Document généré le 17 avr. 2024 01:42

**Séquences**
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

# Francis Coppola
## La nostalgie de l'innocence

Marcel Jean

Numéro 132, janvier 1988

URI : https://id.erudit.org/iderudit/50687ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

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

Découvrir la revue

Citer cet article

Jean, M. (1988). Francis Coppola : la nostalgie de l'innocence. *Séquences*, (132), 28–31.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1988

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/

# FRANCIS COPPOLA

*Marcel Jean*

## LA NOSTALGIE DE L'INNOCENCE

Il est pour le moins étrange que, depuis quelques années, la sortie de chaque nouveau film de Francis Ford Coppola se fasse dans l'ombre, sans que ni la critique ni le public américains ne soient véritablement au rendez-vous. Étrange, parce que Coppola, de l'ensemble des cinéastes américains, est sans doute l'un des plus talentueux, sans compter que sa feuille de route est des plus impressionnantes: deux Oscars du meilleur film (*Le Parrain I* et *II*) et deux Palme d'or du Festival de Cannes (*The Conversation* et *Apocalypse Now*), peu de cinéastes peuvent se vanter d'avoir amassé autant de prestigieuses récompenses.

C'est avec *Apocalypse Now* que le malentendu entourant l'oeuvre de Coppola a pris naissance. Depuis ce film, on n'a jamais cessé de tout reprocher au cinéaste. Tantôt on l'a accusé d'être un fou demiurge (*Apocalypse Now, One from the Heart, The Cotton Club*), tantôt on a fait la fine bouche devant des films dont les sujets semblaient manquer d'envergure (*The Outsiders, Rumble Fish, Peggy Sue Got Married, Gardens of Stone*). Rien, depuis la Palme d'or remportée dans la tourmente de Cannes en 1979 (lorsque Françoise Sagan, alors présidente du jury, faisait un scandale en affirmant que quelqu'un de l'entourage de Coppola lui avait fait subir des pressions), n'a été pardonné au parrain de Zoetrope Studios.

Mais, paradoxalement, c'est à partir d'*Apocalypse Now* que les films de Coppola commencent à prendre un sens comme oeuvre. En effet, au moment de tourner *Apocalypse Now*, tous les éléments sont réunis pour que Francis Ford Coppola puisse exprimer l'essentiel de sa vision de l'Amérique et de son cinéma. Car, avec ce film, le grand rêve de Coppola commence à devenir réalité. Pour la première fois, sa compagnie, Zoetrope Studios, lui permet d'entamer en toute liberté la réalisation d'un long métrage.

### Zoetrope Studios

Fondé en 1969 par Coppola et George Lucas, l'American Zoetrope fut d'abord un lieu de rencontres et de travail pour des jeunes créateurs comme Willard et Gloria Huyck, Martin Scorsese, John Milius, Caroll Ballard et Walter Murch. C'est cette compagnie qui produira les deux premiers films de Lucas: *THX 1138* et *American Graffiti*.

À partir de 1975, l'essentiel de l'argent et de l'énergie de l'American Zoetrope et de Coppola va être canalisé autour du projet d'*Apocalypse Now*, qui ne verra le jour qu'en 1979. Ce n'est qu'après la sortie de ce film que Coppola s'affairera à faire de la Zoetrope un studio modelé sur ceux de la grande époque hollywoodienne. Regroupant autour de lui cinéastes (Wim Wenders, Gene Kelly, Michael Powell, Caroll Ballard), acteurs (Frederic Forrest, Teri Garr, Raul Julia) et techniciens (Walter Murch, Caleb Deschanel, Dean Tavoularis), achetant les studios de Hollywood General au début de 1980, Francis Ford Coppola met alors en chantier son grand rêve de réinstauration du système qui a fait la glorieuse époque d'Hollywood.

Et c'est l'impossible réimplantation de ce système, la faillite de la Zoetrope après l'échec retentissant de *One from the Heart*, qui va alimenter le discours même que tiendra Coppola à l'intérieur de ses films. Car, entre *Apocalypse Now* et *Gardens of Stone*, un discours d'une grande cohérence et d'une incroyable actualité va s'élaborer à l'intérieur de l'oeuvre du cinéaste. De film en film, Coppola va chercher à comprendre où et comment le cinéma américain a perdu son innocence, tout en faisant en sorte que chaque image qu'il crée soit le témoignage de sa nostalgie de l'innocence perdue.

### Le traumatisme américain

Il est clair que, pour Coppola, le grand trauma qui vient achever de tuer l'innocence de l'Amérique est celui du Viet-Nam. Pour la première fois, la contestation ébranle la nation. Pour la première fois, l'ensemble

**Apocalypse Now**

du peuple n'est pas convaincu que le pays est du côté du bien. Pour la première fois, la défaite vient hanter l'Amérique tout entière, une nation dont la morale calviniste consiste avant tout à croire que l'on a ce que l'on mérite.

D'un strict point de vue esthétique, la guerre du Viet-Nam ébranle le cinéma américain parce que la télévision en fait son pain quotidien. Avec la guerre en direct, la télévision révolutionne les habitudes des spectateurs et prive le cinéma de son rôle de véhicule privilégié de l'idéologie nationale. L'obscénité de l'omniprésence télévisuelle, de cette omniprésence au Viet-Nam, bouscule toutes les idées reçues sur l'image, sur ce qui peut être montré et sur ce qui ne doit pas l'être. La guerre du Viet-Nam représente un épisode marquant de la présence inflationniste des images dans nos sociétés, et c'est précisément cet épisode qui marquera de manière indélibile le cinéma américain.

Il était donc normal que Coppola, cinéaste désireux depuis ses tout débuts de prendre la tête d'un studio façonné sur le modèle de ceux de l'âge d'or d'Hollywood, soit préoccupé par le trauma du Viet-Nam au point d'être l'un des premiers à vouloir en faire un film. Et *Apocalypse Now*, par sa facture même, rend compte de la volonté de son auteur de composer avec les nouvelles données médiatiques mises en place après le Viet-Nam. De sorte que ce film, véritable film-opéra, tient à la fois de la super-production, avec toute la grandiloquence que cela implique, et du reportage, avec toute la volonté naturaliste de montrer la guerre comme si l'on était « au coeur des ténèbres ».

*Apocalypse Now*, après cinq années de travail, après plus de deux cents jours de tournage et une post-production qui à elle seule ressemble à un véritable roman, est une tentative de redonner au cinéma son rôle et sa forme d'antan. Un rôle et une forme minés par les travaux de l'avant-garde et par les changements médiatiques opérés par la télévision. Car, comme le dit Youssef Ishaghpour: « ...l'écran blanc, l'image noire des auteurs d'avant-garde vident les salles de cinéma. D'où les grandes entreprises, les adaptations coûteuses pour faire revenir les spectateurs, fatigués de la télévision, dans les salles. Cela ne peut réussir que par la recréation d'un consentement collectif. Puisque les schèmes anciens, selon lesquels le fonctionnement du grand cinéma, l'américain, était assuré, se sont désagrégés sous l'effet des guerres impérialistes, la restauration se fera pour exorciser l'horreur et la violence de ces guerres sous une forme mythique. »[1]

(1) Ishaghpour, Youssef, *D'une image à l'autre*, collection Médiations, éditions Denoël/Gonthier, p. 301.

## La recherche de l'innocence

Donc, pour Coppola, vouloir restaurer à l'écran l'image du cinéma américain est intimement lié à la réinstauration du mode de production qui a fait sa gloire. C'est là le sens de son travail à la Zoetrope, travail à la fois terriblement ambitieux et terriblement naïf. Mais si l'entreprise de Coppola est naïve, elle l'est en parfaite unité avec son but, puisque celui-ci est de retrouver l'innocence perdue, celle de l'Amérique avant le Viet-Nam.

Dans l'oeuvre de Coppola, les difficultés menant à la faillite de la Zoetrope ont un écho: celui de l'impossible reconquête de l'innocence qui se traduit à travers une quête continuelle que vient clore, admirablement, le très beau *Peggy Sue Got Married*. Cette quête, comme on l'a démontré, commence avec *Apocalypse Now*. Elle se poursuit ensuite avec *One from the Heart*, film qui est à la fois la suite et le contre-pied du précédent.

Dans *One from the Heart*, Coppola va au bout de l'artifice, au bout d'un mode de représentation basé sur le factice avoué, le factice assumé et élevé au rang de spectacle, pour ainsi retrouver la possibilité de raconter une simple histoire d'amour en forme de comédie musicale, comme Hollywood en produisait treize à la douzaine à une certaine époque. Pour redonner de la fraîcheur à une histoire et à un genre vus maintes et maintes fois par le spectateur, Coppola doit s'encombrer de tout un attirail technique (moniteurs vidéos, ordinateurs, etc.) lui permettant de se placer dans une position de pionnier, la même position que ceux qui ont fait le cinéma classique, découvrant tour à tour les possibilités du cinématographe, puis celles du parlant, puis celles du film couleur.

Mais c'est peine perdue. La démarche de Coppola n'est pas innocente et *One from the Heart* débouche sur un constat d'échec. Car si les quelques rares supporteurs du film vantent les prouesses techniques du cinéaste, presque tous dénoncent l'indigence de son propos, prouvant de manière empirique que Coppola n'a pas réussi à imposer auprès du public, même averti, la simplicité de l'histoire racontée. Voilà pourquoi il est particulièrement ironique de constater que lorsque disparaît le personnage de l'équilibriste (Nastassia Kinski), peu de temps avant la fin du film, c'est un cruel « Dead End » qui répond au célèbre « No Trespassing » du *Citizen Kane* d'Orson Welles. Et comme pour insister sur le sens de son entreprise, Coppola prend bien la peine de situer l'action dans le temps et dans l'espace. Elle se déroule lors du week-end du 4 juillet, fête nationale des États-Unis, à Las Vegas, ville par excellence du factice et des apparences. Un Las Vegas entièrement reconstruit en studio, dans une démarche colossale qui vise à nous faire voir le simulacre des apparences.

## L'adolescence comme idéal d'innocence

Après le terrible échec commercial de *One from the Heart*, échec qui n'était que le signe immédiatement visible du constat esthétique sur lequel le film lui-même débouchait (l'écriteau annonçant une impasse), Coppola n'avait d'autre choix que d'opter pour des productions plus modestes. C'est ainsi qu'il s'attaqua, coup sur coup, à deux romans pour adolescents de S.E. Hinton, *The Outsiders* et *Rumble Fish*.

### FILMOGRAPHIE

1961 : Tonight for Sure
1961 : Dementia 13
1966 : You're a Big Boy Now
1968 : Finian's Rainbow
1969 : The Rain People
1972 : The Godfather
1974 : The Conversation
1974 : The Godfather, part II
1979 : Apocalypse Now
1982 : One from the Heart
1982 : The Outsiders
1982 : Rumble Fish
1983 : The Cotton Club
1986 : Peggy Sue Got Married
1987 : Gardens of Stone

**One from the Heart**

**Rumble Fish**

Racontant l'histoire d'une bande d'adolescents socialement défavorisés dans une petite ville du sud-ouest dans les années 60, *The Outsiders* fait immédiatement penser à *Gone with the Wind* ainsi qu'aux films montrant les guerres que se livrent les bandes d'adolescents et dont l'extraordinaire *West Side Story*, de Robert Wise, est l'un des beaux exemples. Mais, encore une fois, la démarche de Coppola, si passionnante soit-elle, est hantée par l'échec. Encore une fois l'innocence n'est pas à la portée de l'artiste qui, en voulant retrouver le souffle épique et romantique des grands films de la grande époque des studios (« On dirait que Coppola essaie de retrouver une grâce, une spontanéité perdues — celles des premiers films et des premiers enthousiasmes », écrit Christian Viviani[2]), ne réussit qu'à citer *Gone with the Wind* (l'incendie de la chapelle qui vient répondre à la lecture du roman par les deux principaux protagonistes) et quantité d'autres classiques du cinéma hollywoodien. C'est un peu ce que fait remarquer Louis Skorecki, du quotidien français Libération, lorsqu'il écrit que « le charme d'*Outsiders* vient de ce qu'il joue perversement à essayer de refaire, en passant, quelques morceaux de bravoure d'une histoire du cinéma que tout le monde connaît. *Outsiders* revisite tout le cinéma de Nicholas Ray avec une imprudence, une franchise, une gaieté, qui font plaisir à voir. »

**The Outsiders**

C'est le mot « perversement » qui me plaît le plus dans cet extrait, parce qu'il implique le fait que Coppola sait, sans vraiment l'accepter, qu'il est impossible de faire comme si *Gone with the Wind* et *Rebel without a Cause* n'avaient jamais été tournés. *The Outsiders* apparaît donc comme une autre vaine tentative du cinéaste de retrouver l'innocence perdue.

Dans cette lignée, *Rumble Fish* met en place une toute autre série de procédés. Aux couleurs chaudes de *The Outsiders* répond un noir et blanc métallique. À la musique sirupeuse de Carmine Coppola répondent les scansions de Stewart Copeland. Au naturalisme romantique de la mise en scène répond une sorte d'esthétique néo-expressionnisme. Mais, encore une fois, la simplicité de l'histoire est attirée par le deuxième degré. Si l'ombre du Motorcycle Boy plane sur la ville, celle de Dennis Hopper *(Easy Rider)* plane sur le film en entier et participe à son incapacité de s'échapper du poids que fait peser sur lui l'histoire du cinéma (poids que ne fait qu'accentuer l'utilisation du noir et blanc).

Encore une fois, c'est Youssef Ishaghpour qui analyse le mieux la place du film dans l'oeuvre de son auteur: « *Rumble Fish* est d'un charme irrésistible, la plus belle, la plus parfaite de toutes les tentatives de restauration hollywoodienne. Par la tenue du film, d'abord, la splendeur du noir et blanc, la magie du studio, comme le studio n'en avait jamais rêvé, parce qu'il lui manquait cette attitude dégagée, extérieure, par rapport à des contenus, des formes préexistants, déjà élaborés, et parce qu'il ne disposait pas de moyens aussi sophistiqués. (*Rumble Fish*) oppose une stylisation, à tous les niveaux, contre un monde effondré (...) Cette grandiose restauration du cinéma ancien, tel qu'il n'a jamais existé, thématise et théâtralise sa teneur, comme l'impossibilité d'un retour de l'ancien, marqué de fêlure et d'échec, dépourvu en lui-même de possibilité et d'avenir. »[3]

## L'appel du passé

Bien qu'il s'agisse d'un film de commande, *The Cotton Club*, comme toutes les commandes remplies par Coppola, est indéniablement un film dont l'unique paternité lui revient. Encore ici, le cinéaste s'attaque à un projet visant à restaurer le cinéma d'avant. Pour ce faire, il reconstitue le plus fameux cabaret de Harlem dans les années 20. Ce

(2) Viviani, Christian et Chaillet, Jean-Paul, *Coppola*, Rivages/Cinéma, p. 108.

(3) Ishaghpour, Youssef, *Cinéma contemporain, De ce côté du miroir*, éditions de la Différence, pp. 153-154.

**Peggy Sue Got Married**

que cherche Coppola, ici, n'est pas de donner une quelconque illusion de réalité; il s'agit plutôt de donner l'illusion du cinéma, de filmer le déjà filmé comme s'il s'agissait du monde recréé à l'occasion du tournage.

« Dans *Cotton Club*, affirme Ishaghpour, le spectacle devient son propre mythe, réintègre en lui tous les mythes d'origine, il efface ainsi jusqu'aux traces de pertes et de nostalgie. La citation prend la place de la réalité. Coppola vise à produire l'illusion du cinéma: la possibilité de faire des champs contrechamps des vedettes qui s'embrassent en plans rapprochés. »[4]

Il était donc normal qu'après *The Cotton Club*, Coppola ait carrément envie de suivre un personnage désireux d'aller voir sur place « pourquoi c'était mieux avant » et voulant par le fait même comprendre « où et comment cela s'est détraqué ».

C'est précisément ce que fait le personnage central de *Peggy Sue Got Married*, cette femme qui voudrait bien qu'on lui offre la possibilité de recommencer sa vie, elle dont le monde (le couple) se désagrège aujourd'hui alors qu'il semblait solide comme le roc il y a de cela à peine quelques années.

Mais le retour en arrière qu'effectue Peggy Sue la laisse perplexe. Empêtrée dans son corps de femme mûre, Peggy Sue a irrémédiablement perdu son innocence et elle se rend bientôt compte qu'il est vain de chercher à recommencer, qu'il est inutile d'essayer de faire abstraction de ce qui s'est produit entre le désenchantement du présent et le passé tant idéalisé. C'est donc sans avoir changé quoi que ce soit, mais un peu plus consciente du fait que l'innocence ne se retrouve pas, que Peggy Sue retourne devant son miroir à la toute fin du film. Après cette tentative infructueuse de refaire l'histoire, Peggy Sue est maintenant en position d'accepter et de mieux comprendre le présent.

Voilà donc la conclusion de ce long métrage qui, tout entier, est l'épilogue de *The Cotton Club* et des autres films qui l'ont précédé. Le constat, à la fois lucide et triste, de Peggy Sue est aussi celui du cinéaste, comme l'indiquent les deux plans qui encadrent magnifiquement le récit: ce premier plan où la caméra sort lentement du miroir pour aller rejoindre Peggy Sue, et ce dernier où elle effectue tout aussi lentement le trajet inverse pour retourner de l'autre côté du miroir.

(4) Idem, pp. 154-155.

## Le retour au Viet-Nam

*Peggy Sue Got Married* se termine sur une note étrange: à la fois désabusée et en paix avec elle-même Peggy Sue se regarde, une fois de plus, mais cette fois avec un oeil différent.

Désireux d'éprouver lui aussi cet oeil différent, de jeter un regard neuf sur l'obsédante réalité, Coppola prend pour une seconde fois le Viet-Nam pour sujet. « Je voulais que l'Amérique regarde en face le visage de l'horreur et l'accepte comme étant son propre visage », disait le cinéaste à l'époque d'*Apocalypse Now*. Dans *Gardens of Stone*, ce qu'il s'évertue à montrer, c'est le visage de celui qui a vu le visage de l'horreur et qui voudrait bien que ceux qui ne l'ont pas vu le croient sur parole.

Film sobre jusqu'à l'austérité, *Gardens of Stone* prend le contre-pied parfait d'*Apocalypse Now*. Ici, pas question d'aller au front, pas question de morceaux de bravoures ni de grandiloquence opératique. *Gardens of Stone* est un film sur ceux qui sont restés au sec, le deuxième volet de la réflexion de Coppola sur le grand trauma américain, celui qui vient boucler la boucle en s'inscrivant comme le point final (peut-être temporaire) à toute une réflexion sur la perte d'innocence pour l'Amérique et son cinéma.

Voilà ce qui fait de Coppola, aujourd'hui, probablement le cinéaste américain le plus ambitieux et sûrement l'un de ceux dont l'oeuvre a le plus de pertinence. Hantée par l'Histoire et l'histoire du cinéma, l'oeuvre de Coppola est une sorte de somme exposant le hic et le nunc du cinéma américain. C'est là toute la grandeur de cette entreprise profondément marquée par l'échec.

**Cotton Club**

**Gardens of Stone**