Document generated on 07/14/2025 11:09 p.m.

Ciné-Bulles

La création d'un mythe
The Godfather de Francis Ford Coppola

Jean-François Hamel

Volume 34, Number 1, Winter 2016

URI: https://id.erudit.org/iderudit/79892ac

See table of contents

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)
1923-3221 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Hamel, J.-F. (2016). Review of [La création d'un mythe / *The Godfather* de Francis Ford Coppola]. *Ciné-Bulles*, *34*(1), 40–45.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2015

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Histoires de cinéma **The Godfather** de Francis Ford Coppola

La création d'un mythe

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Al Pacino et Marlon Brando dans **The Godfather** — Photo : Coll. Cinémathèque québécoise

Dans l'histoire du cinéma américain, peu de films ont eu une influence aussi grande que **The Godfather**, l'œuvre colossale du réalisateur italo-américain Francis Ford Coppola. Même si, dans les faits, elle se présentera ultimement comme une trilogie (dont la réalisation s'étend des années 1970 au tournant des années 1990), il nous semble plus pertinent de la considérer comme un diptyque, ce qu'elle a été pendant 15 ans; tout le mouvement de cette œuvre — la lente désintégration d'un personnage consumé par le pouvoir — s'articulant autour de ses deux premières parties (sorties en 1972 et 1974). Le chef-d'œuvre de Coppola appartient à ce point à la culture populaire, qui en a repris systématiquement les citations et les scènes les plus célèbres, que son statut mythique, en tant que classique du cinéma américain, empêche parfois de déceler sa profonde originalité et la manière novatrice dont il raconte un récit à la fois individuel, familial et social. Surtout, Coppola brise toutes les frontières entre production commerciale et film d'auteur, de même qu'il manipule un grand nombre de genres cinématographiques, laissant au final une œuvre unique et dans laquelle plusieurs cinéastes contemporains continuent de puiser une partie de leur inspiration.

Dans la carrière de Coppola, **The Godfather** marque un moment charnière. Après avoir rencontré George Lucas sur le tournage de son *musical* **Finian's Rainbow** (1968), il fonde son studio de production avec le futur réalisateur de **Star Wars** (1977), American Zoetrope, révolté par les dictats économiques et artistiques imposés par les grands studios hollywoodiens. Mais sa situation financière, rendue précaire par l'absence de succès publics à la fin des années 1960, l'oblige à considérer l'offre de réaliser **The Godfather**, auquel il ne croit pas trop initialement, conscient qu'il est d'avoir pieds et poings liés. Mais l'énorme triomphe de ce long métrage de près de trois heures (trois Oscars, dont celui du meilleur film, et des recettes de plus de 250 millions de dollars) transforme du tout au tout sa carrière et représente un moment crucial de sa filmographie, à partir duquel il pourra se consacrer à des projets plus personnels. Sa très grande liberté artistique, due aux gigantesques retombées engendrées par le film, lui donne la possibilité de réaliser successivement, par le biais de sa société de production remise sur les rails, **The Conversation** (1973), **The Godfather Part II** (1974) et surtout **Apocalypse Now** (1979), autant de pierres angulaires de l'histoire du cinéma américain, que Coppola a pu mettre en scène à travers sa propre vision, à la fois singulière et obsessionnelle, grâce à cette percée historique de 1972.

L'origine du film **The Godfather** remonte à 1969, au moment où paraît le roman du même titre de Mario Puzo, dont le studio Paramount a acquis les droits dès 1967 (alors que le manuscrit ne contenait qu'une soixantaine de pages), avec l'intention d'en faire une adaptation dans les deux années subséquentes. L'écriture du scénario et le tournage du film appartiennent désormais à la légende, au même titre que le long métrage lui-même; Coppola, engagé pour sa façon de travailler à partir de budgets restreints, entame la scénarisation du film avec Puzo dès 1970, chacun écrivant de son côté une première version, avant d'en arriver à un scénario commun l'année suivante. Mais le cinéaste se met rapidement à dos les producteurs, auxquels il tient tête, en accaparant des sommes colossales d'argent pour les *screen tests* des acteurs. Marlon Brando, auquel Coppola tient absolument pour le rôle du patriarche de la famille Corleone, n'est pas du goût de la Paramount, qui ne le considère plus comme un acteur de premier plan. Pour le rôle du fils, Michael, autre problème : les producteurs souhaitent un comédien de la trempe de Robert Redford, mais encore une fois, Coppola tient son bout et choisit Al Pacino, relativement inconnu à l'époque, mais plus proche des origines italiennes du personnage. Il s'avère qu'avec le recul, cette rencontre Brando-Pacino, inscrite dans la mémoire collective, incarne une filiation inoubliable entre deux monstres sacrés, dont la relation père-fils est aussi le croisement des représentants phares de deux générations d'acteurs.

Marlon Brando, auquel Coppola tient absolument pour le rôle du patriarche de la famille Corleone, n'est pas du goût de la Paramount, qui ne le considère plus comme un acteur de premier plan. Pour le rôle du fils, Michael, autre problème : les producteurs souhaitent un comédien de la trempe de Robert Redford, mais encore une fois, Coppola tient son bout et choisit Al Pacino, relativement inconnu à l'époque, mais plus proche des origines italiennes du personnage. Il s'avère qu'avec le recul, cette rencontre Brando-Pacino, inscrite dans la mémoire collective, incarne une filiation inoubliable entre deux monstres sacrés, dont la relation père-fils est aussi le croisement des représentants phares de deux générations d'acteurs.

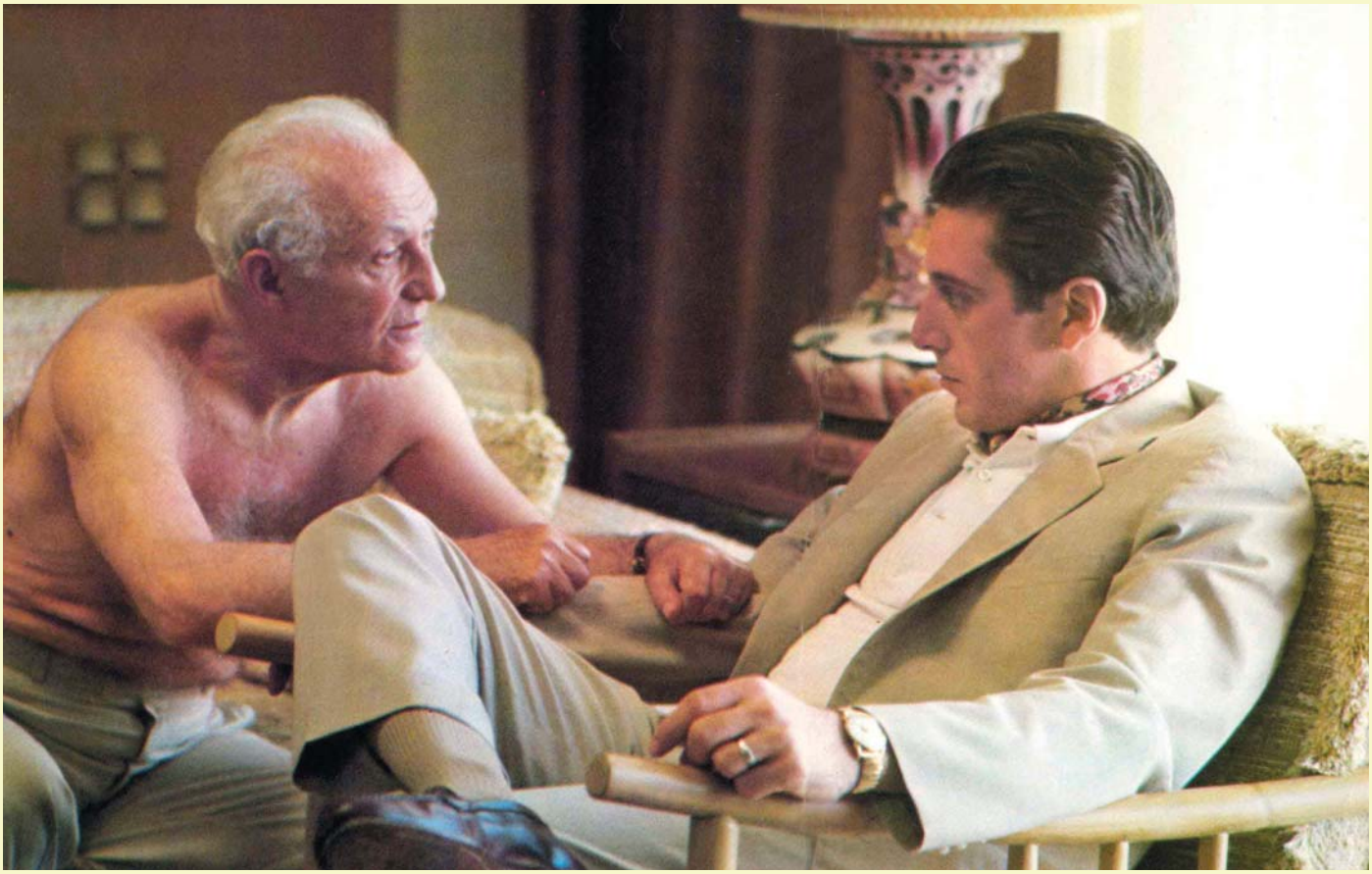
Si **The Godfather** tient une place aussi prépondérante dans l'histoire, c'est en partie grâce au flair de Coppola pour cette

création d'une incroyable généalogie d'acteurs, inégalée depuis. Elle se prolonge dans **The Godfather Part II**, pour lequel le cinéaste choisit Robert De Niro pour interpréter le jeune Vito Corleone. De Niro, qui s'établira pendant plusieurs mois en Sicile avant le début du tournage afin d'apprendre le dialecte local, avait préalablement auditionné pour le rôle du frère impétueux de Michael, Sonny Corleone, dans le film original (rendu mémorable par James Caan). Fait unique dans l'histoire du cinéma : Brando et De Niro gagneront chacun un Oscar pour le même rôle, et tous deux, avec Pacino, créeront une admirable œuvre tripartite qui marque encore aujourd'hui l'esprit des cinéphiles. De ce point de vue, l'œuvre de Coppola est un tournant majeur qui fait se chevaucher deux âges d'or successifs, à travers Brando et Lee Strasberg (qui a un rôle clé dans **The Godfather Part II**), figures de proue du célèbre Actor's Studio de New York qui s'opposent à leurs jeunes successeurs, Pacino et De Niro, annonçant ainsi un changement de garde, de même qu'une nouvelle méthode de travail, que De Niro poursuivra avec Martin Scorsese dans **Taxi Driver** (1976) et **Raging Bull** (1980).

En marge de son statut classique, le film de Coppola propose une création atmosphérique originale pour son époque, rehaussée par la direction photo de Gordon Willis, une des plus abouties du cinéma américain. Cette atmosphère à la fois sombre et menaçante, que le cinéaste prolongera dans **The Conversation**, renvoie une image évocatrice du cinéma des années 1970, dont il représente le point d'ancrage. Dans la lignée de **Bonnie and Clyde** (1967), réalisé par Arthur Penn, l'œuvre de Coppola, même si elle est produite par un *major*, s'inscrit dans l'avènement d'un Nouvel Hollywood, cherchant à briser les règles narratives, morales et esthétiques qui dominent le cinéma hollywoodien depuis les années 1930. **The Godfather**, même s'il possède une forme relativement plus conventionnelle que plusieurs de ses contemporains (par l'utilisation d'une caméra lourde plutôt qu'à l'épaule, entre autres), introduit malgré tout une violence viscérale, comme le démontre la fusillade de Sonny Corleone à un poste de péage. Hommage direct à la tuerie finale de **Bonnie and Clyde**, cette séquence traduit une nouvelle façon de filmer des scènes violentes, dans un registre plus réaliste, à laquelle le cinéma américain de cette période est grandement redevable — pensons, par exemple, au carnage à la fin de **Taxi Driver** (1976) de Martin Scorsese, où le sang, plutôt que d'être évoqué, est à nouveau extrêmement montré, ce qui cause des problèmes de censure au réalisateur.

L'esprit général du Nouvel Hollywood, où règne une certaine volonté antiestablishment, rompt avec la ligne de pensée des grands studios. **The Godfather** donne un élan assez radical à cet esprit à travers une déconstruction du héros américain, signe d'une transformation des paradigmes moraux dans tout le cinéma américain, héritier de ces figures ambivalentes instaurées par les nouvelles vagues européennes. Devant des symboles d'une Amérique sans faille incarnée par des acteurs comme John Wayne, Cary Grant et James Stewart, Coppola répond avec des personnages antipathiques, voire monstrueux, qui exercent une fascination d'autant plus vive que sa caméra nous fait pénétrer leur intimité de l'intérieur. L'oeuvre fait découvrir une galerie d'antihéros, sans porter de jugement sur leurs comportements, exposant avec justesse la profonde ambigüité qui traverse les films des années 1970, et dont **The Godfather** est l'exemple phare, dans lesquels les fondements moraux sont au moins ébranlés, parfois inexistants.

L'esprit général du Nouvel Hollywood, où règne une certaine volonté antiestablishment, rompt avec la ligne de pensée des grands studios. **The Godfather** donne un élan assez radical à cet esprit à travers une déconstruction du héros américain, signe d'une transformation des paradigmes moraux dans tout le cinéma américain, héritier de ces figures ambivalentes instaurées par les nouvelles vagues européennes. Devant des symboles d'une Amérique sans faille incarnée par des acteurs comme John Wayne, Cary Grant et James Stewart, Coppola répond avec des personnages antipathiques, voire monstrueux, qui exercent une fascination d'autant plus vive que sa caméra nous fait pénétrer leur intimité de l'intérieur. L'œuvre fait découvrir une galerie d'antihéros, sans porter de jugement sur leurs comportements, exposant avec justesse la profonde ambigüité qui traverse les films des années 1970, et dont **The Godfather** est l'exemple phare, dans lesquels les fondements moraux sont au moins ébranlés, parfois inexistants. De la corruption policière de la première partie (par le personnage du capitaine McCluskey) à la corruption politique de la seconde

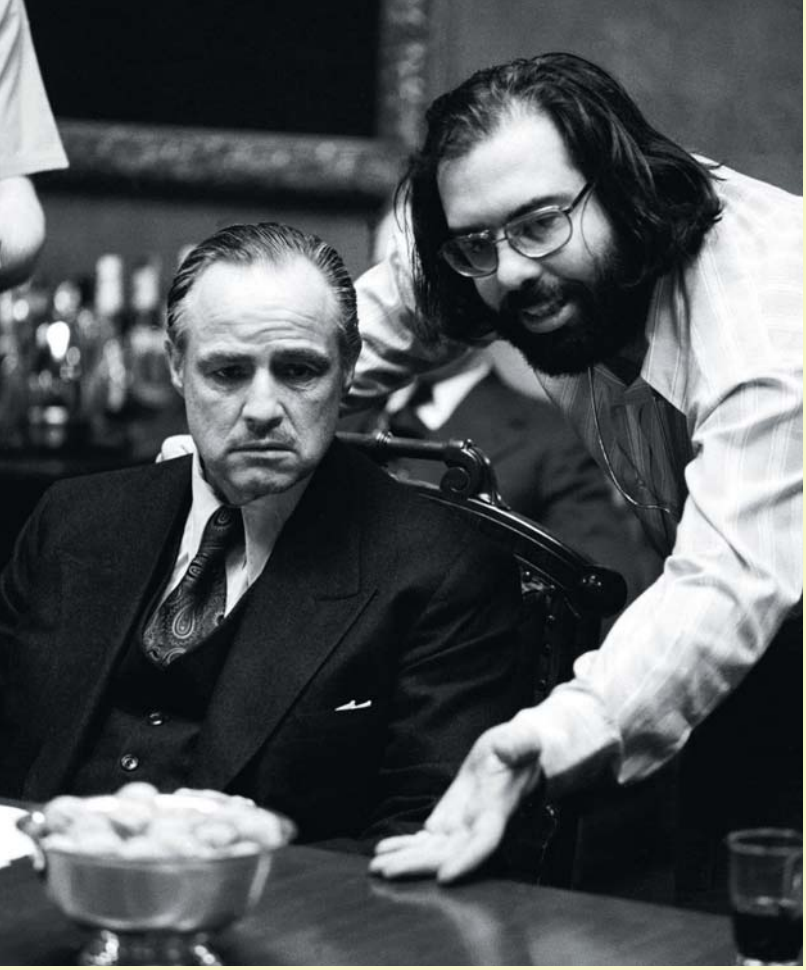


Lee Strasberg et Al Pacino dans **The Godfather Part II** — Photo : Moviestore collection Ltd / Alamy

(visible à tous les niveaux, du Nevada à Cuba), Coppola introduit dans le cinéma hollywoodien un nouveau type d'imaginaire social, où se dévoile le pendant négatif du rêve américain. Si l'œuvre de Coppola reste à ce point importante, c'est parce qu'elle a immortalisé un pessimisme ambiant sans héros ni morale.

Sur le plan narratif, **The Godfather** procède à une ambivalence similaire, alternant plusieurs genres parfois assez éloignés. Historiquement, le cinéma hollywoodien reposait sur un respect des codes et des genres, surtout à partir de l'application du Code de censure Hays (en vigueur entre 1934 et 1966), servant à régler les pratiques narratives et esthétiques des réalisateurs. D'une certaine manière, Coppola fait souffler un vent de changement par le traitement de thèmes non consensuels (les infidélités de Sonny, le meurtre de Fredo commandé par son propre frère, etc.), mais aussi par la mise en relation du film de gangsters avec d'autres genres cinématographiques (drame familial, film d'époque, fresque historique). S'affranchissant ainsi des conventions, Coppola exprime une vision personnelle du film de gangsters, dont il ne garde que les traits habituels des personnages, préférant s'attarder à l'inscription de cette famille mafieuse dans l'histoire américaine du XXe siècle, ouvrant ainsi des pistes de lecture plus larges et plus complexes, comme l'a fait, par exemple, **Easy Rider** (1969) de Dennis Hopper avec le *road movie*, ou comme le fera **Chinatown** (1973) de Roman Polanski avec le film d'enquête. **The Godfather** marque une rupture décisive par l'absence de transparence dans ses intentions, le genre auquel il se rattache n'étant plus une clé interprétative aussi évidente que dans le cinéma hollywoodien classique.

Ce qui est particulièrement fascinant avec le film de Coppola, c'est la manière d'opérer cette série de transgressions (morales, thématiques, génériques). Contrairement à des cinéastes indépendants des années 1970 (John Cassavetes, Terrence Malick, etc.), Coppola introduit des innovations narratives dans un contexte plutôt hostile, puisqu'il est intégré au système hollywoodien de production malgré sa volonté d'autonomie. L'importance historique de **The Godfather** se situe justement dans son incarnation de cette dualité entre film commercial et œuvre personnelle, dualité qui provoque une tension particulière, où la forme du film, apparemment limpide, est néanmoins traversée par des écarts de narration plutôt déroutants. À ce titre, la structure en récits parallèles dans **The Godfather Part II**, où sont exposés simultanément l'origine et le déclin d'une famille, mais aussi la petite et



Francis Ford Coppola dirigeant Marlon Brando

la grande histoire de l'Amérique, ouvre la voie aux expérimentations scénaristiques des années 1990, avec Quentin Tarantino, David Fincher et Christopher Nolan, qui vont à leur tour manipuler les genres et la narration, toujours avec cette même tension entre film d'auteur et film grand public, tension que **The Godfather** a en partie instituée et, en fin de compte, déjouée — l'autre principal instigateur de cela demeure Alfred Hitchcock, dans la filmographie de qui se profilent également de tels éclats de génie pourtant produits à l'intérieur même du système hollywoodien.

Si **The Godfather** déconstruit les codes du film de gangsters, c'est avant tout pour opposer les visions d'un père et d'un fils à travers les changements de mœurs de la société américaine. Grâce à eux, Coppola crée deux puissants mythes antagonistes plutôt que de simples personnages « humains », élevant l'œuvre au rang de référence cinématographique, mais aussi sociologique. Vito, d'une part, mise sur le respect et les traditions, même si celles-ci sont issues d'un héritage criminel. La première scène, où il offre ses services à un homme en échange de son amitié, qu'un baiser sur la main du Parrain vient officialiser, évoque justement un procédé cérémonial axé sur le respect, amplifié par le caractère solennel de l'image lorsque Don Corleone fait son apparition (déjà montré dans sa dimension mythique). C'est sur cette base précise que se crée l'ambivalence que le spectateur entretient vis-à-vis de ce personnage, et qui génère l'envoûtement permanent de ce film : bien qu'il soit évident que le protagoniste soit un criminel et un tueur, qu'il faudrait juger, le condamner même, la force de ses convictions et le respect des valeurs traditionnelles qu'il incarne complexifient la perception qu'en a le spectateur. L'œuvre de Coppola évite en somme de le considérer selon les catégories de bien et de mal, et c'est ce qui rend le personnage à ce point mémorable.

À l'opposé, Michael n'entrevoit aucune de ses actions sur la base du respect, mais davantage comme des transactions d'affaires, lui-même cherchant à légitimer l'entreprise familiale pour en faire un véritable *business* — il n'est évidemment pas anodin qu'après sa nomination, Michael déplace les activités de la famille du côté de Las Vegas, que Coppola dévoile de manière symbolique à travers des couleurs froides et vives. La phrase qu'il dit à son frère Sonny, en préparation du meurtre de Sollozzo et de McCluskey, devient un leitmotiv pour la suite des événements : « C'est pas personnel Sonny, c'est uniquement les affaires. » La complexité du personnage de Michael repose sur une compréhension sensible de son passé — vétéran de guerre, jeune idéaliste ambitieux — qui télescope dans le présent la profonde nostalgie d'un temps révolu; son arrivée tardive avec Kay Adams au mariage de sa sœur, pleine d'un romantisme naïf, reste à l'esprit comme une trace qui lentement s'évapore, à laquelle il ne peut plus retourner, une fois que son père aura été mis en danger par ses adversaires. Forcé par le destin (l'attentat contre son père, l'assassinat de son frère Sonny), Michael n'a d'autre choix que de devenir cette figure tragique — à laquelle il a pourtant tenté de se soustraire — à travers laquelle passe, ultimement, la grandeur mythique de **The Godfather**, qui l'inscrit aussi dans une catégorie à part de l'histoire du cinéma.

En somme, l'importance du cycle de Coppola opère à plusieurs niveaux et c'est ce qui en fait, encore aujourd'hui, une des œuvres les plus commentées et les plus citées. **The Godfather** cristallise d'abord une ère nouvelle du cinéma américain, fondée sur une volonté de rupture avec les grands studios hollywoodiens, à la fois par la venue d'une autre génération d'acteurs et par le bouleversement des principes d'identification aux personnages (qui sont plus opaques) et à la narration (moins linéaire). Mais **The Godfather** est plus que le simple point de bascule du Nouvel Hollywood au début des années 1970 : il invente sa propre mythologie de l'Amérique, créant ainsi une tragédie moderne constituant depuis lors un puissant référent culturel commun, un « grand récit », dont les personnages sont devenus des archétypes intemporels de la culture populaire — au même titre que le sont ceux du théâtre shakespearien (Hamlet, le Roi Lear, Othello, etc.) pour la culture savante occidentale. Véritable chef-d'œuvre du cinéma américain, **The Godfather** est ce film qu'il faut avoir vu pour comprendre le monde dans lequel on vit ou, à tout le moins, ses références. CB

L'héritage de Michael Corleone

Une manière de penser l'importance historique de **The Godfather** serait de considérer l'influence de son personnage principal, Michael Corleone, autant sur le film de gangsters que sur la production contemporaine en général. D'abord distant de sa famille, il se place finalement du côté du père après l'attentat manqué contre celui-ci. Il est devenu l'incarnation même du gangster au cinéma (calculateur et impitoyable) pour toute une génération de réalisateurs. C'est sur la base de sa puissance que l'on peut mesurer l'ampleur de son impact sur les autres figures de gangsters au cinéma : il semble posséder, en fait, une dimension presque divine, tant son aura de légitimité se répercute sur chacune des séquences dans lesquelles il apparaît. Avant **The Godfather**, le gangster était un criminel parmi d'autres (dans le film noir américain des années 1940 et 1950, par exemple), certes en imposant une forme de respect, mais jamais au même titre que « le Parrain » de Coppola, mis en scène comme un surhomme aux influences inimaginables.

L'interprète de Michael Corleone, Al Pacino, offre dans le **Scarface** (1983) de Brian De Palma une version beaucoup plus intempestive et agressive du gangster en Tony Montana, dans un registre parfois clownesque, mais avec cette même recherche de pouvoir absolu, qui confère à ce personnage un statut plus grand que nature, faisant du gangster non pas un simple bandit, mais une imposante figure du Mal. Brian De Palma reprendra le même archétype dans **The Untouchables** (1987). Robert De Niro y incarne Al Capone comme un véritable « gangster de cinéma », non pas dans une recherche de réalisme, mais en s'inscrivant dans la lignée fictive initiée par le personnage de Don Corleone (la légende veut même que de vrais mafiosi, après la sortie de **The Godfather**, aient commencé à prendre certaines des inflexions propres au film de Coppola). C'est justement ce à quoi réagit Martin Scorsese dans **Goodfellas** (1990), procédant à une démythification du personnage de gangster. Ramenés au niveau de la rue, les affranchis de Scorsese sont des criminels « ordinaires », plongés dans le vol, la drogue, le sexe, en réaction à l'univers contrôlé et presque théâtral de **The Godfather**, influence fondamentale pour Scorsese dans la mesure où elle est un terrain de jeu à recréer à partir d'une vision moins élégiaque du crime organisé américain.

Depuis le tournant des années 2000, cet héritage se ressent tout particulièrement dans la série télé américaine, que plusieurs commentateurs perçoivent comme un âge d'or télévisuel, et qui semble, à plusieurs égards, avoir **The Godfather** comme principale référence. C'est une évidence de dire que la série *The Sopranos* (1999-2007) fait explicitement écho à l'œuvre de Coppola (que le personnage de Tony Soprano connaît par cœur) par une abondance de citations et de plans-hommage. Pour ce personnage de « Parrain » de banlieue — l'action se situe dans le New Jersey —, souffrant de crises de panique, **The Godfather** est une sorte de guide spirituel, que lui et ses comparses citent pour accroître leur propre valeur en tant que gangsters, renforçant au sein de la culture populaire le statut mythique des personnages de Coppola. Dans les faits, ils sont plus proches des mafiosi de Scorsese, et pourtant, les Corleone continuent d'exercer une étonnante fascination sur eux. Ce réseau intertextuel qui défile tout au long des *Sopranos* rend l'œuvre de Coppola encore plus significative, puisqu'elle devient non seulement une référence, mais aussi un point de repère pour la fiction contemporaine — explicite dans le cas des *Sopranos*, mais implicite, par exemple, dans *Mad Men* (2007-2015), où le personnage de Don Draper, en tant qu'antihéros obscur et solitaire, renvoie à l'archétype d'isolement et d'autodestruction incarné par Michael Corleone.

En cette matière, l'exemple contemporain le plus frappant, où se saisit dans sa plénitude l'héritage de l'œuvre de Coppola, est assurément *Breaking Bad* (2008-2013), une série où le protagoniste, Walter White, acquiert de plus en plus de pouvoir en tant que criminel au moment même où s'effritent tous ses liens familiaux. La structure narrative de cette série s'articule autour d'une perte, qui était déjà celle de Michael Corleone : les deux personnages font l'épreuve d'une même volonté de « sauver » leur famille, tout en subissant ultimement une mort en solitaire, par une chute. Chacun est, d'une certaine façon, forcé par le destin (le cancer de Walter, la mort du père pour Michael), qui trace des voies parallèles où l'instant originel (cet « avant ») reste là, derrière eux, sans qu'ils ne puissent jamais y retourner, trop enfoncés dans leur propre noirceur. **The Godfather** imprime ainsi sur *Breaking Bad* (de même que sur *Mad Men*) son grand arc dramatique à partir du personnage ô combien complexe de Michael Corleone, qui se fonde sur un mouvement de déchirement et où le personnage, plutôt que de suivre une quête évolutive, se rétracte tranquillement en lui-même, jusqu'à s'autoeffacer en cessant d'exister pour autrui. (Jean-François Hamel) CB