

# Les métamorphoses du Phénix

Youri Deschamps

**Parrain du Nouvel Hollywood dont il fut le véritable « nabab », Francis Ford Coppola n'a cessé, tout au long de sa carrière, de courir après une chimère inaccessible: le rêve d'un cinéma qui totaliserait absolument tous les moyens et toutes les formes d'expression dont le septième art peut et doit disposer.**

**Dans son ensemble en effet, l'imposante filmographie de Coppola n'est autre que l'histoire – ou plutôt l'épopée – d'un idéal bien décidé à rencontrer son horizon et donc pressé d'en découdre avec le réel, sans toutefois transiger sur l'essentiel, quitte à prendre des risques démesurés, à tout perdre (y compris la raison), à brouiller les pistes et devoir ensuite constamment s'employer à tout reconstruire.**

## Coppola avant Coppola

La genèse d'un tel ciné-monde rappelle pourtant qu'au départ, il n'y avait rien, pas même une seule caméra. En effet, on oublie souvent que lorsqu'il entre à l'université, c'est le théâtre qui concentre d'abord toute l'attention du jeune Coppola. Très tôt responsable de la rubrique « spectacles » du *World*, le bulletin du Hofstra College (qu'il intègre à l'automne 1956), il y publie quelques nouvelles et s'engage surtout corps et âme dans la production puis la mise en scène de plusieurs pièces, qui rencontrent rapidement un vif succès institutionnel (pour sa version de *La Corde* d'Eugene O'Neill, il remporte l'oscar Dan H. Lawrence). À cette époque, le jeune étudiant plein d'ambition foule même les planches pour y interpréter quelques rôles.

Bientôt considéré comme un « pilier du campus » en raison de ses multiples activités théâtrales (qui lui permettent notamment de s'initier à la direction d'acteurs), c'est néanmoins vers le cinéma que tend l'insatiable bouillonnement créatif de Coppola. Très vite, il acquiert une caméra 16 mm, s'essaye à la réalisation en autodidacte et décide d'accélérer son apprentissage en s'inscrivant à la célèbre UCLA (University of California, Los Angeles) dès 1960. Mais la formation qui y est dispensée s'avère inadaptée aux aspirations du futur cinéaste: trop théorique et trop littéraire à ses yeux. C'est pourquoi il saisit au bond la première occasion qui se présente à lui pour enfin apprendre à « faire » des films. Il s'engage alors dans le tournage ou le remontage de deux *nudies* (bandes porno-soft fauchées) pour diverses petites structures de productions. Le premier, *Tonight for Sure* (1961), est en fait le « remix » d'un précédent court métrage « déshabillé » de Coppola (*The Peeper*) avec un western érotique improbable (*The Wild Open Spaces* – sic!), pour lequel il tourne également plusieurs scènes additionnelles dans

le but d'assurer à l'ensemble une «cohérence» minimale. Le second, *The Bellboy and the Playgirls* (1962), est un autre objet hybride de la même facture : Coppola a la charge de tourner 50 mn de métrage en couleurs, qui sont ensuite remontées avec une partie d'un film allemand en noir et blanc de 1958 (*Mit Evan Fing Die Sünde*, de Fritz Umgelter). Comme on peut en juger, la soif d'apprendre qui est la sienne ne recule devant aucun obstacle et s'accommode volontiers de matériaux du plus mauvais goût : l'essentiel étant alors d'acquérir les bases techniques indispensables.

Comme beaucoup de cinéastes de sa génération, Coppola est bientôt amené à rejoindre AIP (American International Pictures), l'atelier artisanal du fameux Roger Corman, le «Selznick des *drive-in*», pour le compte duquel il va effectuer quantités de menus travaux particulièrement formateurs. Tour à tour scénariste, cadreur, ingénieur du son, monteur ou encore «adaptateur» de films étrangers pour le marché américain<sup>1</sup>, Coppola trouve en AIP sa véritable université, ainsi que les fonds et le matériel nécessaires pour réaliser son premier long métrage à part entière. Il profite en effet du tournage en Irlande de *The Young Racers* (1963), où il occupe notamment le poste de réalisateur de seconde équipe et de preneur de son, pour convaincre Corman de tourner un autre film dans la foulée. Avidé de rentabilité maximale et séduit par l'idée de départ, Corman accepte et finance *Dementia 13* (1963) à hauteur de 20 000 dollars. Une nouvelle fois, Coppola se jette sur l'occasion et boucle un scénario presque original en à peine trois jours, lequel revisite le *Psychose* d'Alfred Hitchcock en forçant sur la note gothique et fantastique, ce qui n'est pas pour déplaire à son producteur. S'adossant sur une histoire pour le moins tortueuse et parfois difficile à suivre, *Dementia 13* est néanmoins une réussite indiscutable sur le plan visuel. Bien que réalisé en neuf jours, le film témoigne d'authentiques qualités graphiques qui parviennent en effet à faire oublier les «trous» et autres invraisemblances criantes laissés dans un scénario écrit dans l'urgence. Grâce à son habileté de metteur en scène encore frémissante, Coppola sait installer et développer une atmosphère nocturne aussi riche qu'anxiogène, qui gagne progressivement l'adhésion du spectateur.

En dépit des faiblesses dramatiques évidentes de *Dementia 13*, c'est cependant sur le crédit de son talent de scénariste que Coppola va s'affranchir des Séries B. En 1962, il remporte le prix Samuel Goldwyn pour son script intitulé «Pilma Pilma», distinction qui lui ouvre les portes de la société Seven Arts, qui en acquiert les droits (pour ne finalement jamais tourner le film) et l'engage ensuite comme scénariste sous contrat. Diversement appréciés, les scénarios de commande que Coppola signe à cette époque<sup>2</sup> lui permettent surtout de percevoir de substantiels droits d'auteur, qu'il économise dans le but de produire son premier film personnel. Pour accélérer la concrétisation de ce projet, il investit en bourse tout ce qu'il possède en espérant multiplier plusieurs fois sa mise. Mais il perd tout et se voit d'un seul coup revenu au point de départ. Première déconvenue

budgétaire importante qui marque le début d'une longue série d'accidents du même ordre, qui ponctueront obstinément toute sa carrière : pour faire les films qui lui tiennent à cœur, Coppola aura en effet constamment besoin de se *refaire*.

Contre toute attente, il redevient *bankable* grâce au scénario de *Patton* (le film obtiendra d'ailleurs sept Oscars en 1970). Avec les 50 000 dollars de cachet que lui verse la Twenty Century Fox, auxquels s'ajoute un apport important de la compagnie Seven Arts, Coppola est enfin en mesure de s'atteler à un projet personnel. Il réalise alors *Big Boy* (1966), qui marque la première étape importante de sa carrière.

Sur un mode loufoque et volontiers flâneur, le film suit les mésaventures d'un jeune garçon naïf, employé comme appariteur à la New York Public Library. Entre éducation sentimentale, quête identitaire et rite de passage entre l'adolescence et l'âge adulte, *Big Boy* dresse le portrait attachant d'un candide des années 60, qui découvre les difficultés qu'implique le fait de vivre dans une société œuvrant à retirer à chacun la possibilité de disposer de son temps comme bon lui semble. Peu apprécié par la critique française lors de sa présentation au Festival de Cannes en 1967, le film reçoit cependant un accueil plutôt positif de la part de la presse américaine, et permet à Coppola d'achever son cursus universitaire à l'UCLA avec un prestige certain auprès de ses pairs.

Bien que déjà échaudé par ses relations parfois tumultueuses avec les grands studios lorsqu'il était scénariste, Coppola accepte pourtant l'offre de la Warner, qui lui propose de réaliser une comédie musicale avec Fred Astaire et Petula Clark, *La Vallée du bonheur*, montée pour la première fois à Broadway en 1947. Sans doute y avait-il là un important challenge à relever pour un réalisateur aussi jeune et encore aussi peu expérimenté, en même temps qu'une occasion inespérée de concurrencer Hollywood sur son propre terrain, tout en imposant des idées neuves et novatrices. Malgré l'obstination têtue de Coppola, la machine s'avère vite fort délicate à contrôler, et les problèmes ne cessent de se multiplier : mis face à la minceur du livret et à son contenu devenu anachronique (nous sommes en 1968), le cinéaste bataille sans répit pour imposer ses choix de modernisation, avant de rencontrer d'importantes divergences artistiques avec les décideurs de la Warner comme avec les acteurs (notamment avec Fred Astaire, qui verrouille un peu trop la chorégraphie des numéros dansés). Loin d'être un échec au final, cette *Vallée du Bonheur* ne permet pas au talent de Coppola de s'épanouir complètement. Si l'exercice lui est effectivement profitable en terme d'apprentissage et de notoriété<sup>3</sup>, l'expérience demeure frustrante et laisse le réalisateur perplexe quant à son aptitude à diriger ce genre de productions, trop lourdes pour être pleinement satisfaisantes sur le plan créatif. Son désir de cinéma et la nécessité qu'il éprouve de rester fidèle à ses idées le conduisent ailleurs : sur la route et presque en solitaire, c'est-à-dire loin des studios.