. »

dramaturgique. Ce n'est pas parce qu'un personnage parle qu'il dit la vérité. Faire parler un personnage à côté de ce qu'il est, est aussi très intéressant.

À vos débuts, vous cherchiez à connaître le plus intimement possible le passé du réalisateur avec lequel vous travailliez. Qu'en est-il aujourd'hui?

Je me suis rendu compte que c'était une erreur. Je pensais que connaître humainement le réalisateur m'aiderait à mieux comprendre son travail. En écrivant *La Vie rêvée des anges* avec Érick Zonca, j'ai supposé que l'on s'entendait bien dans le travail parce que je connaissais bien Érick. Maintenant, c'est différent. Avec Pascale Ferran, par exemple, on s'est dévoilé durant l'élaboration du scénario. Ce qui est plus intéressant.

C'est avec Pascale Ferran que vous adaptez le roman de D. H. Lawrence, Lady Chatterley et l'homme des bois. Il s'agit de votre première adaptation?

Tout à fait. Je pensais pouvoir me reposer. Je me disais : « C'est formidable, tout est là, les personnages, l'histoire, l'intrigue, je ne vais pas me fatiguer. » Évidemment, je me trompais. On a beau avoir une histoire, quand on arrive au scénario, il faut absolument tout refaire, il faut tout reprendre dans l'espace de la scène qu'on écrit pour le film.

Est-ce qu'il vous est déjà arrivé de tomber sur un livre que vous avez eu envie d'adapter pour le cinéma?

Non. J'ai une grande admiration pour la littérature qui s'est transformée en inhibition. J'ai beaucoup de mal à porter un regard de scénariste sur des œuvres littéraires. Je ne puis strictement rien dans la littérature. Tout ce que je puis, tout ce dont je m'inspire, c'est dans la vie autour de moi, dans mes souvenirs, dans ce que je vois, dans ce que j'entends, mais jamais dans ce que j'ai lu. Dans la mesure du possible, je fais tout pour faire passer des choses intimes. Parfois, c'est en contrebande, parfois de façon déclarée. Plus je vais vers moi-même, et plus je vais vers l'autre. C'est ce qui est arrivé avec Arnaud Desplechin sur *Rois et reine*. On s'est tout de suite compris.

Que pensez-vous de la politique des auteurs qui veut qu'un réalisateur soit également auteur du scénario?

2. Film en cours de réalisation.

Si j'écris, j'écris pour le cinéma du réalisateur avec lequel je travaille. Si j'écrivais un scénario seul, ça serait à moi de le filmer. Or, je ne suis pas réalisateur. Je déteste les excès de la politique des auteurs. Lorsque je parle de cinéma d'auteurs, je m'en sors en mettant un « s » à la fin du mot « auteur ». C'est le cinéma de « ses » auteurs. Les réalisateurs avec qui j'ai travaillé sont tous très avides de rencontrer des scénaristes et reconnaissent la place du scénario.

Vous aimeriez trouver un « binôme » idéal, faire plusieurs films avec le même réalisateur?

Au début, c'était mon rêve, trouver le réalisateur avec qui j'allais m'entendre et travailler au long cours. Aujourd'hui, pour rien au monde je n'accepterais de travailler avec un seul et même réalisateur. Au contraire, je m'enrichis à rencontrer des univers et des styles différents.

Dans votre filmographie, vous abordez des thèmes parfois difficiles, telle que la folie. Certaines thématiques vous attirent-elles plus que d'autres?

Un scénario, c'est une façon de répondre à une question que l'on se pose. Il faut toujours aller un peu plus loin que ce que l'on sait. Je suis passionné par la question de la transmission, de la filiation, la folie, la rencontre. L'amour comme rencontre qui nous change m'intéresse beaucoup. Les déflagrations qui nous viennent de nos contacts avec les autres, également.

Quelle est votre méthode de travail?

L'écriture de la scène a tendance à arriver en dernier, après une longue réflexion sur les personnages, sur l'histoire, sur le sens de la séquence. Je commence à être rassuré quand le personnage trouve une réplique dont je suis sûr qu'elle sera dans le film. Dès que je sais la façon dont le personnage va parler, quels sont les mots qu'il va employer, c'est comme si j'avais la clé du personnage, au sens musical du terme. Il faut savoir que l'écriture a une autorité. Dès qu'une chose est écrite, il est très difficile de s'en détacher. Je pense qu'il faut prendre beaucoup de notes, noter beaucoup d'hypothèses, beaucoup de directions différentes, mais écrire le plus tard possible et, dans la mesure du possible, n'écrire qu'une fois. Le plus souvent, j'essaie que le premier jet soit le dernier. Avec Arnaud Desplechin, nous n'avons écrit

« Le plus souvent, j'essaie que le premier jet soit le dernier.

*Avec Arnaud Desplechin, nous n'avons écrit qu'une seule version du scénario de **Rois et reine**.*

On a seulement apporté quelques corrections mineures par la suite. »

qu'une seule version du scénario de **Rois et reine**. On a seulement apporté quelques corrections mineures par la suite. Quand l'écriture des séquences dialoguées a commencé, on avait déjà travaillé quatre mois très intensément.

Y a-t-il une durée idéale pour écrire un scénario?

Le temps idéal, c'est celui à l'intérieur duquel aucune étape de travail ne s'est répétée. Ce qui est terrifiant en scénario, et ça arrive, c'est de revenir en arrière sur un point parce que vous vous êtes complètement trompé. Il faut alors tout réécrire.

Avez-vous des impératifs de dates lorsque vous travaillez sur un scénario?

Toujours. C'est très important d'avoir des impératifs de production. Cela permet de savoir pour quel résultat on travaille. Il est important de savoir pour quel type de document on avance (synopsis, traitement, scène dialoguée). Cela permet de réguler l'effort.

Quels conseils donneriez-vous à un jeune scénariste qui veut faire ce métier?

De tout faire pour s'assurer parallèlement un minimum d'indépendance! C'est très important. Depuis deux ans, je fais du travail de *rewriting* pour un éditeur, une journée par semaine. Cela me permet de ne pas avoir à dire oui à des projets qui ne m'intéressent pas. C'est déjà très difficile de travailler en étant mal payé, ce qui est le cas de la majorité des scénaristes en France, mais en plus on se vole soi-même en travaillant mal. Aujourd'hui, quand je dis oui à un projet, c'est parce qu'il m'intéresse. ■



Le film **Rois et reine** devrait être au programme d'un festival montréalais au cours de l'automne 2005