

Le tryptique des Godfather

Cent'Anni : La saga de la famille Corleone selon Francis Ford Coppola

André Caron

Number 151, March 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50326ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Caron, A. (1991). Le tryptique des Godfather : cent'Anni : La saga de la famille Corleone selon Francis Ford Coppola. *Séquences*, (151), 39–52.

LE TRYPTIQUE DES GODFATHER

CENT'ANNI: LA SAGA DE LA FAMILLE CORLEONE SELON FRANCIS FORD COPPOLA

André Caron



The Godfather Part III

Le 12 décembre 1974 sortait la deuxième partie du film le plus célèbre et le plus rentable de son époque, *The Godfather*. Quant à *The Godfather, Part II*, il allait redéfinir la notion de suite, allait dépasser en envergure et en originalité son modèle et devait passer à l'histoire comme la seule suite ayant récolté plus d'Oscars que le premier volet, soit le double ⁽¹⁾. Seize ans plus tard, le jour de Noël, arrive enfin sur nos écrans *The Godfather, Part III*, un film que son créateur, Francis Ford Coppola, s'était pourtant juré de ne jamais réaliser ⁽²⁾.

Cette troisième partie, nous le verrons, possède autant de

mérites que les précédentes, quoiqu'elle soit aussi différente de ces dernières que la deuxième se démarquait de la première. Aujourd'hui, la famille Corleone s'est intégrée à la culture populaire américaine, quasiment au même titre que les familles Kennedy et Rockefeller. Aussi est-il difficile d'apprécier l'importance de cet événement cinématographique. Pour mieux évaluer la distance qui nous sépare de l'impact du premier film à sa sortie, un retour en arrière s'impose. Il faut replacer *G-I* dans son contexte historique afin de bien comprendre la place qu'occupe maintenant ce monument dans le patrimoine culturel américain, voire mondial.

Une offre que tout le monde refuse

Pour un film qui fut popularisé par cette célèbre phrase : «Je vais lui faire une offre qu'il ne pourra pas refuser», le projet a essuyé plusieurs refus tout au long de sa conception et a bien failli à maintes

(1) En 1972, *The Godfather* remporta trois Oscars : meilleur film, meilleur acteur (Marlon Brando), meilleur scénario. Deux ans plus tard, *Part II* raffia six Oscars : meilleur film, meilleure réalisation, meilleur second rôle (Robert De Niro), meilleure adaptation, meilleurs décors et meilleure musique.

(2) Pour alléger le texte, j'utiliserai les abréviations suivantes : *G-I* pour *Godfather*, *G-II* pour *Part II* et *G-III* pour *Part III*.

LE PARRAIN 2E PARTIE**(The Godfather Part II)** —**Réalisation:** Francis FordCoppola — **Scénario:**

Francis Ford Coppola et

Mario Puzo, d'après le

roman de Mario Puzo —

Production: Mario Puzo —**Images:** Gordon Willis —**Montage:** Barry Malkin,

Richard Marks, Peter

Zinner — **Musique:** Nino

Rota, Carmine Coppola

— **Son:** Walter Murch —**Décors:** Dean Tavoularis— **Costumes:** Theadora

Van Runkle —

Interprétation: Al Pacino

(Michael Corleone),

Robert de Niro (Vito

Corleone), Robert Duvall

(Tom Hagen), Diane

Keaton (Kay), John

Cazale (Fredo Corleone),

Talia Shire (Connie

Corleone), Lee Strasberg

(Hyman Roth), Michael V.

Gazzo (Frankie

Pentangeli), G.D. Spradlin

(le sénateur Pat Geary),

Richard Bright (Al Neri),

Gastone Moschin

(Fanucci), Tom Rosqui

(Rocco Lampone), B.

Kirby Jr (Clemenza

jeune), Frank Sivero

(Genco), Francesca de

Sapio (Mama Corleone

jeune), Morgana King

(Mama Corleone),

Mariana Hill (Deanna

Corleone), Leopoldo

Trieste (Signor Roberto),

Dominic Chianese

(Johnny Ola), Troy

Donahue (Merle

Johnson) — **Origine:**

États-Unis — 1974 — 200

minutes — **Distribution:**

Paramount.

irremédiablement liée aux dépassements : 30 millions pour *Apocalypse Now*, 27 pour *One from the Heart*, 50 pour *The Cotton Club*.

La série des *Godfather* n'échappera pas à cette surenchère budgétaire. *G-II* verra la mise de *G-I* plus que doubler avec 15 millions de dollars et *G-III* aura coûté 55 millions. Considérant que les recettes des deux premiers films, incluant les fréquentes «resorties» à travers le monde, les droits pour la télévision, le cachet pour la diffusion de la *Godfather Saga* (5) en 1977, ainsi que les ventes et locations vidéos s'élèvent à près de 800 millions de dollars (6), on comprend alors la logique qui justifie un tel investissement pour *G-III*. Mais le pari en vaut-il le coup (et le coût!) ? Les conditions ont bien changé depuis 1974 et seuls le temps et les Oscars confirmeront le succès ou l'échec financier de l'entreprise.

La fascination des Corleone

Comment peut-on expliquer, avec le recul, l'immense popularité de *The Godfather*? Même aujourd'hui, le film possède une puissance d'évocation incroyable. Sans doute peut-on essayer de comprendre le contexte socio-politique de l'époque jumelé à l'ambiguïté morale de l'oeuvre. Le manque de confiance de la population américaine en son gouvernement, la complexité croissante de l'administration et de la vie moderne, le sentiment envahissant d'injustice sociale, l'angoissante guerre du Vietnam, la violence urbaine, la lenteur du système judiciaire, tous ces éléments pouvaient rendre séduisant un personnage comme Don Vito Corleone. Le Parrain, en effet, pouvait régler personnellement vos problèmes, les prendre sous sa responsabilité, vous enlever le poids de la culpabilité en échange de votre amitié et de quelques «services». Avec le Parrain, les choses ne traînaient pas, l'action était immédiate. La séquence d'ouverture établissait ce point. Quand les recours normaux échouaient, le Parrain intervenait.

(5) Cette série télévisée regroupait, en ordre chronologique, les deux premiers films. Avec ses 434 minutes rassemblées en neuf heures de télévision (avec commerciaux), la série présentait une heure additionnelle de matériel inédit.

(6) Dans *G-III*, Michael Corleone fait allusion à la dette du Vatican qui s'élèverait à 769 millions de dollars, que les Corleone s'approprient à éponger. Comme si Coppola mettait en jeu les profits des deux *Godfather* dans l'opération de renflouement du Vatican!

Mais cette reconnaissance du personnage n'explique pas tout. Il y a aussi cette fascination qu'exerce la mafia sur le public. Une des grandes qualités des *Godfather* est de fusionner astucieusement les faits réels et la fiction, créant ainsi des liens tangibles avec l'époque décrite, ancrant solidement l'intrigue dans l'Histoire. Ainsi, le personnage de Vito Corleone se fonde sur deux chefs notoires de la mafia new-yorkaise : Vito Genovese et Joseph Profaci. Il y eut effectivement une guerre des gangs dans les années 40 et il existe encore aujourd'hui cinq familles : Genovese, Gambino, Lucchesi (nom utilisé dans *G-III*), Bonanno et Colombo. Le personnage de Johnny Fontane semble inspiré (inconsciemment, selon Puzo) par Frank Sinatra (7) (le film dont Johnny Fontane veut décrocher le premier rôle est vraisemblablement *From Here to Eternity*). Tom Hagen, le consigliere, joué par Robert Duvall, se base sur Joseph Gallo, conseiller de la famille Gambino. Quant à Moe Greene, le fondateur de Las Vegas, son histoire telle que racontée par Hyman Roth dans *G-II* rappelle celle de Bugsy Siegel.

Continuons sur ce terrain avec *G-II*. Hyman Roth, le gangster juif, s'inspire apparemment de Meyer Lansky, et l'intrigue, qui se déroule quelques jours avant la révolte cubaine de 1959, emprisonne le film dans un contexte historique précis (8). De plus, la commission sénatoriale sur la mafia évoque la chasse aux sorcières communistes des années 50 et annonce les audiences publiques du Watergate.

G-III poursuit dans cette veine. Les préoccupations économiques de Michael Corleone qui veut s'emparer d'Immobiliare, un conglomérat européen d'envergure mondiale, situent parfaitement le film dans un capitalisme international en pleine expansion, les fusions de multinationales ayant débuté à la fin des années 70, après la crise de l'OPEP (l'action de *G-III* se déroule en 1979). Coppola et Puzo s'inspirent des circonstances troublantes entourant le décès soudain du Pape Jean-Paul 1^{er} (on a soupçonné un complot) et des rebondissements de l'affaire Sindona, dans laquelle un banquier du Vatican fut retrouvé pendu sous un pont à Londres.

Ces allusions historiques expliquent en partie cette impression d'authenticité qui enveloppe la série. Mais l'esthétique même des *Godfather* participe à cette authenticité et, sur ce point, *G-I* demeure une incontestable réussite, établissant le style de la série. La réalisation est peut-être classique et d'une retenue surprenante pour Coppola, mais elle est également d'une redoutable efficacité. Dès l'ouverture, la précision des cadrages, la lenteur solennelle des mouvements de caméra (qui sont plutôt des recadrages), l'attention au moindre détail, la minutie de la recreation d'époque, la remarquable direction d'acteurs, l'attention particulière donnée à tous les personnages secondaires et le contrôle implacable du récit ne peuvent que soulever l'admiration du critique et emporter l'adhésion du public à l'histoire. Tous ces éléments contribuent à la crédibilité de ce monde fermé, parallèle à la société, fonctionnant selon son propre code d'éthique et ses propres règles. Le spectateur

(7) Sinatra, sicilien d'origine, se serait offert pour le rôle de Vito Corleone à condition que le personnage de Johnny Fontane soit entièrement éliminé.

(8) Petite anecdote intéressante : le tournage des séquences cubaines se déroula à Saint-Domingue dans la République Dominicaine où la Gulf+Western, associée à la Paramount, possédait des parts importantes, comme si Coppola dressait un parallèle entre les activités de cette compagnie et les plans d'investissements de Michael Corleone. Quand on parle de réalité dépassant la fiction!

The Godfather

s'imprègne de cette paranoïa palpable et omniprésente, où tout le monde soupçonne tout le monde et complotte les uns contre les autres.

La magie de Gordon Willis

La contribution de la direction photographique de Gordon Willis à cette création d'atmosphère est indéniable. Sa superbe cinématographie se démarque des films de l'époque et innove sur bien des plans. D'abord, ce refus évident d'éclairer les yeux, de laisser tomber la lumière directement du plafond, créant de fortes zones d'ombre sur les visages en accentuant les arcades sourcilières, le nez, les os des joues et les lèvres. Il en résulte une atmosphère oppressante qui amplifie le sentiment de tension sous-jacente. Par ailleurs, les extérieurs baignent dans une lumière bleue et froide qui contraste efficacement avec les intérieurs en général plus chauds et plus lugubres.

La démarche de Willis se révèle à la fois audacieuse et originale. Il fut maintes fois imité par la suite. Le plus remarquable, toutefois, fut que Willis réussit à conserver la même texture pour *G-II*, allant jusqu'à utiliser les mêmes caméras qui avaient servi pour *G-I*, exploit qu'il n'a évidemment pas pu répéter pour *G-III*, ces appareils ayant depuis longtemps disparu. Avec *G-III*, Gordon Willis est manifestement à la recherche d'autres effets, d'autres textures, d'autres couleurs. Après tout, vingt ans séparent narrativement *G-II* et *G-III*, une époque différente appelant une autre lumière. Willis explore donc ici les tons de la maturité, de la vieillesse et de la durabilité : les teintes ambrées, les reflets de l'or, les boiseries travaillées, le bronze satiné (la robe de Kay), le jaune écarlate (la robe de Mary), tout en accordant toujours préséance aux zones d'ombre et aux silhouettes à peine dévoilées. Le talent de Willis s'exprime toujours avec autant de finesse que de grandeur.

La violence volcanique : une menace omniprésente

Il règne dans les deux premiers *Godfather* une violence permanente, feutrée, tamisée, qui englobe tout, même les moments les plus calmes, tel un volcan dont l'éruption se fait attendre et qui éclate soudainement avec une force insoutenable : dans *G-I*, la mort de Luca Brasi, l'exécution par Michael du chef de police corrompu et du gangster Salozzo, le massacre de Sonny, l'étranglement de Carlo, le mari de Connie ; dans *G-II*, l'attentat contre Michael dans sa résidence de Las Vegas, le sénateur qui se réveille près d'une prostituée éventrée, Vito tirant Fanucci dans la bouche. Même aujourd'hui, cette violence étonne.

Cette utilisation permanente de la violence, de sa progression, de son éruption et de ses répercussions est inhérente aux *Godfather*. Elle resurgit dans *G-III*, peut-être de façon moins soutenue (car tempéré par l'humour), mais tout aussi explosive et efficace : Vincent éliminant sommairement deux tueurs dans son appartement, l'attaque hélicoptère contre les chefs réunis à Atlantic City et les règlements de comptes de la finale. Mais c'est souvent dans un seul regard que la menace se fait le plus sentir, par exemple lorsque Michael dévisage froidement Lucchesi et lui dit : «Vous voulez faire des affaires avec moi, je traiterai donc avec vous.» Ce «vous» est prononcé avec une véhémence qui transperce l'écran et



The Godfather Part II

nous glace d'effroi. Coppola excelle à diriger ces moments intenses qui caractérisent plus que tout autre la longévité des *Godfather*.

Ramifications narratives : roman et film

Il faut reconnaître la contribution primordiale de Mario Puzo à la force narrative de *The Godfather*. Après tout, il a créé tous les personnages, toutes les situations, ainsi que la base du récit. Plusieurs critiques ont eu tendance à diminuer l'importance du livre. Pourtant, une lecture du roman nous éclaire sur la fidélité de l'adaptation. Essentiellement, toute la première section du roman (qui en contient neuf) équivaut quasi textuellement aux 90 premières minutes du film, jusqu'à la mort de Solozzo exécuté par Michael. De grandes portions de dialogue sont tirées du roman, y compris la fameuse réplique : «I'll make him an offer he can't refuse». Le style journalistique, direct et expéditif, s'est communiqué au film via le scénario, écrit conjointement par Puzo et Coppola. Plusieurs passages furent bien sûr abrégés, quelques personnages éliminés ou réduits (en particulier tout ce qui concerne Johnny Fontane à Hollywood et le vieux consigliere Genco Abbando, ce dernier apparaissant brièvement dans la série télévisée) et la section sur la jeunesse de Vito (18 pages seulement) ne fut utilisée que dans *G-II*. Mais la plupart des scènes cruciales de violence sont physiquement décrites dans le roman, sauf pour quelques détails de mise en scène qui sont sûrement l'oeuvre de Coppola : la tête de cheval se trouve sous les draps dans le lit du producteur, on plante un couteau dans la main de Brasi avant de l'étrangler, Carlo défonce le pare-brise de la voiture avec son pied, une balle atteint Moe Greene dans un oeil à travers ses lunettes d'où giclé le sang.

Par contre, la seconde moitié du film diffère structurellement du roman. On reconnaît bien là le style de Coppola qui affirme ici sa prédilection pour le montage parallèle. En effet, contrairement au livre, Coppola alterne entre les événements qui se bousculent à New

The Godfather Part III



York (sections 4 et 5 du roman) avec le séjour prolongé de Michael en Sicile (section 6). Ayant déjà éliminé les sections 2,3 et 9, Coppola resserre l'intrigue et augmente par ricochet l'impact dramatique, avant de se lancer dans l'apothéose finale mettant en parallèle les règlements de comptes avec le baptême du fils de Connie, une idée narrative de Coppola. On le voit bien, il s'agit là d'un film marqué par la griffe de Coppola, mais l'apport de Mario Puzo est néanmoins incontestable.

Présence féminine

Le roman se termine avec Kay agenouillée à l'église et prie pour sauver l'âme de Michael Corleone. Bien que la scène fût tournée et insérée plus tard dans la série télévisée, Coppola en décida autrement pour le film. Il clôt sur le visage de Kay regardant Michael accueillir ses lieutenants, lui qui vient de lui mentir en niant sa culpabilité dans la mort de Connie. La porte se referme sur son expression troublée. Le film se termine donc sur un mensonge et sur l'exclusion de la femme, une solution dramatique plus forte que la scène écrite par Puzo.

Ce plan est tout à l'honneur de Coppola qui, dans cet univers macho et misogyne, accorde une importance privilégiée au personnage de Kay. Il reprendra d'ailleurs cette idée à la fin de *G-II*. L'exclusion totale de Kay (Michael lui ferme la porte au nez), qui a osé se révolter contre son mari et son Parrain en se faisant avorter, crime ultime et impardonnable pour un Corleone, amorce l'isolement complet de Michael qui transgresse de ses propres valeurs en faisant exécuter son frère Fredo. L'image de sa mort le hantera jusqu'au troisième film, où Kay sera le témoin muet du repentir total de Michael, lui qui sera frappé de plein fouet par la monstruosité de ses actes. Coppola rend ainsi un hommage particulier à Kay, car elle seule possède le pouvoir absolu d'absoudre complètement les péchés de Michael, ce qui renvoie donc à la dernière page du roman.

Récurrence religieuse

Cette idée de rédemption peut aussi bien venir de Coppola que de Puzo, car les motifs religieux tapissaient également le roman : mariage de Connie, celui de Michael en Sicile, funérailles de Vito,

The Godfather Part II



confirmation du garçon de Connie (baptême dans le film). Mais Coppola en rajoute : la raclée chrétienne de Michael devant l'hôpital, les allures de Dernière Cène chez les Corleone avant le départ de Michael, le baiser papal sur la main du Don.

Dans *G-II*, on assiste à la première communion d'Anthony (le fils de Michael), à une messe extérieure, aux funérailles de maman Corleone, et Fredo récite un rosaire en allant pêcher. La religion devient l'enjeu de *G-III*, car les ramifications de l'intrigue impliquent le Vatican, siège de l'Église catholique ; on complotte contre le Pape ; Don Altobello blasphème en citant « Bienheureux les pacifiques » pour se vanter ; Connie fait une blague avec « Hail Mary » à la réception qui suit la cérémonie honorifique où l'Ordre de Saint-Sébastien est accordé à Michael.

Clairement, la récurrence de la religion permet de signaler l'hypocrisie morale de gens qui prient et assassinent avec la même conviction. Le ton devient d'ailleurs de plus en plus sarcastique à chaque nouveau film. Mais pour Coppola, elle symbolise aussi la réunion familiale, un thème cher au réalisateur. La famille demeure le centre des activités religieuses et des préoccupations de Michael. Dans les trois films, il est question de légaliser les affaires afin de rendre la famille honorable (donc, plus proche des idéaux religieux). Michael promet à Kay que la famille sera légitime dans cinq ans. Dix ans plus tard, dans *G-II*, Michael est très loin d'atteindre son but. Vingt ans s'écoulent et il est ironique que le blanchissage des affaires dans *G-III* doit passer par le Vatican, enlisé dans la même corruption organisée par la mafia sicilienne. Un juste retour des choses.

Confession et absolution

Le motif de la confession, bien que présent dans le roman, fait partie intégrante du style de Coppola. On le retrouvait déjà dans *The Rain People*, mais il reviendra dans *The Conversation*, *Apocalypse Now*, *One from the Heart*, *Tucker - A Man and His Dream*. Dans les *Godfather*, ce motif de la confession est étroitement lié au pouvoir de vie ou de mort qu'exerce le Parrain. Ce n'est qu'après avoir obtenu leur confession que Michael fait tuer Rizzi dans *G-I* et Fredo Corleone dans *G-II*. Les gens viennent se confesser à Don Vito qui prend sur lui leurs problèmes, les absolvant en échange de faveurs. Mais c'est dans *G-III* que le motif atteint sa plénitude, car il se tourne contre Michael. Ce dernier se confesse au Cardinal Lamberto, le futur Pape, qui lui absout ses péchés, rendant ainsi Michael vulnérable aux attaques. Michael demande ensuite pardon à Kay et, au chevet de Don Tommassino, il supplie Dieu de lui accorder une dernière chance de rédemption. Son pouvoir lui a été retiré (Vincent est maintenant le Parrain) et il sera confronté dans un dernier coup de grâce à l'horreur de sa destinée. Tel un ange déchu, il mourra vieux, seul, malade et délaissé. Cette finale complète la démarche entreprise seize ans plus tôt avec *G-II*, qui demeure selon moi la plus grande réussite des trois.

Consolidation de l'empire Corleone

S'inspirant d'un court chapitre du roman, écrivant seul le

Suite page 51

scénario avec quelques modifications apportées par Puzo, Coppola redéfinit complètement avec *G-II* le concept des suites en créant une oeuvre complexe qui se veut le commentaire et le complément de l'original, non pas uniquement une redite des thèmes développés précédemment. Approfondissant sa technique d'écriture fondée sur l'interaction d'événements parallèles, Coppola invente non pas une suite mais un prolongement du premier film, tant vers le passé que le futur. Nous assistons donc à la consolidation de l'empire Corleone par Michael à la fin des années 50, en même temps que nous suivons l'origine et la création de la famille par Vito Corleone dans les années 10 et 20.

La structure narrative du film se révèle absolument brillante et parfaitement originale. Cinq épisodes de la vie de Michael s'intercalent avec cinq tableaux de la jeunesse de Vito, tissant un savant réseau de rappels, de renvois, d'échos et de parallèles liant intrinsèquement les deux hommes, mais signalant en contrepoint les conséquences de leur démarche. Si Michael élève la famille Corleone dans le capitalisme international, le prix à payer est la désintégration des liens familiaux que Vito s'appliquait à solidifier dans sa jeunesse. Mais l'ambition de Vito enclenche irrémédiablement le destin de son fils en établissant les bases du futur empire fondé sur l'élimination radicale des adversaires. Quand l'adversaire devient la famille elle-même, Michael est perdu⁽⁹⁾. Si Vito se crée un entourage, Michael le détruit par réaction. L'exécution de son frère Fredo élimine toute possibilité de retour en arrière. Le mouvement vers l'avant est devenu irréversible.

Inexorablement, *G-II* ne peut que se terminer par des règlements de comptes montés, bien sûr, en parallèle et qui, à l'instar du premier film, laisse le champ libre à Michael. Mais contrairement à *G-I*, où Michael accueille ses lieutenants, il se retrouve seul, pensif, assis sur un banc, abandonné et moralement condamné, ce qui anticipe (ou détermine?) son destin dans le troisième film. C'est une fin très pessimiste et en parfait accord avec la vision de Coppola qui voit dans la carrière de Michael Corleone «une parfaite métaphore du destin de l'Amérique»⁽¹⁰⁾.

Remords, rédemption et pardon

Après une réalisation aussi géniale que *G-II*, il est aisé de comprendre pourquoi Coppola refusait de faire une troisième partie. Sans doute avait-il le sentiment d'avoir tout dit sur le sujet, d'autant plus que les deux *Godfather* sont tellement ancrés dans le cinéma des années 70 qu'il ne voyait pas l'intérêt d'en concevoir un dans les années 80. Mais Paramount lui a fait une offre qu'il ne pouvait pas refuser (encore une!) : contrôle créatif absolu, trois millions de dollars pour réaliser, un million pour écrire et 15% des recettes.

Coppola adopte le principe que *G-III* ne peut pas être meilleur que les deux autres, surtout pas le deuxième. Au mieux pourra-t-il égaler le premier. Il retourne donc à la structure de l'original et



The Godfather Part III

travaille étroitement avec Mario Puzo pour écrire un scénario qui épouse les points forts de *The Godfather*. Pas étonnant alors de retrouver bon nombre de correspondances, d'allusions et de renvois narratifs qui exigent du spectateur une bonne connaissance du modèle⁽¹¹⁾. Par exemple, Michael réprimande Vincent de la même manière que Vito sermonnait Sonny (Vincent est le fils illégitime de Sonny). Michael planifie la trahison de Vincent comme Vito l'avait fait avec Luca Brasi. Anthony, le fils de Michael, refuse la succession comme Michael lui-même la rejetait au début de *G-I*. La mère de Vincent, Lucy Mancini, était la maîtresse de Sonny et est interprétée par la même actrice (Jeannie Linero). Le meurtre du gangster Joey Zasa arrive au milieu du film, comme celui de Salozzo dans *G-I*. Le film s'ouvre sur une cérémonie religieuse et se termine évidemment sur une séquence de montage parallèle.

G-III repose sur la mémoire affective des deux autres *Godfather*. Le film regorge de souvenirs et d'extraits des deux précédents : portrait de Vito jeune et photo de Vito vieux avec ses fils sur le bureau de Michael, photo de Kay et Michael à la communion d'Anthony, extraits de la mort de Fredo, du mariage de Michael en Sicile et, surtout, association finale de scènes où Michael danse successivement avec Mary, Appolonia et Kay. Tous ces éléments possèdent une charge émotive qui sied bien à la démarche de Michael qui cherche à renouer les liens familiaux. C'est un film sur le remords, la rédemption et le pardon.

On sent cependant que Coppola n'a pas eu suffisamment de temps pour travailler le scénario. Plusieurs personnages restent vagues (la jeune journaliste, le prêtre fils de Tom Hagen, le mari de Kay, l'avocat de Michael) et certaines situations sont rapidement esquissées (l'homme qui intervient contre les Corleone à l'audition, l'arrivée de Kay en Sicile, la relation amoureuse entre Vincent et Mary). De plus, pour un film qui vante l'importance des enfants («Les enfants sont la seule vraie richesse dans ce monde», écrit Michael), on se demande où sont passés ceux de Connie et de Sonny. La réalisation demeure cependant classique et fidèle au rythme établi par les deux autres films.

LE PARRAIN 3E PARTIE (The Godfather Part III)

Réalisation: Francis Ford Coppola — **Scénario:** Mario Puzo, Francis Ford Coppola — **Production:** Francis Ford Coppola — **Images:** Gordon Willis — **Montage:** Barry Malkin, Lisa Frutchman, Walter Murch — **Musique:** Carmine Coppola, Nino Rota — **Son:** Richard Beggs — **Décors:** Dean Tavoularis — **Costumes:** Milena Canonero — **Interprétation:** Al Pacino (Michael Corleone), Sofia Coppola (Mary Corleone), Talia Shire (Connie Corleone Rizzi), Andy Garcia (Vincent Mancini), Diane Keaton (Kay Adams), Eli Wallach (Don Altobello), Joe Mantegna (Joey Zasa), Donal Donnelly (l'archevêque Gilday), Raf Vallone (le cardinal Lamberto), Richard Bright (Al Neri), John Savage (le père Anthony Hagen), Helmut Berger (Frederic Kienzig), Franc D'Ambrosio (Anthony Corleone), Don Novello (Dominic Abbando), George Hamilton (B.J. Harrison), Bridget Fonda (Grace Hamilton) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 161 minutes — **Distribution:** Paramount.

(9) L'allusion faite à la décadence de l'Empire romain par un des associés de Michael est à ce sujet très à propos. Cet associé se suicide d'ailleurs en se tranchant les poignets dans son bain, le rituel de mort préféré des tribuns.

(10) *Positif* 173, septembre 1975, p. 59.

(11) On peut comprendre et suivre le film sans nécessairement avoir les précédents en mémoire, mais on l'apprécie beaucoup mieux si on les a revus récemment.



Reste le problème de Sofia Coppola qui interprète le rôle crucial de Mary Corleone. On accuse souvent Coppola d'être lui-même un Parrain du cinéma et de créer autour de lui une vaste famille de création, ce qui n'est pas nécessairement un défaut. Beaucoup de parallèles ont été tracés entre sa vie personnelle et ses films, et celui-ci ne fait pas exception. On n'a pas manqué de l'accuser de népotisme en engageant sa fille au dernier moment pour jouer un rôle important dans *G-III*. Pourtant, de prime abord, Sofia est parfaite pour le rôle de Mary. Elle est italienne jusqu'au bout des doigts (et des lèvres!), elle possède la naïveté du personnage et Francis Coppola l'a manifestement écrit pour elle. Mais Sofia est inexpérimentée, elle ne peut rendre toutes les nuances requises par son rôle et devient trop vulnérable par rapport aux superstars qui l'entourent. Mais Coppola le sait et contourne le problème avec tact. La scène de séduction avec Andy Garcia réussit à établir un climat de sensualité troublant tout en demeurant pudique. Cette scène vient encore prouver, si besoin est, quel grand metteur en scène est Francis Coppola.

C'est dans la grande finale que le talent de Coppola atteint son apogée. Pendant trente minutes, il multiplie les actions parallèles avec dextérité et les intègre à la présentation de l'opéra «Cavalleria Rusticana». Quatre règlements de comptes, un attentat contre Michael et l'empoisonnement du Pape s'entremêlent avec l'opéra pour créer un suspense et une euphorie d'images et de sons qui rappellent à la fois *The Man Who Knew Too Much*, *The Untouchables* et le propre *Cotton Club* de Coppola. Comme dans ce dernier film, le spectacle éclate et des éléments de l'opéra viennent se refléter dans le récit du film, de la même manière que le théâtre de marionnettes paraphrasait plutôt la situation entre Michael, Vincent et Mary ⁽¹²⁾. La musique, le montage, les costumes, le récit, la symbolique picturale prêtent à l'ensemble un souffle lyrique au dénouement aussi tragique que peut l'être «Cavalleria Rusticana». C'est une séquence époustouflante qui clôture admirablement un triptyque monumental.

The Godfather Part IV

À la fin, donc, Michael meurt, seul assis sur une chaise sous le soleil brûlant de la Sicile. Cet épilogue, c'est le cri d'adieu de Coppola à la saga de la famille Corleone, comme s'il nous disait : «C'est fini, j'en ai assez, l'histoire s'arrête avec Michael.» Pourtant, les *Godfather* ont beaucoup apporté à Coppola. Après *G-I*, il a réalisé un chef-d'oeuvre : *The Conversation*. Après *G-II*, un autre : *Apocalypse Now*. Que nous réserve maintenant Francis Ford Coppola? Peut-être son fameux *Megalopolis*?

Quant à un autre chapitre à la saga des Corleone, il reste toujours l'histoire de Vincent à raconter. Et, qui sait, un producteur fou fera peut-être à Coppola une autre offre qu'il ne pourra toujours pas refuser...

(12) À l'opéra, Mary porte une robe identique à la marionnette qui la représente, une anticipation troublante des événements à venir.