

# Écrire pour le cinéma

## Une conversation avec Carl Foreman

John E. Fitzgerald

Number 37, May 1964

Cinéma américain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51862ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fitzgerald, J. E. (1964). Écrire pour le cinéma : une conversation avec Carl Foreman. *Séquences*, (37), 24–28.



## ÉCRIRE POUR LE CINÉMA

---

Une conversation  
de John E. Fitzgerald  
avec  
CARL FOREMAN

---

Pourquoi Carl Foreman ? me suis-je demandé. Pourquoi pas Carl Foreman ? me suis-je répondu. Et pour cause. Il a écrit les scénarios de *High Noon*, *Champion*, *The Bridge on the River Kwai*, et de plusieurs autres films. Il a été le scénariste de même que le producteur de *The Guns of Navarone*, un drame de la deuxième guerre mondiale dont l'action se déroule dans la région de la mer Egée, et dont les interprètes sont Gregory Peck, Anthony Quinn et David Niven. Mis en scène par J. Lee Thompson, ce film a rapporté plus de vingt millions de dollars. Il fut également le scénariste, le producteur et le réalisateur de *The Victors*,

un autre drame du dernier conflit mondial qui raconte les aventures d'un groupe de soldats américains pendant l'invasion et l'occupation de l'Europe. Tous ces films, aussi bien que *The Key* et *The Mouse that Roared* auxquels il a collaboré durant la dernière décennie, présentent un caractère commun : ce sont des adaptations.

Sans nier l'apport créateur de la transcription cinématographique d'une oeuvre littéraire, disons que je préfère tout simplement discuter du métier de scénariste avec quelqu'un qui a fait des adaptations plutôt que des oeuvres originales. La plupart des scénaristes, en effet, ont été des adaptateurs plutôt que des

The  
Guns  
of  
Navarone,  
scénario  
et  
production  
de  
Carl  
Foreman



créateurs. C'est peut-être regrettable, mais c'est un fait. Comme le cinéma est le plus dispendieux de tous les arts, il va de soi qu'une oeuvre qui a remporté du succès sous une forme littéraire ou théâtrale a plus de chance de devenir un film. Ce me paraissait le sentiment de l'homme au teint basané qui, derrière son bureau, allumait une cigarette et se penchait vers moi.

"Savez-vous, me dit Carl Foreman, ancien scénariste devenu scénariste-producteur, qu'autrefois les scénaristes n'avaient ni le loisir, ni l'occasion d'apprendre à écrire pour l'écran. J'ai mis, moi, vingt ans à apprendre le métier. On avait cou-

tume d'emprisonner les scénaristes dans des bureaux ; on ne leur donnait pas la chance de se rendre sur un plateau assister au tournage d'un film. D'ordinaire les scénaristes ne possédaient sur la technique cinématographique que des notions élémentaires. Peu d'entre eux savaient qu'une caméra est munie de trois objectifs qu'on emploie à des fins précises. De fait, quelques-uns ont été à l'emploi de studios durant de longues années, et ils ignorent encore l'art d'écrire pour l'écran. Pour moi, j'aime à croire que mes films ont une valeur cinématographique".

Réflexion faite, je dois reconnaître que l'opinion de la plupart des critiques concorderait avec celle de Foreman, surtout s'ils se réfèrent à

*The Victors*, le premier film réalisé par ce dernier. Aussitôt qu'il a pu s'exprimer au moyen d'une caméra plutôt qu'avec des mots, il s'est empressé de le faire avec un incontestable succès.

Après avoir ajusté sa cravate rayée, Foreman poursuivit : "Je désire faire des films, c'est-à-dire me servir de la langue et de la grammaire du cinéma. L'image, c'est ce qui compte ; le mot est accessoire. Ce que nous voyons sur l'écran est plus important que ce nous entendons. Si nous écrivons pour l'écran, mieux vaut se servir des images que des mots. Du moins, c'est ce que nous essayons de faire. J'espère que nous y réussissons. J'ai toujours aimé mon métier. J'ai toujours aimé le cinéma. J'ai vu mon premier film à l'âge de cinq ans. C'était un film à épisodes et mon émotion fut telle que j'ai dû quitter la salle avant la fin de la représentation.

Je suis venu ici, à Hollywood, dans l'intention de devenir scénariste. J'ai frappé en vain à plusieurs portes avant que le mal du pays ne me force à revenir à Chicago. Je suis retourné à l'école, mais sans perdre le goût du spectacle. J'ai fait mes premières armes dans des foires, des cirques, des théâtres de deuxième ordre, tout en continuant d'écrire. Après, je suis devenu agent de presse. Plus tard, j'ai fait de la radio. Puis, juste avant la guerre, je suis retourné à Holly-

wood où j'ai écrit des scénarios pour les *Bowery Boys*".

Foreman me regardait à travers ses lunettes à corne et la fumée de sa cigarette. Il continua à dérouler le fil de ses souvenirs : "Autrefois, nous avions de l'argent, des stars, et, si l'on peut dire, un auditoire universel. Les films étaient silencieux et leurs sous-titres guère encombrants. Le jeu des personnages suffisait à raconter une histoire. Le film américain plaisait aux populations analphabètes du monde entier. Le public était désireux de nous mieux connaître ; nous présentions de nous-mêmes une image plus belle". Il sourcilla : "Je ne sais pas ce que deviennent nos films actuels, mais ils me paraissent dénués de tout impact moral. Nous semblons perdus et désespérés. Quoi qu'il en soit, nous avons cessé de faire bonne impression outre-mer".

Quant à l'état de santé du cinéma à Hollywood même, il lui paraissait compromis : "Je ne sais pas ce qu'il adviendra de l'industrie du cinéma telle que nous la connaissons aujourd'hui. Pendant des années, nous avons nagé dans l'euphorie du succès. Nous exploitons un bon filon. Nous refusons de nous rappeler nos misères et nos luttes passées. Nous n'aspirions qu'à nous laisser vivre dans cette belle et si prometteuse contrée, loin des dures réalités de la vie quotidienne".



**The  
Victors,**  
scénario,  
production  
et  
réalisation  
de  
Carl  
Foreman



Alors que le garçon de table venait m'apporter du café, je jetai un coup d'oeil sur les terrasses de l'hôtel Berkely Hills. Oui, la journée était belle dans cette région riche et remplie de promesses ; nous étions vraiment loin des dures réalités de la vie.

"Aujourd'hui, continua Foreman, le public d'outre-mer préfère voir des films dans l'intimité de son foyer. Quand la télévision aura étendu son empire, les recettes subiront une baisse. Existe-t-il un seul directeur de studio qui soit satisfait de l'évolution actuelle de l'industrie du cinéma ? je ne le crois pas. Les studios vendent leurs stocks de films aux entreprises de télévision ; ils utilisent leurs em-

prunts financiers pour tourner des films destinés à la télévision ; ils permettent l'installation de puits d'huile sur leurs terrains — d'un meilleur rapport, en certains cas, que les films eux-mêmes ; ils vendent même une partie de leurs terrains. Dans l'industrie du cinéma en tant que cinéma, tout ne va pas très bien.

Nos films sont peut-être meilleurs, espérons-le, mais nous en produisons moins. Beaucoup moins que l'Inde et le Japon. Pour être rentable, un film américain doit présentement remporter du succès partout dans le monde. Si votre film bat des ailes à l'étranger, un vent de mort souffle dans le studio. Si, au contraire, il obtient la cote d'a-

mour, les sucres, les bolivars, les francs, les liras, les florins et les yens ruissellent dans votre tiroir-caisse.

Avant la deuxième grande guerre — c'était la belle époque de l'industrie — le marché domestique garantissait quatre-vingt pour cent des revenus. Maintenant, alors que le public étranger diminue, cinquante pour cent des revenus doivent venir d'outre-mer. Il y a de quoi désespérer. J'ai bien peur que l'époque de la domination du film américain sur les écrans du monde soit révolue".

Foreman alluma une autre cigarette et enchaîna : "Nous n'aidons plus les talents à se développer. Il n'existe plus qu'une poignée de stars de réputation mondiale, de la grandeur de Marlon Brando et d'Elizabeth Taylor. Nous manquons de scénaristes et de réalisateurs de talent. Nous devons les emprunter à la télévision, et Dieu sait pourtant qu'elle doit les garder tous. Les solutions à nos problèmes m'échappent à mon grand regret. Dans mon cas particulier, chaque nouvelle entreprise me semble toujours être la première dans laquelle je m'aventure. Peut-être est-ce démodé, mais j'ai besoin de développer un thème plein de sensibilité qui ne taxe pas outre-mesure l'intelligence du spectateur. Pour faire un film, il me faut y être intéressé. Et puis je compte sur la chance. Ensuite, il

faut espérer le succès".

Comme nous nous apprêtions à partir, je lui demandai pourquoi il éprouvait le besoin d'être à la fois producteur et metteur en scène aussi bien que scénariste. "C'est devenu une nécessité, me répondit-il. Mais je ne pense pas que tous les scénaristes et les réalisateurs qui se sont lancés dans la production soient enchantés de se mêler de la finance. Je ne crois pas pouvoir vous éclairer là-dessus. Je ne saurais parler que de mon expérience personnelle. Quand vous écrivez un scénario, vous désirez le voir porter à l'écran le mieux possible. Je n'entends pas pour autant médire des directeurs : j'ai travaillé avec des hommes de la trempe de Stanley Kramer, Fred Zinneman, et David Lean. Mais lorsque vous êtes producteur, vous pouvez faire un tas de choses. Vous avez des responsabilités, mais vous détenez le pouvoir. Vous avez le loisir d'écrire le scénario qui vous tient à coeur. Ce ne sera peut-être rien de neuf, rien de meilleur, mais ce sera bien de vous. Un film, c'est un travail d'équipe, mais c'est aussi une oeuvre personnelle. Je suis scénariste, j'écris pour l'écran, mais je désire avoir la liberté de dire ce que je veux, de la manière que je le veux. Peut-être est-ce trop demander ?" Après avoir allumé une autre cigarette, il conclut en souriant : "Je ne le pense pas".