

Profession d'innocence, ou le son chez Francis Coppola

Robert Saletti

Volume 31, numéro 5 (185), octobre 1989

Du cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/60515ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saletti, R. (1989). Profession d'innocence, ou le son chez Francis Coppola. *Liberté*, 31(5), 46–57.

ROBERT SALETTI

PROFESSION D'INNOCENCE, OU LE SON CHEZ FRANCIS COPPOLA

à Francine

La forme n'est jamais que le fond qui remonte à la surface

V. Hugo

*I now think that all my dreams and my attitudes toward
creativity and culture are possible on a amateur basis*

F. Coppola

Est-il chose plus tragique que de n'avoir pas vécu son adolescence? Et est-il chose plus émouvante que de ne pas arriver à en sortir? L'univers de Coppola est un univers adolescent. Je veux dire par là qu'il fonctionne sur la base d'un désir (entretenu) d'innocence, d'une projection ludique dans le passé.

Coup de jeune

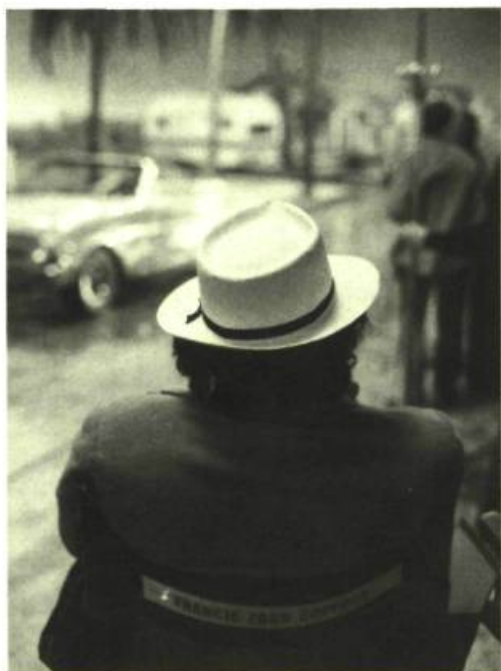
Je m'en souviens comme si c'était avant-hier. J'avais vingt ou vingt et un à l'époque, je venais d'entrer à l'université à reculons, un peu mêlé à la suite d'un cégep plus houleux que prévu, encore adolescent. Ma connaissance du cinéma était très limitée, ma passion d'alors étant, comme pour beaucoup d'autres, la musique. C'était au ciné-club de McGill. Je savais

qu'il s'agissait d'un classique. J'y suis allé avec des amis, c'était plus prudent. Je me souviens très bien de notre air hagard et de notre silence à la sortie. J'étais moi-même ébloui par ce que j'avais vu. Mais surtout abasourdi par ce que je venais d'entendre. Mon premier orgasme cinématographique (il y a un début à tout) a donc eu lieu dans les bras de *Citizen Kane*.

Il est vrai que, mon anglais étant assez médiocre, je n'avais pas compris grand-chose des dialogues et de l'histoire qui nous était racontée. Je fus cependant estomaqué, après bien d'autres évidemment, par tant de maîtrise technique (des éclairages, des cadrages) et surtout par la coloration particulière des personnages et de leur voix. La bande sonore de *Citizen Kane* avait séduit l'amateur de musique (rock) que j'étais.

Les spécialistes ont suffisamment glosé sur cet aspect de l'esthétique wellésienne, et je n'ai pas à insister sur l'originalité des effets sonores proposés par cette grammaire vivante du cinéma qu'est le chef-d'œuvre de Welles. Si plusieurs autres visionnements m'ont permis d'apprécier la subtilité des raccords musicaux, le volume et les fluctuations des voix, comme leur parenté aux corps qui les portent, ma première impression fut plus prosaïque. Dans le silence de mon trouble post-coïtal, je savourai les échos des beuglements lyriques de Susan Alexander se brisant contre l'indifférence du public, du ton espiègle d'un Bernstein scandant une anecdote en apparence anodine («Not a month has passed by since that I haven't thought of that girl»), du cri strident de perroquet exotique qui scelle la rupture de Kane et de sa seconde femme, ou de l'accent guerrier, et presque d'outre-tombe, de la bande d'actualité qui ouvre le film et donne le ton de la démesure qui se cache derrière le *No trespassing* du premier plan: «The costliest monument a man ever built to himself». Ou le cinéma comme Xanadu autobiographique.

J'ai dû attendre une dizaine d'années avant d'éprouver mon deuxième orgasme cinématographique (on fait ce qu'on peut). Je connaissais vaguement Coppola de réputation. J'ai su après coup seulement que *One From the Heart* (*Coup de cœur*, 1982) fut un gigantesque fiasco financier et critique —



Francis Coppola.

et l'on voudra bien prendre cet essai comme un tardif effort de réhabilitation. Le film répondait en fait, trois ans plus tard, aux attentes créées par le spectaculaire et ambitieux *Apocalypse Now* (1979) par plus de spectaculaire et d'ambition, mais avec cette fois une nette dichotomie entre la forme et le sujet. Il s'agissait de rendre les états d'âme et les soubresauts amoureux d'un couple tout ce qu'il y a de plus ordinaire sur le mode de l'artifice, du jeu et de la fascination.

Coppola n'a jamais caché son admiration pour Welles, et ses films sont parsemés de références et d'allusions à la

manière wellesienne¹. En un sens, son œuvre se nourrit de ce que l'on pourrait appeler le fantasme du marionnettiste: la volonté de donner vie à distance, de manipuler à outrance, de faire voir la fabrication, sans pour autant arrêter de croire au spectacle. Le défi coppolien consiste à demander au spectateur de s'abandonner au jeu malgré un rappel constant des règles. Pour Welles, qui fut d'abord homme de théâtre et de radio, la fantasmagorie du cinéma était plutôt de l'ordre de la prestidigitation, de la ventriloquie plus précisément. Le cinéma de Welles est un cinéma de voix habitant des décors. Le cinéma de Coppola, un cinéma musical habité par des intrigues.

Il paraîtra ironique, sinon inconvenant, d'affirmer que *One From the Heart* est un des films les plus personnels que j'aie vus², quand on sait qu'il a été présenté comme une révolution technologique. Tourné entièrement dans un Las Vegas de studio (le comble du kitsch, en quelque sorte), avec l'aide de décors miniatures, de l'informatique, de la vidéo et d'une caméra ultramobile, le film prend en fait la forme d'un rêve

1. Ces emprunts admiratifs vont de la transposition d'une scène complète (l'affrontement, dans *The Outsiders*, de deux clans rivaux d'adolescents sous la pluie battante renvoie directement à la fameuse bataille qui s'embourbe dans *Falstaff*), à l'utilisation métaphorique de certains effets (d'éclairage, principalement), en passant par le pastiche de personnage (je pense, par exemple, au Colonel Kurtz d'*Apocalypse Now* en qui on peut voir un Charles Kane psychédélique et, plus secondairement, à l'oncle Hebb de *Tucker* qui rappelle Bernstein de *Citizen Kane*) et le pastiche narratif (la narration biographico-publicitaire au début de *Tucker* — qui décidément affiche plus que tout autre Coppola sa filiation — évoque le *Newsreel* de *Citizen Kane*).

2. J'entends par personnel à la fois le plus proche de l'univers de vérité de son auteur et le plus innovateur en regard de la production ambiante. C'est l'un des rares films — avec *A Child Is Waiting* (1962), un film de commande de John Cassavetes sur les rapports des adultes avec les enfants mentalement handicapés — qui me fasse pleurer sans retenue (je suis un tendre). Et à tous coups (je ne m'en vante pas).

éveillé³. Que ce rêve concerne une banale histoire d'amour, initiée par une rupture et nourrie d'indécisions, de tentations et de regrets, ne constitue pas un handicap. Je dirais même que le charme opère justement dans ce traitement inattendu du commun par le ludique, de l'émotionnel par le formel, du pulsionnel par le technique. Il m'apparaît que la résolution narrative de ces tensions «éthiques» trouve son point d'ancrage, son point d'orgue si l'on veut, dans ce qui fait la force des meilleurs Coppola: la bande sonore.

*

*I never saw your tears until they roll down your face
I never felt my heart's strenght until I nearly went insane
I never heard a melody until I needed a song*

Tom Waits

La préoccupation de Coppola pour le son (et l'écoute) est bien connue depuis au moins *The Conversation* (*Conversation secrète*, 1974), un film dont le personnage principal (joué par un Gene Hackman sublime d'angoisse réprimée) est un professionnel de l'espionnage électronique⁴. Je me contenterai pour mon propos de souligner les première et dernière séquen-

3. Pour les détails techniques concernant l'utilisation de la caméra appelée *steadicam* et, plus généralement, le «cinéma électronique» visé par Coppola, on peut se rapporter aux numéros de janvier et août 1982 de la revue *American Cinematographer*.

4. Je ne m'étends pas sur ses premiers films «commerciaux» (*Finian's Rainbow*, 1968, et *The Rain People*, 1969) que je n'ai pas vus et sur *The Godfather* (1972, pour la première partie) qui présente, sur fond d'une intrigue relativement traditionnelle, quelques éléments sonores originaux, notamment la voix profondément éraillée, en provenance de la trachée, de Marlon Brando, un bruitage efficace et surtout une musique «contre-expressive» qui superpose aux scènes de règlements de comptes un solo de piano léger ou un long crescendo d'orgue d'église. À quand une complète rétrospective Coppola?

ces de ce film — première et dernière séquences qui sont souvent chez les grands cinéastes des mises en abyme révélatrices (au sens photographique) de ce qui suit ou précède; *Touch of Evil* (*La Soif du mal*, Welles, 1958) est un véritable chef-d'œuvre à cet égard.

The Conversation s'ouvre par un très lent travelling optique sur un square bondé de San Francisco, qui permet d'identifier, dans la foule, un homme tenant un sac et filant un couple dont la conversation nous parvient par bribes. À mesure que se constitue l'espace visuel de la séquence, que de la foule surgissent des individus, son espace sonore se décompose en fragments dont la superposition implique plusieurs niveaux de compréhension. Musique jazz, murmures, cacophonie urbaine, percussions, bruits mécaniques de magnétophone et bruissements de bande magnétique jouée à haute vitesse renvoient à l'intrigue, au savoir-faire du personnage principal, à son conflit intérieur (il est saxophoniste de jazz amateur) et à la thématique générale (dissolution du privé). Le réel est «multi-pistes».

Il va sans dire que cette multiplicité rend difficile toute interprétation d'une réalité qui a toujours des racines personnelles. Ainsi, Harry Caul se trompe sur le sens de la phrase «Il nous tuerait s'il en avait l'occasion» et se rend compte trop tard qu'il a pris les futurs assassins pour des victimes désignées. La méprise s'explique par le fait que pour Harry, dont la vie est un cuisant échec affectif, l'amour (et le couple qui en est l'utopie) s'enracine dans l'enfance, comme en fait foi l'attention passive portée par Harry à cette phrase que la jeune fille épiée prononce à la vue d'un vagabond: «À chaque fois, je me dis qu'il y a longtemps, ça été un petit garçon.» La culpabilité infantile de Harry est par ailleurs expliquée dans la séquence onirique (et très sonore, justement) que l'on trouve au centre du film. L'écoute de l'autre n'est jamais possible que dans une certaine écoute de soi, dans un certain brouillage du public par le privé, de la technique par l'affectif, de l'adulte par l'enfant. Et, à un autre niveau, du bruit par la musique. Les films de Coppola sont remplis de personnages qui tâtent

de la trompette, du saxophone ou de la batterie en dilettantes, comme des adolescents accrochés à des rêves que leur refuse un âge de raison toujours dissonant.

C'est ce qui explique la force suggestive de la scène finale dans laquelle Harry, ayant compris que même son plaisir le plus intime (accompagner un disque de jazz avec son saxophone) est épié, en est réduit à défaire, littéralement, son appartement. Un panoramique aller-retour nous montre celui-ci, chantier de déconstruction, murs à jamais mis à nu. Après la destruction d'une statuette religieuse (il était croyant), Harry retourne à son saxophone dont il sort un filet de notes incertaines, bouleversantes d'arrachement, que vient accompagner un piano sorti d'on ne sait où. À moins que ce ne soit Harry qui accompagne le piano d'une trame sonore devenue équivoque. La musique d'un homme seul sur la piste de son enfance⁵.

De la théorie à la pratique, pourrait-on dire pour commenter l'évolution de la bande-son de *The Conversation* à *Apocalypse Now*, tant l'organisation de la matière sonore est dans ce dernier film à la fois intériorisée (ou non thématifiée) et objectivée (ou non personnalisée). Les possibilités du son multi-pistes y sont exploitées de façon à élargir la profondeur de champ sonore, tout en accentuant la perceptibilité du hors-champ (visuel). Le son joue alors un rôle considérable dans l'esthétique d'un film qui est une plongée dans l'inconscient de la guerre et une traversée du paysage idéologique de la fin des années soixante (musique psychédélique, marijuana, «voyages», village global, spectacle télévisuel de la violence). Il n'y a pas jusqu'aux pales d'hélicoptère qui ne révèlent les batte-

5. Il y aurait sans doute beaucoup à dire de l'utilisation du piano de jazz qu'on trouve à maints endroits-clés des films de Coppola. Quoique le piano signale le plus souvent un moment fort psychologique (débat intérieur du personnage) ou narratif (rêve explicatif, action violente), Coppola lui refuse le lyrisme qui lui est habituellement imparti en l'accompagnant de sons hétéroclites ou de bruits fortement amplifiés.

ments sourds, distendus, amplifiés, du cœur de la guerre, la violence. Tout, dans *Apocalypse Now*, semble mener au désaisissement du sujet, car la violence individuelle y subit en quelque sorte une transmutation environnementale. Chacun est mis au défi, par l'autre, de sa propre mort. Je me souviens d'avoir pensé à Hendrix en visionnant *Apocalypse Now*, le Hendrix «sonore» qui utilise sans vergogne les effets de *feedback*, de réverbération et d'amplification, mais aussi le Hendrix des grandes envolées, magistralement étagées, qui vous rapprochent inexorablement de cette extase psychique (soyons positifs) qui est l'idée que l'on peut se faire, vivant, de la mort, le Hendrix (soyons précis) de *I Hear My Train Is Coming*, de *Red House*, version longue, et, pour rester dans l'univers militaire, de *Machine Gun*.

Où est la sortie?

J'admets que la transition d'*Apocalypse Now* à *One From the Heart*, dont on a été jusqu'à dire qu'il s'agissait d'une comédie musicale, est brutale. Las Vegas a remplacé le Viêt-nam, la guerre est celle du couple, et la ballade et le blues ont délogé le rock psychédélique. C'est que l'expérimentation, de sonore qu'elle était principalement jusque-là, englobe maintenant le visuel, mais surtout le rapport du visuel au sonore.

On sait que les technologies utilisées pour la réalisation de *One From the Heart* permirent de condenser les étapes habituelles de la préproduction, de la production et de la post-production, et aux différents membres de l'équipe de réagir immédiatement aux contraintes du tournage⁶. Ainsi, par

6. En résumé, le scénario est d'abord enregistré sur une mémoire informatique à partir de laquelle on réalise un *story board*, suite de dessins représentant le film plan par plan, lui-même transféré sur une bande vidéo. Ensuite, «pendant le tournage, les caméras sont doublées de caméras vidéo qui, grâce aux écrans de contrôle, permettent de sélectionner les meilleures prises et donc de gagner du temps au montage» (J.-P. Chaillet et C. Viviani, *Coppola*, Rivages, «Cinéma», 1987, p. 135).

exemple, la musique a-t-elle été composée en cours de route, à mesure que Tom Waits visionnait la bande vidéo des scènes tournées la veille ou la journée même, d'où l'impression de très forte osmose entre le scénario et la musique, qui empêche de réduire le film à une suite improvisée de vidéoclips. Et si l'intrigue paraît par moments plutôt lâche, c'est que l'effort d'«écriture» est ailleurs et que le résultat formel est le fruit d'une constante concertation des instances techniques.

L'osmose du sujet et de la musique m'apparaît d'autant mieux réussie que la poésie de Waits, et le timbre parfois ironique de sa voix (de faux nègre), se prêtent admirablement au caractère volatile des personnages de Hank et Franny et au jeu de leurs déchirements mutuels. Si l'on a pu reprocher à Coppola la minceur du scénario et un type de finale heureuse auquel il ne nous avait pas habitués (mais qui allait s'imposer dans ses films ultérieurs), c'est que l'on a refusé de prendre en considération que *One From the Heart* s'élabore en fait à la façon d'un rêve, d'un rêve adolescent ou, mieux encore, à la façon d'un homme qui s'amuse à rêver une adolescence. Aussi l'amour n'est-il chez Coppola qu'une des formes de l'attachement, au passé, au rêve, à l'autre. Un attachement toujours retors, complexe, car il met en cause aussi bien l'enracinement que la projection dans l'avenir, que l'attachement au possible. Chaque attachement en cache un autre et Tom Waits a raison de demander: «Is there any way out of this dream?»

Coppola est un espiègle professionnel qui ne cesse de soumettre les sentiments au jeu (interactif, si l'on veut) de l'artifice et de la technique, et dans *One From the Heart* plus que dans tout autre film. La séquence initiale (une fois de plus) est à ce titre éloquent. Une caméra ultramobile, se déplaçant selon une suite de mouvements bi-axiaux, gravite autour d'enseignes au néon qui suggèrent un Las Vegas plus irréel que nature (et dans lesquelles sont enchâssés les détails du générique), et suit une double trace de pas dans le sable d'un désert à saveur lunaire. Un espace technico-onirique est ici créé à mesure que les enseignes sont effleurées, presque caressées, palpées par une caméra ludique qui accélère, vire et les con-



Le Las Vegas miniature de *One From the Heart*.

tourne au rythme lascif d'un blues léger. C'est en passant au travers d'une de ces enseignes — dans un mouvement qui me rappelle beaucoup la scène de *Citizen Kane* où la caméra pénètre dans un cabaret par le puits de lumière après avoir précisément traversé l'enseigne placée sur le toit — que nous débouchons dans une rue débordante d'activité du «vrai» Las Vegas (espace public) avant de nous arrêter devant une vitrine derrière laquelle Franny est à monter en décor (espace semi-public) et de pénétrer finalement dans la boutique pour y écouter Franny converser (espace privé). La virtuosité de ce plan-séquence n'a ici de sens véritable que si l'on admet que le cinéma est aussi une kinesthésie — le regard *est* mouvement — et que la fiction est un étagement de plusieurs niveaux d'irréalité.

Il y a bien chez Coppola un certain nombre de trucs (naratifs, techniques, visuels) qui relèvent d'un imaginaire de bande dessinée ou même d'une rhétorique publicitaire et, en ce sens, son cinéma participe de la tradition hollywoodienne qui a marqué d'autres cinéastes américains de sa génération, comme De Palma, Scorsese et Spielberg, sortis des écoles de cinéma de la côte ouest ou de New York. Mais cet héritage fait contraste avec un parti pris d'innocence qui le rapproche du

cinéma d'auteur à l'europpéenne dont il partage la préoccupation affichée pour le travail formel, et cela, malgré un certain volontarisme sentimental à la base de plusieurs de ses intrigues. Aussi, chez Coppola, bien que nous ayons affaire à un cinéma narratif, le spectateur se voit périodiquement ramené à sa réalité, comme dans cette scène de *Peggy Sue* où la caméra, papillonnant et tournoyant avec le bonheur de Peggy, conclut sa ronde en se retournant contre elle. Les personnages eux-mêmes sont toujours plus malins qu'ils n'en ont l'air. Par exemple Peggy, encore, qui arrive du futur et a déjà beaucoup vécu et qui se fait mettre en garde par sa mère toujours dépassée: «Peggy, do you know what a penis is?» Ou Charlie, dans le même film, le rocker frondeur qui explique la fin d'une aventure par un: «She thought a great boper was a hamburger.»

Du rythme, s'entend

Derrière le rock, plus populaire, des romances, derrière l'apparente frivolité d'une jeunesse aux rêves excentriques, comme dans *Peggy Sue*, ou turbulents, comme dans *Rumble Fish* (*Rusty James*, 1983), le jazz n'est jamais très loin, avec sa virtuosité rythmique, sa manière plus mature d'organiser les pulsations du cœur et de l'âme. La batterie me semble un excellent compromis entre ces deux temps de la vie (moins chronologiques que symboliques, il va de soi), elle qui, dans *Tucker*, lance les essais automobiles et ouvre la séance du tribunal (une séquence très typique d'ailleurs, dont la mise en scène, avant la partie qui concerne la plaidoirie de Tucker, est dominée par une amplification de la musique et de l'éclairage et les mouvements obliques de la caméra). C'est avec la vitesse et le rythme de l'homme qui joue à l'enfant que le cinéaste fabrique son rêve. *Rhythm Delivery*, la chanson du générique de la fin de *Tucker* — un film qui méritait mieux que la qualification de réalisation honnête qu'une critique impuissante à voir dans le fond et la forme des prétextes, des points de départ, lui a négligemment attribuée — peut de la sorte faire écho, répondre par résonance, à la berceuse de *One*



Jeff Bridges dans le rôle de Tucker.

From the Heart et à la boîte à musique de *Peggy Sue*. L'âge adulte n'est jamais qu'une mélodie et un rythme qui remontent, périodiquement, à la surface.

Maturité de l'homme: retrouver le sérieux qu'il mettait au jeu, étant enfant

F. Nietzsche

Le visuel est la solution apportée aux impératifs poétiques et musicaux

O. Welles