Document généré le 24 avr. 2024 13:53

Ciné-Bulles
Le cinéma d'auteur avant tout

Ciné-Bulles
LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Francis Ford Coppola
La remontée du fleuve

Jean-Philippe Gravel

Volume 19, numéro 4, automne 2001

URI : https://id.erudit.org/iderudit/33706ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Gravel, J.-P. (2001). Francis Ford Coppola : la remontée du fleuve. *Ciné-Bulles*, *19*(4), 4–7.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2001

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/

La remontée du fleuve

PAR
JEAN-PHILIPPE GRAVEL

À la fin du mois de mai 1979, au Festival de Cannes, Francis Ford Coppola présentait **Apocalypse Now**. Cette grande première cannoise répondait alors à une certaine nécessité, celle de prouver que, contrairement à la rumeur, le film n'était pas un gigantesque ratage. Coppola se trouve donc sur la Croisette pour montrer qu'il a une véritable production sous la main, et ne la quittera qu'après avoir empoché *ex-æquo* la Palme d'or avec **le Tambour** de Volker Schlöndorff.

Depuis, **Apocalypse Now** demeure une œuvre mythique et mystifiante, état des choses entretenu par l'interruption depuis plus de 10 ans de sa diffusion dans le circuit des salles de répertoire, ce qui n'empêcha pas **Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse**, documentaire de Fax Bahr et d'Eleanor Coppola sur le tournage du film, d'entretenir le manque du spectateur. Aujourd'hui, on est heureux d'apprendre qu'avec **Apocalypse Now Redux**, incluant 53 minutes supplémentaires, le voyage s'avérera plus long et détaillé. Mais dans la carrière en dents de scie de Francis Ford Coppola, la sortie d'**Apocalypse Now Redux** signifie davantage qu'une opportune réédition: elle annonce peut-être la fin d'un cycle, et le début d'un autre.

En effet, on a peine à imaginer que, pour le spectateur qui découvrira **Apocalypse Now** par sa version «redux», le nom de Francis Ford Coppola évoque en son esprit davantage quelque chose que celui de George Lucas, ancien apprenti de Coppola (et cofondateur de son studio, l'American Zoetrope), et qui semble avoir réussi — avec des succès financiers plus grands, mais des résultats artistiques plus pauvres — là où Coppola a longtemps échoué: fonder (et savoir garder) un empire indépendant, son propre studio, qui serait également une école (pour ne pas dire une famille). «Le cinéaste est aujourd'hui le dernier grand despote absolu», l'entend-on proférer au début de **Hearts of Darkness**, encore enthousiasmé par le tournage d'**Apocalypse Now** qui commence: il ne se trompera pas, et le rayonnement qu'allait gagner quelques-uns de ses compères, George Lucas et Steven Spielberg en tête, doit faire l'envie de bien des hommes politiques.

Il est en effet assez ironique qu'un «indépendant» comme Lucas se dissimule derrière un masque d'apolitisme lorsqu'on évoque leur influence réelle. De son ranch, George Lucas a beau se considérer comme un «simple cinéaste expérimental», les faits confirment plutôt chez lui les aptitudes d'un as du marketing et du produit dérivé. Aussi, c'est avec un don presque prophétique que Francis Coppola s'impose, en 1974 avec **The Conversation**, comme étant le seul à interroger les implications de cette posture particulière et paradoxale: maître du haut château détenant le pouvoir mais ne le voulant pas, ne souhaitant pas qu'il interfère dans ce que l'Artiste, dans son isolement, doit produire.

En effet, c'est en Harry Caul (Gene Hackman) que l'on est invité à reconnaître cette figure d'artiste-technicien, un peu démiurge, maître en son domaine. Reconnu unanimement comme un génie des tables d'écoute, Harry Caul est aussi perfectionniste dans son travail qu'il est réservé sur sa vie privée, accumulant les paradoxes: «culpabilisé» d'un côté par ses valeurs religieuses, il nie, de l'autre, sa part de responsabilité sur la manière dont ses clients usent de ses enregistrements (et l'un d'eux a peut-être justifié un assassinat politique). Caul, en bref, voudrait se considérer comme un simple technicien, sans autre responsabilité que celle d'offrir les meilleurs enregistrements possibles, mais sa mauvaise conscience est secouée lorsqu'il croit comprendre que le couple dont il a enregistré la conversation se croit menacé de meurtre.

Aussi, prisonnier de son point de vue fragmentaire, emberlificoté dans ses spéculations — car **The Conversation** pourrait se décrire comme l'histoire d'une spéculation — il refuse de livrer la bande à son client. Mais voilà: «artiste» et technicien lorsqu'il s'agit de faire ce qu'il connaît le mieux, Cole se fait néanmoins damer le pion par ses rivaux et ses employeurs; ses précautions pour se protéger (des autres comme de sa propre culpabilité) échoueront lamentablement.

Francis Ford Coppola avec Robert Duvall sur le tournage d'***Apocalyse Now***

Suspense technologique sur l'obsession du contrôle et ses points de fuite, **The Conversation** est aussi bien une réflexion sur l'«artiste-démiurge», dont la maîtrise de la technique ne sauve pas d'avoir à s'affronter lui-même. Le «retrait hors du monde» de l'orfèvre qui se dit simple technicien, ou simple «chercheur», est symptomatique de cette démarche: à force de vouloir saisir la réalité de loin, celle-ci demeure insaisissable — ou du moins c'est ce qu'on dit — et c'est ce dont Coppola sera accusé avec ses films les plus formellement ambitieux.

Dans ***Cinquante ans de cinéma américain***, Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier écrivent: «Coppola est le dernier venu d'une lignée de cinéastes visionnaires, passionnés, excessifs, et que l'on dit volontiers mégalomanes, dont les plus glorieux sont, pour s'en tenir au cinéma américain, Griffith, Stroheim, et Welles. Les traits qui l'apparentent au premier sont particulièrement frappants: comme Griffith, Coppola a connu les plus gros triomphes commerciaux et critiques, et les plus gros échecs (...); comme lui, il n'a jamais cessé de lutter contre le système et a été amené à devenir son propre producteur, et le producteur des autres; comme lui, il n'a jamais hésité à réinvestir tous les profits et gains de ses succès dans des entreprises d'une folle audace; comme lui, il a passé une bonne partie de sa carrière à rembourser des dettes énormes et a dû accepter certaines réalisations pour des raisons purement économiques. Les deux cinéastes partagent la même ambition, immense et souvent frustrée, de dépasser le cinéma de leur époque[1].»

Une telle assertion, d'autant plus juste qu'elle était publiée en 1991 alors que Coppola venait à peine de terminer **The Godfather, Part III**, peut surprendre celui pour qui Coppola est d'abord cet habile faiseur qui se tire honorablement de toutes sortes de commandes (**The Godfather** et ses suites en étaient une, au même titre que **Peggy Sue Got Married**, **Jack** ou **The Rainmaker**). Mais, d'une entrevue à l'autre, Coppola ne cesse d'affirmer que l'impact du cinéma, son potentiel, se trouve ailleurs. «Mon idée, c'est qu'il y a des émotions là où on ne les cherche pas au cinéma. Jackson Pollock pensait que l'émotion se trouvait dans la matière, dans la peinture même. George Lucas et moi avions l'habitude de plaisanter en disant que l'émotion est dans l'émulsion. Il y a de

1. COURSODON, Jean-Pierre et TAVERNIER, Bertrand, ***Cinquante ans de cinéma américain*** (2 tomes), Paris, Nathan, 1991, p. 359-360 (t.1).

Filmographie de Francis Ford Coppola

1962: ***Tonight For Sure !***
1963: ***Dementia 13***
1966: ***You're a Big Boy Now***
1968: ***Finian's Rainbow***
1969: ***The Rain People***
1972: ***The Godfather***
1974: ***The Conversation***
1975: ***The Godfather, Part II***
1979: ***Apocalypse Now***
1982: ***One from the Heart***
1983: ***The Outsiders***
1983: ***Rumble Fish***
1984: ***The Cotton Club***
1985: ***Faerie Tale Theatre: Rip Van Winkle*** *(film pour la télévision)*
1986: ***Peggy Sue Got Married***
1986: ***Captain Eo***
1987: ***Gardens of Stone***
1988: ***Tucker: The Man and His Dream***
1989: ***New York Stories*** *(segment central:* ***Life With Zoe****)*
1990: ***The Godfather: Part III***
1992: ***Dracula***
1992: ***Making Bram Stoker's Dracula*** *(documentaire télé)*
1996: ***Jack***
1997: ***The Rainmaker***
1979/2001: ***Apocalypse Now Redux***

l'émotion dans la juxtaposition d'éléments esthétiques qui est différente de celle que procure l'expérience vicariante de se trouver confronté avec des personnages de mélodrame [...]. Ce que je regrette, c'est que leur point de vue soit à ce point dominant et établi, conforté à la fois par les producteurs et les critiques, qu'on ne puisse plus s'engager sur d'autres terrains[2].»

Ces autres zones resteront inconnues pour la plupart des spectateurs qui ont boudé **One From the Heart** et **Rumble Fish**. En fait, **Apocalypse Now** est peut-être l'unique film proprement «expérimental» de Coppola à avoir vraiment connu du succès: pour nous, alors, il constitue moins un sommet qu'un pont qui ouvre à la compréhension de ses aventures esthétiques et de son parcours divisé. Alors que le Coppola «docile» enfile les commandes, mettant son expertise au profit d'autres scénarios que les siens et respecte les délais de tournage, le Coppola «ambitieux et mégalomane» écrit, ou réécrit souvent, ses scénarios en cours de tournage, se lance dans des projets dont l'aspect personnel est rarement résolu, et tente, d'une manière ou d'une autre, de livrer par ses films le produit d'une démarche expérimentale dont il souhaite, au-delà de son échec ou de sa réussite, faire profiter les autres cinéastes.

Martin Sheen
et Aurore Clément
dans une séquence inédite
d'***Apocalyse Now Redux***

Expérimental et exemplaire, **Apocalypse Now** l'est en effet avec ses qualités et ses défauts. Si son tournage ne constitue pas le prototype d'une aventure à répéter, **Apocalypse Now** est «expérimental» du moment où il atteint parfaitement le genre de cinéma auquel Coppola dit aspirer: un cinéma où l'émotion naît de la lumière, de l'ambiance sonore, où elle naît, finalement, davantage de la mise en scène elle-même que de la psychologie des personnages ou des situations, somme toute fort sommaires.

En effet, quand on évoque, ébloui, l'«expérience de voyant», ce «déréglement raisonné de tous les sens» — au sens où l'entendait Rimbaud — à laquelle le film nous convie, on tend à négliger les réserves que le film pourrait susciter sur un terrain plus logique: film sur la guerre du Viêt-nam sans Vietnamiens (d'accord, il s'agit d'un Viêt-nam de l'esprit), avec des personnages caricaturaux ou apathiques (à commencer par Martin Sheen, impassible) qui comptent pour peu de chose face au faste du spectacle qui se déploie autour d'eux comme une machine qui les dévore. Et cela sans compter une conclusion indécise, une structure faite comme une suite de séquences interchangeables (qualité dont se sera prévalu Walter Murch, chargé de monter la version longue); bref, tous les aspects qui accusent l'improvisation et l'irrésolution qui régnait pendant son tournage. Car le spectateur, saturé et ivre de ce spectacle son et lumières, ne pense pas à accuser ces faiblesses une minute. Le *trip*, lui, est réel; il abolit le sens critique.

Mais si le public, pour une raison ou l'autre, refuse de se laisser séduire, l'échec s'avère cuisant. Coppola en fera l'expérience rapidement en investissant les profits engendrés par **Apocalypse Now** pour faire **One From the Heart**, bluette sentimentale «boostée» par la magie ostentatoire d'un Las Vegas entièrement reconstitué dans ses studios de la Zoetrope. Comme c'était le cas avec la tentation (et les excès) du pouvoir absolu dans **Apocalypse Now**, Coppola s'attaque encore (contre toute apparence) à un sujet personnel, la rupture d'un couple, reflétant sa situation domestique en la masquant sous l'ironie et la légèreté. Ce que notait Eleanor Coppola, son épouse, dans son journal du tournage d'**Apocalypse Now** se confirme à nouveau: «il se débat avec des thèmes qu'il n'a pas résolus pour lui-même [...] il mène donc un combat très difficile pour se frayer un chemin jusqu'à la fin du scénario et se comprendre lui-même». Mais cette fois le public et la critique

2. CIMENT, Michel, «Entretien avec Francis Coppola», *in* ***Positif***, n° 262, décembre 1982, p. 27-28.

boudent massivement l'objet, devenant «une sorte de péché pour lequel j'allais devoir payer pendant des années». L'apocalypse de Coppola, à vrai dire, ne commence vraiment qu'avec l'échec de **One From the Heart**.

Devant pareille épreuve, beaucoup de cinéastes se jureraient de plaire à tout prix, comme le décida George Lucas après l'échec commercial de **THX 1138**. Coppola, lui, s'il décide de «louer» ses talents plus d'une fois pour rembourser ses dettes (dans les années 1980) puis pour se rebâtir une solidité financière (dans les années 1990, après le succès de **Dracula**), ne renonce jamais à ses rêves. Coppola réalise peut-être **The Outsiders**, l'adaptation (dans un très beau cinémascope) du roman un peu «cul-cul» d'une adolescente, mais tourne en même temps **Rumble Fish**, «film expérimental pour les jeunes» qui demeure l'un de ses favoris, parce que, dit-il, «il ne ressemble à rien de ce que j'ai fait auparavant». Reprenant au pied levé un projet qui s'enlise, Coppola fait de **Cotton Club** une revue spectaculaire qui additionne les «morceaux de cinéma» comme le faisait **Apocalypse Now**, mais c'est encore l'échec. C'est au milieu des années 1980 que la confiance du cinéaste est à son pire: en prouvent la banalité de **Peggy Sue Got Married** et son association avec Georges Lucas pour mettre en scène **Captain Eo**, véhicule à la **Star Wars** pour Michael Jackson, tourné en trois dimensions et projeté exclusivement dans les cinémas de Disneyland. Mais s'il décide de réaliser **Tucker,** produit par Lucas « qui sait ce que le public veut», le film (qui ne marche pas tellement) relève un autre beau pari formel: rutilant, **Tucker** est un autre film où la forme *est* le fond même, et Coppola en profite pour faire une profession de foi d'optimisme malgré les épreuves traversées et les luttes contre les studios. «Nous sommes en Amérique», dit Tucker (Jeff Bridges) à la fin de son procès, «nous avons inventé le système de libre-entreprise, où n'importe qui, qui qu'il soit, avec une bonne idée, est sensé avoir la chance d'aller aussi loin que possible. Je dois être arrivé une génération trop tard, car aujourd'hui, l'idée folle dont tout le monde rit d'abord, mais qui s'avère révolutionnaire, est aussitôt écrasée par les pouvoirs en place, les bureaucrates... Or, quand les grosses entreprises n'ouvrent pas leurs portes au petit homme qui a de bonnes idées, nous ne fermons pas seulement nos portes au progrès: nous sabotons aussi tout ce pour quoi nous nous sommes battus[3]!»

Ce discours exprime le rêve américain dans son essence, et l'espoir de Coppola, qui accusera ailleurs et régulièrement les obsédés du profit, la vénalité du privé, ceux «qui font de l'argent seulement pour faire plus d'argent» sans savoir quoi en faire: les têtes dirigeantes des *majors*, bien sûr, mais aussi, par exemple, la compagnie d'assurances véreuse qui nourrit le procès de **The Rainmaker**, mythe de David et Goliath traduit en drame de cour. Encore dans **Hearts of Darkness: a Filmmaker's Apocalypse**, Coppola livre une autre profession de foi, qui clôt le film: «Je suis convaincu qu'un jour une petite grassouillette quelque part parviendra à produire un chef-d'œuvre digne de **Citizen Kane** avec sa petite caméra Hi-8... C'est seulement ce jour-là que le cinéma deviendra réellement un art[4].» Égrenées au cours d'une période inégale, contrastées et parfois malheureuses (le tournage de **Gardens of Stone** débuta par la mort d'un de ses fils), ces paroles flottent comme des rappels à ses rêves d'origine.

«Vous savez, on essaie de me tuer mais on n'y arrivera jamais. Au bout d'un certain temps je deviendrai, comment dites-vous ça?, une "éminence grise" et on m'aimera bien. Je serais comme un vieil oncle. Et peut-être que je pourrais user d'une véritable influence[5].» Cela, Coppola le disait en lançant le troisième **Godfather**, en 1991. Et si, pour le spectateur des années 1990, le parcours de Coppola garde encore un profil assez bas (un **Dracula** qui marche, et deux commandes: **The Rainmaker** et **Jack**), il reste une différence capitale: si les commandes des années 1980 servaient à rembourser des dettes, celles des années 1990 garnissent plutôt les coffres, et préparent peut-être la «résurrection» d'un cinéaste ambitieux. Signe possible de cette renaissance, le prochain Coppola après **Apocalypse Now Redux** n'est pas une commande, mais un vieux rêve, devenu réalité (avec peut-être les pertes que cela comporte): le fameux **Mégalopolis**, épopée de science-fiction dont Coppola a dû parler dans toutes ses entrevues depuis 20 ans. Reste à savoir si ce nouveau projet sera encore l'un de ces «péchés» pour lesquels il devra payer, ou au contraire un risque ambitieux qui s'avérera payant... ■

3. Traduction de l'auteur.
4. Traduction de l'auteur.
5. SAADA, Nicolas et KATSAHNIAS, Iannis, «Entretien avec Francis F. Coppola», in ***Cahier du cinéma***, 1991, numéro hors-série, p. 40.