

La Revue du Ciné-club universitaire, 2020, n° 2

Marlon Brando

Un acteur nommé désir

SOMMAIRE



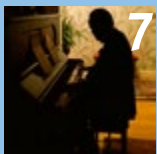
1 **Éditorial**
La naissance d'un mythe

RAYAN CHELBANI



3 **Un acteur nommé désir**

ELIAS MANUEL ABOU-CHARAF



7 **Un homme de (peu de) parole**

JEAN-MICHEL BOZETTO-FERNANDEZ



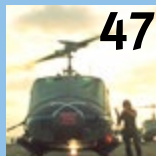
31 **Le dernier tango ou l'ultime performance**

RAYAN CHELBANI



43 **Un cycle Brando sans le dernier tango**
Quand agression ne rime plus avec fiction

**DIANA BARBOSA PEREIRA,
NOÉMIE BAUME, GIULIA COMANDINI,
MARGAUX TERRADAS ET
JEANNE RICHARD**



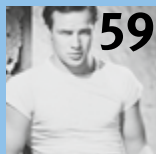
47 **Apocalypse Now**
L'horreur du décor

JÉRÔME BLONDÉ



53 **Marlon Brando, une masculinité sauvage et ambiguë**

CERISE DUMONT



59 **Branding Brando**

ALMUDENA JIMÉNEZ VIROSTA

Recevoir la Revue du
Ciné-club universitaire
gratuitement chez vous?

Abonnez-vous!

en 1 minute sur culture.unige.ch/revue

Illustration

1^{ère} de couverture: *Guys and Dolls*
(Joseph L. Mankiewicz, 1955).

Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Rayan Chelbani, Almudena Jiménez Virosta, Jérôme Blondé,
Jean-Michel Bozetto-Fernandez, Elias Manuel Abou-Charaf,
Cerise Dumont

Division de la formation et des étudiants (DIFE)
Activités culturelles de l'Université
responsable: Ambroise Barras
coordination et édition: Christophe Campergue
graphisme: Julien Jespersen

Éditorial

La naissance d'un mythe



Par Rayan Chelbani

Seconde moitié des années 1940, ville de New York. L'Amérique sort victorieuse de la Seconde Guerre mondiale: c'est une nation en pleine effervescence économique et culturelle, face à une Europe sur le déclin, affaiblie, meurtrie. Nombre de jeunes Américains afflueront vers la Big Apple: un lieu où tout semble possible, un espace au sein duquel quiconque peut se réinventer, un univers dans lequel d'aucuns touchent les étoiles. Parmi eux, un jeune homme à la beauté angélique. Il semble rustre bien que non dénué de charme. Venant de la campagne du Nebraska, il a choisi une profession lui permettant de survivre dans la jungle urbaine: garçon d'ascenseur au service d'un hôtel.

Un beau jour, il aperçoit une jeune femme. Inconsciemment, il décide de la suivre. Soudain, il remarque qu'elle entre dans un bâtiment où sont pratiqués les arts dramatiques. Il fait irruption, fait la rencontre de la professeure Stella Adler: elle deviendra son mentor, sa muse qui l'initiera au métier d'acteur. Elle devine d'ores et déjà le talent hallucinant dont le jeune homme fera preuve; ce génie se nomme Brando. Marlon Brando: un nom qui résonne encore et toujours dans les esprits d'Amérique (et du monde). Un acteur dont le génie de composition aura influencé nombre de légendes du 7^{ème} art. Un homme dont l'enfance sinistrée aura éternellement marqué ses interprétations.

Il fut également l'intraitable metteur en scène d'un seul et unique chef-d'œuvre qui, de manière regrettable, sera son seul essai derrière la caméra: *La vengeance aux deux visages*. Il ne se contenta pas uniquement de pratiquer des métiers aussi prestigieux. Il devint aussi un homme engagé, un militant s'identifiant à ses combats: ceux du mouvement des Droits Civiques ou de la défense des Amérindiens. Malheureusement, il se fit aussi le paria d'Hollywood, un milieu auquel, de toute manière, il n'avait jamais réellement appartenu. Il fut aussi l'acteur qui avait trop enfanté au fil de ses innombrables conquêtes amoureuses et érotiques. Le père absent de beaucoup d'enfants, dont un condamné pour meurtre: Christian Brando.

Qui était réellement Marlon Brando? La virilité bestiale et destructrice du *Tramway nommé désir*? Le délinquant avide de pureté de *Sur les quais*? Le patriarche mafieux charismatique du *Parrain*? L'homme d'une quarantaine d'années écorché vif du *Dernier tango à Paris*? Malgré les nombreuses étiquettes que le public, la presse et ses proches ont voulu lui assigner, il est préférable de le désigner sobrement (à l'instar du célèbre René Char qui résuma parfaitement Arthur Rimbaud): Brando l'acteur. Cela suffit, cela est infini.

Julius Caesar (Joseph L. Munkiewicz, 1953).



Un acteur nommé désir

Un tramway nommé désir, c'est avant tout la pièce de théâtre du fameux dramaturge américain Tennessee Williams. Lorsque celle-ci ouvre ses portes à Broadway en décembre 1947, le théâtre américain s'en retrouve changé à jamais. Mais là où Broadway voit une forme révolutionnaire de drame intime, les studios de cinéma hollywoodiens retiennent ce qui les intéresse: un énorme profit monétaire.

Par Elias Manuel Abou-Charaf

Du théâtre au grand écran

La popularité du *Tramway* en tant que production scénique et, plus important encore, sa notoriété instantanée en tant qu'événement majeur de la culture américaine, promettent un festin au box-office. Et pourtant, Hollywood ne peut s'empêcher de se sentir schizophrène à l'idée d'adapter cette pièce à l'écran. Le bureau Breen d'Hollywood, chargé par les studios de contrôler leurs projets pour ce que nous appelons maintenant les «valeurs familiales», fait savoir que le *Tramway*, aussi rentable soit-il, serait la plus mauvaise des propriétés à adapter à l'écran. En choisissant de l'adapter, Hollywood affirme son âge adulte et reconnaît sa responsabilité de dépeindre la société avec des verrues intactes. L'histoire de la conquête brutale de Stanley Kowalski de Blanche Dubois, fragile et tragique, est un test pour voir si Hollywood a grandi avec son public. Et c'est ainsi que les studios hollywoodiens ont lutté pendant trois ans avec ce film: ce n'est qu'en avril 1950 qu'un premier projet de scénario est prêt. Le producteur indépendant Charles Feldman produit le film pour Warner Brothers; pour sa part, le bureau Breen s'inquiète. L'histoire tourne

toujours autour du viol; la mise en scène de l'homosexualité dans la pièce reste dominante; et Blanche semble toujours vaguement nymphomane. Le réalisateur Elia Kazan a édulcoré le passé lubrique de Blanche et l'homosexualité, mais il est catégorique sur le viol de Blanche par Stanley. Comme Tennessee Williams l'a dit avec éloquence dans une lettre au Breen Office, tout autre changement serait grossier, car la pièce est déjà «un jeu extrêmement et particulièrement moral, dans le sens le plus profond et le plus vrai du mot». Williams annonce à Breen que le réalisateur Elia Kazan et lui-même ne défendront aucun changement qui altérerait le fait que Stanley ait violé Blanche, avertissant Breen que la moralisation simpliste de Hollywood d'avant-guerre est hypocrite à la suite de nouvelles réalités.

Finalement, le bureau Breen capitule. Pour la première fois, le public est confronté à quelque chose qui n'est évidemment pas un divertissement familial... *Le tramway* a franchi une barrière, et nous fait réfléchir de manière plus profonde notre vision des choses. Toutes les personnes impliquées dans l'adaptation ont compris qu'un tournant a été franchi

Un tramway nommé désir (Elia Kazan, 1951).

dans l'histoire de la censure. Au cours de la prochaine décennie, un flot de films étrangers et sagaces de France, de Suède et d'Italie confirmeront l'image complexe de la moralité du *Tramway*. Hollywood reviendra encore et encore en faisant appel au travail de Tennessee Williams, chaque fois avec une volonté croissante de laisser sa vision magnifiquement jaunâtre de la condition humaine s'exprimer.

Des personnages complexes, une histoire tourmentée

L'histoire du film est principalement concentrée autour de trois personnages: Blanche Dubois (interprétée par Vivien Leigh), sa sœur Stella (Kim Hunter) chez qui elle vient se réfugier, et son beau-frère Stanley Kowalski (incarné par Marlon Brando). Blanche arrive au quartier du Faubourg Marigny à la Nouvelle-Orléans, sur une rue nommée Elysian

Fields Avenue: c'est une belle du sud vieillissante, mélodramatique et qui dégage une allure de riche et belle mondaine. La réalité est que Blanche est secrètement alcoolique et sans le sou. Une femme déchue aux yeux de la société. Stanley, le mari de Stella, est un ouvrier polonais sans fioritures. Il voit au travers des illusions de Blanche, n'a aucun respect pour elle et ne lui fait pas du tout confiance. Blanche, quant à elle, croit que Stanley est une brute. Brando est en effet montré comme un personnage masculin primitif qui est irrésistible aux yeux des femmes, auprès de son épouse Stella, mais aussi à certains niveaux, pour Blanche, qui pourtant se considère souvent supérieure à lui. L'animosité de Stanley envers Blanche se manifeste dans toutes ses actions envers elle: il se révèle rapidement nuisible, colérique et brutal. Son comportement abusif et dérangeant est évident au fil des scènes.

Un autre personnage, Harold Mitchell, également connu sous le nom de Mitch, apparaît dans le film comme un être humain sensible et décent, aux antipodes de Stanley et du reste de ses amis qui se disputent pendant une partie de poker. Il est maladroit, un peu timide et se moque souvent d'être dans les jupons de sa mère (nous apprenons plus

Si le jeune Marlon Brando est pur cinéma, Vivien Leigh est franchement pur théâtre.

tard que Mitch cherche une femme qu'il puisse ramener à la maison et présenter à sa mère mourante). Mitch est un gentleman et ses attributs se démarquent rapidement de la bande, attirant l'attention de Blanche. Au fur et à mesure que le film progresse, elle se rend compte que même si Mitch est sensible, il lui manque la perspective romantique et la spiritualité, ainsi que sa compréhension de la poésie et de la littérature. Elle joue avec son intelligence et peut-être avec ses émotions en le taquinant, en s'amusant de ses charades auto-flatteuses et en rejetant à plusieurs reprises l'affection physique qu'il lui témoigne. Quelques temps plus tard, Mitch découvre la vérité sur les indiscretions de Blanche; il est à la fois en colère et embarrassé par la façon dont elle l'a traité, si bien qu'il la confronte et décide de ne plus l'épouser. Blanche est un personnage compliqué:

elle se dépeint comme une figure fragile et tragique. Dans le film, elle est toujours dans un éclairage tamisé, elle a peur de la lumière car elle expose son âge véritable. Blanche dépend de l'admiration sexuelle masculine pour son estime de soi, ce qui signifie qu'elle a souvent cédé à l'intimité avec des étrangers. Il y a beaucoup de conflits dans ce *Tramway*. La plupart tournant autour des deux personnages principaux Stanley et Blanche. L'autorité de Stanley sur sa maison est remise en question: il a toujours eu l'autorité sur son domicile et sa femme. Quand Stanley et Stella ont leur propre conflit, c'est lui qui domine, contrôle et abuse. Lorsque Blanche arrive, les deux personnages s'affrontent et il commence à sentir qu'il est envahi dans sa vie privée: son style de vie ne correspond pas à celui de la belle. Il y a aussi le conflit entre Mitch et Blanche dans les scènes ultérieures, Mitch découvrant les indiscretions de Blanche, et lors de l'ultime confrontation entre Stanley et cette dernière, la confrontant à son passé et aux rumeurs qu'il a entendues, avec arrogance et agressivité. Il met la lumière sur la personnalité de Blanche, si brutalement que cela mène jusqu'au viol, ce qui pourrait être une des causes qui pousse la jeune femme à traverser la rive de la folie.

Jeux d'acteurs

Si le jeune Marlon Brando est pur cinéma, Vivien Leigh est franchement pur théâtre. Brando est mortellement puissant, et la performance scénique et folle de Leigh, souvent inspectée sans pitié par une caméra en gros plan, est louable. Le rapport toxique que les deux personnages entretiennent, cette fascination ressentie l'un envers l'autre, dans laquelle la peur et le désir jouent leur rôle, nous électrise tout au long du film. Néanmoins, Marlon Brando n'a pas remporté l'Oscar en 1951 pour son jeu; celui-ci est allé à Humphrey Bogart, pour *The African Queen*. Mais aucune performance n'a eu plus d'influence sur les styles d'acteurs de films modernes que le travail de Brando en tant que Stanley Kowalski, ce héros rugueux, maldorant et sexuellement chargé du *Tramway*.

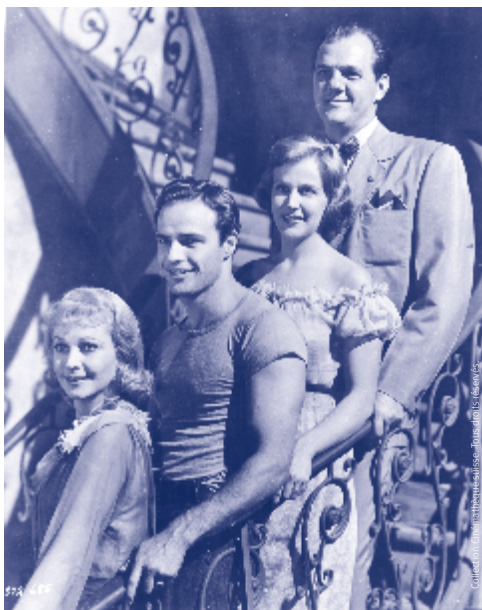
Avant ce rôle, il y a généralement une certaine retenue dans les performances des films américains. Les acteurs dépeignent des émotions violentes, mais l'on peut toujours ressentir dans une certaine mesure une certaine modestie qui les empêche d'exprimer leurs sentiments dans une nudité crue. Brando n'a rien retenu, et en quelques années, c'est ce style-là qui dominera le cinéma hollywoodien. Ce film a conduit directement au travail des héritiers de Brando tels que Montgomery Clift, James Dean, Jack Nicholson et Sean Penn. Les acteurs de

l'Actors studio, Brando avant tout, ont toujours affirmé que leur style était un moyen d'atteindre le réalisme dans une performance, mais la méthode a conduit au super-réalisme, à un contenu émotionnel accru que peu de personnes pourraient soutenir pendant longtemps dans la vraie vie, ou de manière convaincante.

Regardez la façon dont Brando, alors Kowalski, parcourt son petit appartement dans le quartier français. Il est, le dialogue nous le rappelle souvent, un animal. Il porte

un t-shirt déchiré qui révèle les muscles et la sueur. Il fume et boit d'une manière gourmande; il n'a pas les bonnes manières que les performances de 1951 supposent souvent (en contraste, quand l'on voit Bogart dans *The African Queen*, qui lui aussi est censé être grossier, on remarque tout de même son élégance naturelle). En même temps, il y a une grâce féline dans les mouvements de Brando: dans une scène, alors qu'il parle gentiment avec sa femme Stella, il ramasse distraitement un petit morceau de charpie dans son pull. Si l'on prend ce moment et qu'on le garde à l'esprit avec la célèbre scène où il attaque Blanche, on

ne peut que constater la liberté que Brando donne à Stanley Kowalski – et la panoplie de sentiments qu'il incarne d'une scène à l'autre. Un tour de force.



Un casting souriant pour une histoire bien plus dramatique!



Brando sur le tournage (*The Godfather*,
Francis Ford Coppola, 1972).

Un homme de (peu de) parole



Par Jean-Michel Bozetto-Fernandez

Vito arrivant en Amérique (*The Godfather: Part II*, Francis Ford Coppola, 1974).

Part I Écho

*Le plus précieux de nous-même est ce qui reste
informulé*

André Gide

*Un film, si on a de la chance, c'est l'osmose de
nombreux éléments.
Sur Le Parrain, il y avait des acteurs fabuleux, un
compositeur fabuleux,
une musique fabuleuse, un excellent chef opérateur,
des décors sensationnels,
des costumes splendides et un grand roman à la base
de tout.*

*Je me souviens qu'on m'a dit: «Et vous? Vous avez fait
quoi?»*

J'ai répondu: «Je les ai choisis.»

Francis Ford Coppola

**«Il vit toujours, il a reçu 5 balles dans le corps, et il vit
toujours!»**

Virgil Sollozo à Tom Hagen

Compétitions et prix s'accroissent mal de l'art, de sa complexe et gratuite beauté (1). Il est néanmoins couramment dit, et par un maître que «*Le Parrain* est potentiellement le plus grand film de tous les temps» (2). Il est affirmé que Marlon Brando est l'acteur ultime, lui qui se voit en simple «bon artisan» (3). Il est également exprimé, son réalisateur en tête (4), que Vito Corleone est l'archétype absolu du gangster. Ces monstres sacrés transportent tant de mythes, d'anecdotes, d'études que le commentaire

semble avoir pris le pas sur l'œuvre. «Nostro Padrino» continue quoi qu'il arrive d'impacter gens ordinaires et grands de ce monde (5).

C'est ça une légende... une histoire de 3 heures qui dure depuis 50 ans, un acteur qui, quelques minutes à l'écran, truste une saga de 3 films. Un brillant crime de lèse-majesté... Dans la sous-exposition de son bureau (et de la Mafia), l'homme simple et discret, blessé et vieillissant, fait main basse sur le panthéon du cinéma. Omniprésent et omnipotent: ça rappelle quelque chose.

«Dès que je pense en être sorti, ils me remettent dedans.»

Michael Corleone à sa sœur à Connie Corleone,

Vincent Mancini et Al Neri

S1E2 des *Soprano*: Tony, Parrain du New Jersey, et sa garde rapprochée comptent les billets dans l'arrière-salle du Bada Bing! (6). À la TV, un repenté promet un avenir sombre à la Mafia. Soprano commande alors à son ami *consigliere* (7): «Fais-moi rire». Silvio Dante le bien nommé, joué par Steven Van Zandt (à la ville, légendaire *guitar hero* du E-Street Band de Bruce Springsteen, autre enfant pauvre du New Jersey (8)), se lève et imite Michael Corleone dans *Le Parrain part III*: «Dès que je pense en être sorti, ils me remettent dedans» (9): rires et checks... jaunes. La saynète pointe la marque indélébile laissée par les Corleone sur l'imaginaire collectif et celui de la Mafia. Comme les gangsters, les rockers arborent leur sobriquet (10). Comme Salvatore Riina (11) dit «Le Petit» non pas pour sa faible expansion au crime, Van Zandt est «Little Steven», mais il campe au sommet, passant du rôle de bras droit de patron du rock à celui du bras droit du patron de la patronne des séries TV (12), 10 ans après la fin des Corleone au cinéma. Premier contrat en 1972 (année du *Parrain*), Springsteen attire les foules pendant l'âge d'or des séries et les spectateurs amateurs des *Soprano* sont pris de vision double devant les écrans géants où «Little Dante» électrise *We take care of our own* (8). Son surnom, contraire à son engagement politique, ne

plaît guère au Boss – y est-il lui aussi ramené ou en rie-t-il en se remémorant les origines mafieuses du pseudo (8)? Little Steven aime en revanche tellement ses déguisements de mafieux qu'il les achète à la fin des *Soprano* (13). Ces confusions de genre et fluctuations de limites sont insaisissables et incessantes comme les mouvements d'une pieuvre; l'encre cinématographique du roman de Mario Puzo, tentaculaire, tatoue de ses fameuses scènes la figure des gangsters et l'environnement des gens «normaux», leurs modes, leurs mœurs et coutumes. Murs des villes, affiches, mugs, chansons, tee-shirts: rien n'échappe au Parrain Brando. Vito a gagné son pari: la réplique sicilo-new-yorkaise (14) trône au même rang que le *quote* pacifique ou révolutionnaire et *Le Parrain* côtoie Gandhi, El Che, Luther King, Lennon ou El Subcomandante (dont la dissimulation n'est ni d'immunité ni d'impunité).

Le monde capitaliste voudrait s'en défaire, il serait, comme Michael, ramené à son ombre. Depuis 1972, la Mafia est *pop* (14) et fascine... Vito est plus connu que Jésus-Christ (15), la trilogie des *Parrains* flingue le diptyque biblique avec ce paradoxe: verbe (littéraire) et jeu (théâtral) remontent omerta et occulte à la clarté de la surface. Mais Coppola l'écrit dans son fameux *Notebook* (16): les parties visibles de cet iceberg restent pouvoir et politique (17). Les profondes questions existentielles n'émergent, *respect is due*, qu'après la mort de Michael (18), avec *Mafia Blues*, *Il était une fois le Bronx*, *Mad Dog and Glory* et *Les Soprano*, contrepieds filmiques exposant les névroses professionnelles et familiales du gangster (19). Si Tony Soprano consulte; Vito Corleone ne se confesse même pas, transmettant à qui veut – ou ne veut pas, son sens de la sociabilité: «Garde tes amis près de toi et tes ennemis encore plus près». Il est difficile de désidentifier l'acteur turbulent sur le tournage (20) de la chape psychique de plomb qu'il donne au personnage du Don. La contradiction entre sa fermeture et sa dimension affable crée une tension qui confère au *Parrain* sa dimension archaïque et mythique et résonne intimement chez tout un chacun, professionnel du sujet, amateur ou simple

spectateur. Le fait marquant du *Parrain* et de Brando est de créer par la fiction une nouvelle réalité. D'abord méfiante (21), la Mafia est au final honorée par l'allégorie cinématographique et l'acteur et en fait ses blasons. L'art refonde ici sa représentation et sa tangibilité formelle en tous cas (le Syndicat du crime restant ce qu'il est: injuste et cruel). Le niveau d'intensité de l'identification est tel qu'il est assez unique dans l'histoire du cinéma (22). Warhol ne représente pas *Le Parrain*, la Mafia s'en charge, allant puiser dans son succès, son brillant jeu d'acteurs, la richesse de son récit et ses dialogues une réhabilitation et une «gloire». Elle peut enfin se raconter autrement: comme Michael, Sonny, comme Vito... comme Dante, ses imitations et ses costumes. Hollywood a beau inventer de nouveaux gangsters incarnés par de grands acteurs (dont la plupart viennent, coïncidence, de l'Actor's Studio (23)), seul ce Parrain crée un tel jeu de miroir. Qui d'autre que lui, ses habits de jardin de paysan sicilien, ses costumes de «marchands de glace» (12) marquent autant les mémoires? Toute nouvelle circonvolution sur Cosa Nostra reste quoi qu'il advienne satellisée autour de la voix éraillée et du corps vieilli de Don Corleone.

Dans son siège de guerre (24), invisible dans un pesant contrechamps, Don Vito, alpha et oméga du film de gangster, trône au niveau de son auditoire, plane au-dessus de son imaginaire. Il fait ce qu'il veut de lui, comme de Bonasera et du chat (25) en scène d'ouverture. Dans l'impressionnante distribution des Corleone, Vito est seul à gagner l'Oscar. Dans l'histoire de l'Académie, Vito est seul à obtenir 2 oscars pour 1 personnage interprété par 2 acteurs (Brando et De Niro). Pourtant, à l'annonce de sa victoire, tel un Don, Marlon le muet, le marmonneur (30) reste en retrait (26), envoyant Littlefeather le représenter à la cérémonie. Cette apache est issue d'une minorité d'Amérique fragile et menacée comme l'italienne à l'orée du 20^{ème} siècle. Malgré ses silences, Première désigne Le Don plus grand personnage de l'histoire du cinéma, que Brando a composé diaboliquement en homme diaboliquement doux et fidèle à sa communauté séduite, comme Richard «Le Gros Clemenza»

Castellano: «On a besoin d'un Vito Corleone et de l'interprétation qu'en donne Monsieur Brando. Le syndicat est aussi nécessaire. S'il ne l'était pas, il n'existerait pas» (sic).

«Vous direz un mot. Vous userez de votre influence.»

Genco Abbandando à Don Vito Corleone

Cette divinité démoniaque prend explicitement forme quand Vito se rend, avec ses trois fils, visiter son vieil ami et *consigliere* mourant (7) (27), Genco. Devant la chambre de l'hôpital, où lui-même survivra plus tard, le père reproche à Michael son engagement dans l'US Army plutôt qu'auprès des siens. Genco, lui, va supplier son patron de rester à ses côtés: «– Parrain... Parrain... C'est le jour de mariage de votre fille. Vous ne pouvez pas refuser. Guérissez-moi. Vous en avez le pouvoir. – Genco, je n'ai pas ce pouvoir mais ne craignez pas la mort. – Tout a été arrangé alors? – Vous blasphémez. Résignez-vous. – Mais vous avez besoin de votre vieux *consigliere*. Qui va me remplacer? Restez, Parrain. Aidez-moi à affronter la mort. Si elle vous voit, elle aura peur. Elle me laissera tranquille. Vous direz un mot, vous userez de votre influence.» Dans *Le Parrain*, Brando parle peu (30), soupire souvent, apparemment impuissant. Quand, convalescent, il apprend par Tom une terrible nouvelle, c'est son souffle désespéré qui marque la peine. Ce jeu en creux qui correspond à la personnalité de Vito est magnifiée par l'aura, la vie et la formation d'acteur (28) de Brando. De Niro en Vito jeune dans *Le Parrain part II* (9) étudie autant l'acteur que le personnage pour composer son rôle. Il en va de même pour les auteurs du roman préquel sorti ultérieurement, *La famille Corleone* (29). Castellano ajoute: «Marlon Brando donne vie aux choses. Les choses ont de l'épaisseur. S'il boit du vin ou de l'anisette on en sent presque le goût». C'est la prouesse du plus grand acteur dans le plus grand rôle du plus grand film: faire peu et enflammer la terre entière comme le torchon cachant l'arme brûle sous les coups de feu du jeune Vito sur Don Fanucci (9). Dans la pénombre du *Parrain*, orchestrée par le Photographe Gordon «Prince de Ténèbres» Willis, maître

absolu de la sous-exposition, Coppola raconte que Brando desserre à peine les dents en jouant. L'acteur libre et flotant se laisse encore de la marge pour la postsynchronisation (30). Est-ce la beauté du diable, la magie d'un marmonneur n'ouvrant pas la bouche dans le noir conquiert les cœurs et ceux de ses prestigieux pairs contribuent à sa consécration. Martin Scorsese, docteur *es cinéma*, y voit le mythe à l'œuvre (31), Richard Towne, scénariste de *Chinatown*, écrit les dialogues légendaires du jardin entre le Don et Michael, Georges Lucas, maître de *Guerre des étoiles*, tourne en extérieur-nuit Al Pacino et Diane Keaton, stars naissantes apprenant l'attaque contre Le Don, ce trou noir fatal aspirant tout à lui.

Le Proverbe 17:28 dit: «L'insensé même, quand il se tait, passe pour sage. Celui qui ferme ses lèvres est un homme intelligent» (15). Brando qui campe ce père de famille et homme d'affaires sensé, aimant, puissant et menaçant, contribue largement à l'allégorisation du Dieu de l'Ancien Testament (32). Coppola a beau réfuter (44): la société mafieuse est effectivement une religion parallèle, codée avec ses commandements – son décalogue (32), ses interdits et règles, versants sombres des Lois Divines. Peu présent à l'écran, Vito incarne cependant presque à lui seul la trilogie (à ne pas confondre avec la Trinité). Ni rhétorique, ni séducteur, il a en lui une poésie et un mystère silencieux: «Ce qui fait du *Parrain* un film... romantique ... je sais que ce mot peut paraître bizarre, est que quand on a fini ce livre, on a envie de faire partie de la Mafia», dit James Caan. L'ambiguïté, part importante de la métaphysique de Brando, brouille sans cesse les pistes. L'acteur aura joué Vito comme l'escroc auquel il s'identifie personnellement (33). Pour le rôle, Brando s'inspire bien du Parrain des 5 Familles, Carlo Gambino (33), comme Puzo – l'auteur pense aussi à Marlon Brando en écrivant son roman (34)! On ne peut néanmoins s'empêcher de se demander qui est vraiment le petit Vito Andolini, perdu dans la diaspora italienne débarquant sur Ellis Island en 1901 (9)? Qui est l'orphelin solitaire sans nom de 9 ans qui, dans sa chambre d'isolement face à la Statue

de la Liberté, se raccroche à ce qui lui reste en entamant une chanson dans sa langue maternelle (35)? Les drames personnels engendrent parfois de grands et tragiques destins. L'homme Brando qui en sait quelque chose (35) trouve-t-il en ce fils de paysan indigène sicilien sa propre soif d'un «authentique» manifesté dans son amour pour les natifs américains (36)? Trouve-t-il écho en cet autiste qui se délivre de sa condition en réalisant une ascension sociale d'exception? Voit-il des liens entre ce récit et le corporatisme (26) corrompu régnant à Hollywood? Se reconnaît-il dans le refus de l'autorité et des institutions de la Mafia (37)?

Dans le jardin de la résidence de Staten Island, Vito âgé, avoue à Michael: «Je n'ai jamais voulu ça pour toi. J'ai travaillé toute ma vie, et j'en suis fier, à prendre soin de ma famille. Et j'ai refusé d'être un pantin, de danser au bout d'un fil tiré par des gros bonnets» (38). La philosophie du père spirituel, Stavinslavski, induit qu'un rôle n'arrive pas fortuitement dans une vie (39): Marlon, lui, ne suit pas par hasard *La Méthode* Strasberg (40) en 1947 (quand Vito se construit en Parrain). Son enseignante (41) confirme l'instinct: «Marlon n'a jamais réellement eu besoin d'apprendre à jouer. Il savait». La première des deux rencontres cinématographiques (42) entre Coppola «Le robuste» et Brando «Le diamant brut» révèle autant l'enfant que l'acteur selon le précepte d'Adler: «Définissez la différence entre votre conduite et celle du rôle, trouvez toutes les justifications pour les actions du rôle, et puis partez de là pour jouer à partir de vous-même, sans penser où finissent vos actions personnelles et où commencent celles du rôle». Coppola ajoute: «Avec Brando, on se contente de dire “plus vite”, “plus fort”, “moins fort” et c'est tout». Le Don se charge du reste: rendre l'auditoire muet comme une carpe et comme Luca Brazi...

«Ça n'a rien de personnel Sonny, c'est seulement les affaires.»

Michael Corleone à Sonny Corleone

Après l'attaque contre Vito, la garde rapprochée se retrouve dans son bureau alors vide d'une étrange absence. La caméra se rapproche lentement de Michael qui, sans le savoir, est en train de prendre la succession. La tension palpable est ponctuée par l'humour féroce du grand frère (6), mais le *nice college boy* justifie sa soif de vengeance par un: «Ça n'a rien de personnel Sonny, c'est seulement les affaires». Bien que pris par la remarquable mise en scène bergmanienne (43), le spectateur y croit difficilement, sentant derrière ce propos la parfaite antiphrase, le passage à l'acte vers la funèbre malédiction familiale. Ce sont les affaires, la réalité, la survie; c'est avant tout très personnel: «Tout ce que dit ce fumier de Sollozo, je m'en fous, il veut tuer papa, c'est tout ce que je vois... C'est ça le problème». Cette contradiction avouée est l'instant de condensation chimique (passage de l'état aérien à solide) et physique (accumulation d'énergie électrique sur une surface) de la cosmogonie du *Parrain* et ce 2^{ème} très lent travelling avant sur Michael est l'élément perturbateur de la continuité installée par le 1^{er} sur Bonasera. Un Corleone, le fils de Vito – ou de Brando? (35), va tuer pour la première fois de la trilogie. À partir de cet instant, le spectateur ne sortira plus de l'état en champs/contre-champs: rejet/identification, effroi/fascination, enfer/religion, vengeance/pardon, drame/malice, brutalité/chaleur, froideur/tendresse, bonté/machiavélisme, animalité/humanité (44) (45). Est-ce cela l'amour? Impitoyable et installé en haut d'une structure hiérarchique subtilisée à l'empire romain appelée «Notre chose» (la psychanalyse appréciera), les Corleone justifient la violence par la préservation de la famille. Lors de la réunion des 5 Familles (46), le Don demande à Tattaglia (il le trompera ensuite): «Est-ce que la vengeance te rendra ton fils, est-ce qu'elle me rendra le mien?». À son ennemi Sollozo, il rappelle que le pacte familial est celui de la soumission et du refus d'une altérité, Sonny l'infidèle venant de prendre la parole sans la permission de son père: «J'ai toujours été trop faible avec mes enfants, je les ai gâtés, comme vous voyez, ils parlent au lieu d'écouter».

La famille, première des sectes: ses liens sont sanglants, on y est à jamais assujetti. Celui qui en sort, le bavard, le rat (64) sera puni. Dans ce cercle de Dante, cette «ronde du Milan qui, dans l'air, planait» d'Ésope et de La Fontaine (44), personne n'est jamais quitte. Pour une faveur, pas d'épanchements, l'index du jeune Vito suffit à faire plier ce logeur retors de Little Italy, Don Roberto, qui exploite l'amie de la Mama Corleone. Le doigt pointé au ciel dit «Faites-moi cette faveur, je m'en rappellerai». Contrairement aux «nègres, ces animaux» (44)), la loi parallèle romaine envers la trahison est si puissante et honorable que le déloyal la reconnaît par accord tacite et se sacrifie de lui-même, protégeant ainsi sa femme et ses enfants (45). Brando «Le loyal» est une autre espèce d'animal: en composant Vito, il l'imagine en bulldog avec des bajoues, faites avec des kleenex (34). Il est à noter que les mouchoirs en papiers, avant de sécher les larmes, sont avalés par le Parrain. En *off*, le mot Parrain (47) trouve aussi son sens. Si Brando est un molosse, Coppola est une mère louve (romaine). Il fait un film, avec ses règles (résistant aux pressions incessantes de la Paramount) sur la famille autant que sur la Mafia, s'entourant de son clan génétique et professionnel (47). La dramaturgie du *Parrain* tient dans la tension entre sacré, blasphème et mythologie. Tom rappelle au producteur Jackie Woltz qui refuse d'engager Fontane: «Corleone est le parrain de Johnny. Pour les italiens, c'est un lien religieux, sacré. Quelque chose qui compte» (47). Avant le tournage, Coppola prépare déjà ses «filleuls» à trouver leur rôle dans la famille lors de dîners italiens: chaque acteur prend sa place dans le cercle, sa sœur Talia sert les plats et Brando capte sur lui toute l'attention. Sur le tournage, quand l'environnement devient menaçant pour Brando, Pacino et lui-même, le réalisateur use de la violence pour protéger ses acteurs. Au visionnage des rushes de la scène entre Vito et Sollozo qui déçoivent la production, apprenant qu'il va être destitué, Coppola, impitoyable comme Vito, impulsif comme Sonny, vire les techniciens frondeurs. Il sauve ainsi *in extremis*, son poste

et celui de son acteur. L'excellence du *Parrain* saluée par Kubrick doit autant à ces faits qu'à la présence de Brando. Il est reproché à Coppola, avec *Le Parrain* ou *Cotton Club*, un esthétisme complaisant de la violence. Les actes religieux, à valeur légale et juridique dans la société, ponctuent la trilogie par baptêmes, communions et mariages survenant dans des contextes souvent épouvantables. La reconnaissance d'un immigré pauvre est-elle à ce point exorbitante en Amérique, n'y a-t-il pas d'autre issue vers une *dolce vita* que la guerre, la perte, la dépression (48)? Le masque de silence sur le visage de Michael, fils de Vito, est non ataraxique! Il se momifie crescendo jusqu'à l'ultime fin du récit et la littéralité du hurlement de douleur restant bloqué dans la gorge (9). La vie de Brando semble identique. «Ses perfusions du réel par *La Méthode*» sont des shoots pour faire face aux drames familiaux répétés qui l'assaillent. La vision du lien de filiation est cruelle dans *Le Parrain*. Pour preuve, le cynisme de la Mafia s'attribuant ce terme (47) et la douce nostalgie, silencieuse et omniprésente d'un père qui, en couvant et aimant son enfant d'une infinie tendresse, le mène dans l'enfer de ses tréfonds intimes les plus violents, machiavéliques et morbides. Il est dit par certains que *Le Parrain* est: «une peinture sur la lente et inexorable aliénation d'un fils à son père», un père qui ne cesse néanmoins jamais d'être aimé.

«Laisse le flingue, prends les cannellonis.»

Peter Clemenza à Rocco Lampone

Quand Clemenza dit à Rocco: «Laisse le flingue, prends les cannellonis», Paulie vient d'être tué pour avoir vendu le Parrain. Avant son méfait, le *caporegime* déguste tranquillement ses pâtes dans l'arrière-salle de sa cantine préférée (27). Dans son salon, la question métaphysique et cruciale du spectateur à ce moment précis est: la sauce des pâtes est-elle la fameuse au vin rouge (49)? La scène de mariage est aussi culinaire dans ses détails comme ces petits sandwichs italiens salami, gabagol, prosciutto lancés à Paulie, pas à la volée tant Coppola l'a préparée en amont.

La beauté étrange du *Parrain* réside dans sa vitalité et sa chaleur: même quand il est dévoyé, le désir ne cesse de vouloir émerger, souvent par la nourriture mais aussi par la relation adultérine (secret de polichinelle) et féconde (9) entre Sonny et la belle Lucy. Romanesque, le récit des Corleone (littéralement «Cœur de Lion», roi chevalier (11)), peu bavard de concepts, est d'action. Il contient à la fois l'extériorité violente, anguleuse et masculine de la guerre et l'intériorité (la cavité) féminine animale et chaude des sens et de l'intuition. Il a les mêmes ambivalences que l'acteur aux conquêtes iconiques: James Dean ou Marylin Monroe (50). Mais derrière le charnel se cache le poids immuablement coupable de la tradition. La punition frappe dans la confusion désir/excès (50). Les écarts du fils infidèle sont désapprouvés: «Tu dérailles complètement, depuis que tu sors avec cette fille, on dirait». Vito s'adresse autant à son interprète (50) qu'à Sonny, cet enfant de bonne chère qui sauce toujours le pain à la casserole, même à l'annonce de la terrible nouvelle à la Mama (27). La femme, elle, fait figure dépassionnée quand elle réplique avec sobriété noble et frugalité: «Santino, ils ont tué ton père?». Le désir, la douceur et la joie sont damnés. Sonny paye de sa vie son impulsivité et son goût des choses; Vito, à présent grand-père aimant de plus en plus le vin, aussi. Quand, dans le jardin, il se déguise en monstre, orange dans la bouche, dans une sublime mise en abîme, d'improvisation (de l'acteur) dans l'improvisation (du script) à Anthony le petit-fils, de jeu dans le jeu, il est rappelé au spectateur que toute manifestation du ludique tourne au funèbre, fatalement. Même l'œil de la caméra est sanctuaire de cet acteur jouant avec lui-même. Et c'est pourtant de ce jeu incessant avec le réel, de cette danse de Coppola «Le documentariste» autour, que Brando va puiser la quintessence du rôle. Pour le réalisateur, tous les accidents et événements de tournage sont susceptibles d'être repris et utilisés pour le film (51); l'alchimie opère avec Brando, sa liberté, son excentricité, ses improvisations. Coppola évoque toujours leurs deux collaborations (42) avec une fierté de père pour un fils et pour l'entreprise qu'ils

ont ensemble bâtis (à n'en point douter d'huile d'olive... comme La Genco Oil Company). Est-ce l'amour encore? Pour parvenir à ses fins, quand la Paramount dit non à Brando, c'est dans une théâtralité (toute italienne) que le réalisateur devient acteur et feint une crise cardiaque. Les rencontres de Brando sont déterminantes dans la fondation de son mythe: il devient le plus grand parce qu'il est dirigé par les plus grands, Kazan et Coppola. Quand ce dernier affirme «qu'aller avec le cours de choses pour faire un film rend les choses bien plus simples et parfois plus belles» (51), cela induit que cette fluidité, en contraste avec les rigidités de la Paramount et de La Ligue (21) résonne en l'homme libre – d'apprendre ou non ses dialogues (52), vivant et iconoclaste, s'extasiant devant la prestation de Salvatore Corsitto, acteur amateur choisi par Coppola pour ouvrir le film en Bonasera. La scène du mariage (51) qui l'inaugure aussi, souligne à la fois le travail remarquable du directeur artistique Dean Tavoularis par qui le film vibre d'une authenticité poétique admirable, et le talent du réalisateur. À propos de *The Irishman*, Joe Pesci rend à Scorsese «le plus grand des hommages qui soit», à savoir que «ses films sont comme des documentaires». Cette typologie de retranscription du réel définit le Nouvel Hollywood. Elle ne semble néanmoins pas antinomique avec la sophistication des œuvres du «quatuor italien béni» (53): Coppola, Scorsese, Cimino, De Palma (et pas plus d'ailleurs qu'avec le maniérisme de ce dernier). On ne renonce pas au classicisme de ses origines si aisément. Mais *Le Parrain* a du vrai, bien qu'il soit conventionnel dans sa forme. Au contrôle: Willis le «puriste» (35) qui impose une caméra à 1,40 m du sol, sans plongée ni contre-plongée et résiste aux élans baroques de son directeur, comme ce plan du ciel quand le Don est attaqué. «De quel point de vue s'agit-il? lui demande le photographe. – Je ne sais pas, répond le réalisateur, c'est le mien, c'est celui d'Orson Welles (54). On a le droit de changer d'angle de vue!» (35). Welles, Coppola, ces morphologies gargantuesques... N'est-ce pas surtout celle de Brando qui fait de ce plan un des plus repris et parodiés de l'histoire? Dans *Le Parrain*, le

corps parle, celui imposant du réalisateur, celui de désir et de dégoût (51) de l'acteur. Et quand le corps crie, c'est celui des fils; Vito est, lui, comme Franck Costello, le Parrain Genovese, dont Brando s'inspire pour le rôle (30). Avec ce stoïque chevalier (11) aux vertus d'humilité, de bravoure, de courtoisie et d'honneur, la symbolique de la table (le triangle chevaleresque composé de pain, de viande et de vin comme dans les romans arthuriens (11)), est présente dans *Le Parrain* (49). Quels sont les socles d'une armoirie, sinon son chevalier et sa nourriture? À quoi reconnaît-on la vitalité d'un homme, d'un enfant? «Tu passes du temps avec ta famille? dit Vito à son filleul devant Sonny – Bien sûr, Parrain – C'est bien, parce qu'un homme qui ne consacre pas à sa famille ne sera jamais un homme». Pour soigner la fatigue de Johnny, ses comportements de starlette d'Hollywood et son avenir, Vito, dans sa seule colère à l'écran, lui impose littéralement de «manger» – son acteur ayant lui, un lien mortifère avec la pitance (51).

«Savez-vous qui est mon père? Des tueurs vont essayer de l'assassiner.»

Michael Corleone à l'infirmière qui soigne son père Vito est un vieil homme, ses mouvements sont ralentis par l'âge, malgré une puissance terrienne ancestrale, que Brando joue avec retenue, subtilité et véracité saisissantes, alors qu'il a 47 ans. À l'hôpital, Michael demande à l'infirmière si elle sait vraiment qui est la personne qu'elle veille: «Savez-vous qui est mon père? Des tueurs vont essayer de le tuer, vous comprenez?». L'hôpital semble vide, tout semble vide, même Michael qui agit là avec la force aveugle et blanche de l'instinct. Que sait-il de ce père puissant et ordinaire? Chez Jean-Pierre Melville que Coppola admire, les gangsters sont distants et élégants (13). La Paramount rêve d'Alain Delon en Michael et de Lawrence Olivier en Vito. Aux centaines d'essais de dizaines d'acteurs, une seule prise suffit à Brando. Dans sa villa de Mulholland Drive, sous l'œil de Coppola, l'acteur passe en quelques minutes du grand caucasien aux longs cheveux blonds au Parrain sicilien af-

faissé et gominé. La force du travestissement est telle qu'au fil de la projection, Bluhdorn le producteur passe du refus fermé et ferme à des «It's amazing! It's amazing!» enjoués et libérés. Qui de Vito ou de Marlon est le génie magicien, le désinhibé désinhibiteur? Perfusé dans sa chambre d'hôpital n° 2 (devant laquelle Michael s'arrête), le Parrain fait bande à part dans l'iconographie fantasmagique du gangster. Il est le seul à être montré hospitalisé, intubé puis convalescent affaibli jusqu'à ce que Tony Soprano (55) débarque. Vito est différent; contrairement à Henry Hill qui ouvre *Les Affranchis* de Scorsese par «Aussi loin que je me souviens, j'ai toujours rêvé d'être un gangster», il n'en a pas rêvé. La Mafia de son village a décimé sa famille entière et on lui a donné le nom de ce lieu maudit Corleone par accident. Il doit par survie croire en son pays d'adoption, comme au tout début, Bonasera «croît en l'Amérique». La suite du récit peut être vue comme la critique d'une Nation qui ne tient pas promesse. C'est ainsi que Brando le considère (26) à la lecture du roman. Mais si Vito aide les plus modestes, il s'en nourrit plus sûrement tel le croque-mort, figure symbolique jouée par Bonasera.

Au pays de la liberté, Vito qui, dans son ascension, est dans la fleur de l'âge quand sort dans l'Amérique tayloriste *Les temps modernes* de Chaplin, a-t-il vraiment le choix? Brando, amérindien de cœur, sait bien que chez les Sioux Lakotas, les hommes de la tribu doivent démontrer leur capacité à devenir adulte en pratiquant la chasse et le combat. Le gangster est fascinant dans son examen politique, social et psychologique. Il pose la question fondamentale d'une société d'hommes qui ne peuvent pas grandir (56). Dans son lien avec la mythologie et la religion, elle passionne hommes et cinéastes, bien avant Pasolini (56), bien après Godard (1). Dans la liturgie cinématographique des gangsters, Scorsese transfère ironiquement et crûment sur De Niro ses questions sur la violence dans *Mean Streets* (57) et *Les Affranchis* (58). De Palma le fait avec Pacino de manière caricaturale et parodique dans *Scarface* (59), puis réaliste et touchante dans *Carlito's Way* (60). Coppola et Brando

construisent conjointement de manière physique/psychique et épique un Corleone aux deux idéaux les plus archaïques de l'homme: celui d'une protection absolue, aimante et éternelle face à la dangerosité du monde et celui d'une liberté absolue d'actions et de contraintes de la frustration du réel. Il faut bien les trois films pour épuiser l'ellipse de la toute-puissance et en faire apparaître la vanité. Avec le recul, la ruse ultime de Coppola et Brando, joints par De Niro est de faire de Vito Corleone une antithèse unique, ordinaire, sublimée du «gorille psychopathe et infantile» (63) Tony Camonte d'*Hawks* (58), et contemporaine de «la petite frappe hystérique» (63) Tony Montana de De Palma (59), de son «grandiloquent et flamboyant» (63) Al Capone (62) ou de son héros fantôme déphasé Carlito Brigante (61). La dimension ordinaire de Vito existe en revanche chez un Tony Soprano plus prosaïque et plus bavard (qui enrage de ne pas être stoïque et fort comme Gary Cooper (64))... comme Luca Brazi, indéfectiblement fidèle et loyal au Don, phénomène mystérieux de la Mafia, indépendant de toute famille, sorte de cow-boy solitaire. Même Vito le respecte et le craint, comme on craint un fauve; Coppola et Brando sont, quant à eux, plus irrévérencieux à son égard sur le tournage (64).

Inclus le provocateur, le facétieux ou le désinvolte, la famille est une impasse qui absorbe tout y compris l'illégitimité. Avant que son petit-fils Vincent Mancini, né de l'adultère entre Sonny et Lucy, ne reprenne le flambeau du Don, Michael se sera rapproché des siens, protégeant son père d'une autre agression à l'hôpital. Vito ne peut parler, mais esquisse un sourire, ouvre ses yeux sur lesquels une larme perle à ses mots: «Je suis là à présent, papa. Je m'occupe de toi dorénavant... Je suis avec toi». Michael lui caresse le front avec la même tendresse qu'il a pour Apollonia, déesse de lumière et pour son fils Anthony Vito Corleone. Ce Tony-là, le Corleone sera musicien, comme le bien-aimé filleul Johnny. Au milieu de l'armada de Tony mafieux du cinéma, il arrive que la répétition cesse; la réussite de sa carrière de chanteur d'opéra n'est liée à aucun appui illicite. La langue française

n'ayant pas d'antonyme au mot héritage, comment décrire qu'Anthony échappe à la morbide succession de Vito? En disant que là prend fin l'aventure des Corleone au cinéma?

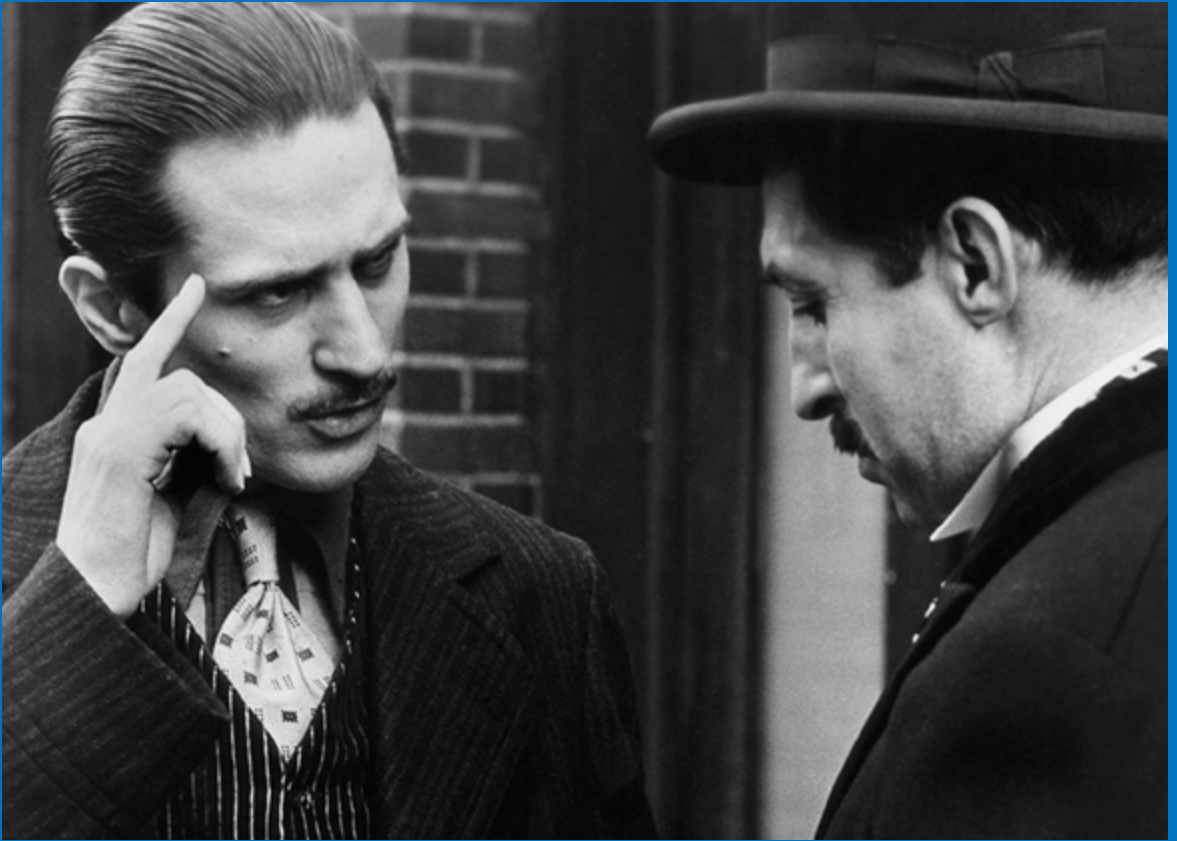
«Tu parles à mon père de mon avenir? Mon avenir...»

Michael Corleone à Tom Hagen

La décision du petit Anthony (plus sûrement ténor que Soprano) ouvre une promesse, sinon de rédemption, d'ouverture et de respiration, d'entrebâillement vers l'extérieur hors quadrature du cercle, d'espoir et de réconciliation, d'avènement d'un nouveau testament sur un ancien ou de sortie du religieux (c'est selon...). Brando, décédé en 2004, a-t-il vu *Le Parrain part III* (7) sorti en 1990? Vito, mort devant Anthony alors âgé de 4 ans n'aura pas connaissance de l'évolution de l'histoire du petit-fils à la même soif de liberté, mais canalisée vers plus de créativité. Dans le flashback de la scène finale de *Parrain part II* (9), Vito qui revient des achats de Noël, ouvre la porte d'entrée et toute la fratrie, sauf Michael, disparaît de la salle à manger vers lui. Mais on le ne voit pas: Brando est espéré par Coppola dans le casting mais n'y figure pas, toujours fâché avec la Paramount. Michael ne lui parle donc que par le biais de Tom, le fils adopté: «Tu parles à mon père de mon avenir? Mon avenir ...» Marlon Brando, encore présent dans l'absence du second volet... c'est dans l'ordre des choses et l'impact n'en est que plus grand. Les prémises du masque de fer (de plomb) sont, eux, déjà présents sur le visage de Michael (48), alors qu'il résiste encore pour le moment à entrer dans le clan. En s'engageant dans les Marines pour combattre l'ennemi japonais et nazi, il provoque l'incompréhension de Tom et la rage de Sonny: «C'est pas possible de briser le cœur de son père le jour de son anniversaire!» Bizarrement, seul Fredo le comprend et le félicite. C'est donc la période de Noël, comme au début du film, la boucle se ferme sur ce Parrain-père qui «a trop gâté ses enfants».

Quand bien même on part naviguer sur des mers étrangères, on ne s'échappe jamais vraiment ni d'un père évaporé ou violent, ni d'un père ubiquiste et au fond plus enflammé

qu'il n'en a l'air. 20 ans plus tôt au cœur de Little Italy, juste après avoir tué le Parrain Don Fanucci, le jeune Vito rejoint sa femme et ses enfants qui assistent sur les marches de l'immeuble à la fête et au défilé de San Gennaro. Le petit Sonny agite un drapeau américain en papier. Vito prend le nourrisson Michael dans ses bras, touche ses petits doigts, et on l'entend à peine lui dire dans son dialecte, avec une infinie tendresse couverte par le chant italien du voisin: «Michael, ton père est fou de toi... fou de toi».



Vito tirant et Don Roberto (*The Godfather: Part II*, Francis Ford Coppola, 1974).

Part II

Légendes

«Les plats italiens, ça vaut le coup ici?»

– Oui, essayez le veau, c'est le meilleur de New York!»

Virgil Sollozzo et Capitaine McCluskey, *Le Parrain*

*Quand nous serons deux nous serons veille et sommeil,
nous plongerons dans la même pulpe
comme la dent de lait et la deuxième après,
nous serons deux comme sont les eaux, les douces et
les salées,
comme les cieux, du jour et de la nuit,
deux comme sont les pieds, les yeux, les reins,
comme les temps de la pulsation
les temps de la respiration.
Quand nous serons deux nous n'aurons pas de moitié
nous serons un deux que rien ne peut diviser.
Quand nous serons deux, aucun ne sera un,
un sera l'égal de personne
et l'unité consistera dans ce deux.
Quand nous serons deux même l'univers changera de
nom
il deviendra différent.*

Erri de Luca

(1) De la gratuité

«Ben voilà, ce petit film non pas de démonstration, juste quelques notes puis ensuite des gammes puis ensuite un film. L'enfant Jésus faudra qu'il ait fait un miracle, ce sera plus difficile. Faire un film c'est un petit miracle auquel je vous demande de participer, de coproduire avec nous. On vous demande votre aide. On ne demande ni plus ni moins de ce dont on a besoin, 300 000 francs suisses, un film à 60 % majorité suisse. Si je disais neutre vous diriez, c'est une moquerie. Mais le point neutre c'est le point

chaud. Il faut le positif, le négatif et l'écran est neutre et la lumière peut venir ensuite. Voilà: fondu, fermer.»

Jean-Luc Godard. *Petites notes à propos du film.* 25'. J-L. Godard. France. JLG Films. 1983.

Je vous salue, Marie. 107'. J-L. Godard. FR, CH, GB. Sara Films, Pégase Films, JLG Films. 1985

(2) De Stanley Kubrick

«Stanley avait regardé à nouveau *The Godfather* la nuit précédente et avait suggéré à contrecœur pour la 10^e fois que c'était peut-être le plus grand film jamais réalisé, et certainement le meilleur casting.»

Kubrick. M. Herr. Ed Grove Press / Atlantic Monthly Press. 2001

(3) Du meilleur?

«Une des maladies américaines est que l'on doit toujours penser en termes de qui gagne? qui perd?»

Marlon Brando. *Saturday night with Connie Chung.* CBS. Septembre 1989

(4) Du gentil?

Pour qu'une histoire soit bonne, il faut un vrai méchant, dit Coppola. Quand il affirme qu'Al Lettieri a remarquablement joué le méchant Sollozzo, on en déduit que Vito Corleone est le gentil de l'histoire.

Francis Ford Coppola. *Conférence sur Le Parrain.* Tribeca Film Festival. 2017 / NDLR

(5) Du Président des États-Unis

«Président, que pensez-vous de ce si beau Lac Tahoe?», demande un reporter du Nevada. «La seule chose que je pouvais me dire quand je le survolais, c'était Pauvre Fredo...», lui répond Barack Obama.

Taylor Hackford. *Conférence sur Le Parrain.* Tribeca Film Festival. 2017

(6) Du Bada Bing!

«On flingue pas les gens à distance, ici! Non! Il faut leur tirer sous le nez, là, comme çà: Bada bing! Puis il pisse sa cervelle sur ta belle chemise!» (Sonny à Michael).

The Godfather: Part I. 175'. Francis Ford Coppola. USA. Paramount. 1972

«James Caan a utilisé ses relations avec de vrais membres de la Mafia pour parfaire son jeu d'acteurs. Sa façon de parler et cette fameuse citation ont inspiré la série *Les Soprano* puisque le club de strip-tease s'appelle le Bada Bing!»

Le Parrain, L'album officiel. J. M. Jones. Ed. Premium. 2007

(7) Di Consigliere

Le terme «consigliere» définit le poste au sein de la structure de la mafia sicilienne et américaine de bras droit et de conseiller du Parrain, avec une

dimension juridique (voire une formation universitaire pour Tom Hagen par exemple).

NDLR

«Vito arriva à New-York, seul et sans argent. Cependant, il va trouver un père adoptif en la personne de Giacomo Abbandando, épicier sicilien émigré à New-York depuis plusieurs années. Son fils, Genco, va devenir un frère pour Vito.»

Blog Le Parrain Officiel. Post. Skyrock. 2009

(8) Du Boss

Bruce Springsteen, l'enfant du New Jersey qui triomphe à Broadway, à l'ascension sociale aussi vertigineuse que celle de Don Vito peut être vu comme son pendant social et légaliste, l'incarnation d'un État Nation protecteur, du New Deal (sans cervelle au bas de la signature), qui eût pour objectif de soutenir les couches les plus pauvres de la population, de 1933 à 1938 (quand Vito Corleone parachevait sa montée en puissance dans le crime organisé américain).

NDLR

«De Chicago jusqu'à la Nouvelle Orléans/Du muscle jusqu'à l'os/De la simple mesure jusqu'au Super Dôme/Les secours ne viendront pas/La Cavalerie est restée à la maison/Il n'y a personne pour entendre sonner le clairon/Nous prenons soin des nôtres/Nous prenons soin des nôtres.»

We take care of our own. B. Springsteen. Columbia Records. 2012

«La chanson a été jouée tout au long de la campagne présidentielle de 2012 d'Obama. Dans la vidéo, Bruce Springsteen caché derrière un voile opaque d'un bâtiment désaffecté d'Asbury Park (NJ), le traverse avec sa guitare. L'image noir et blanc passe en couleur, atteignant son apogée quand Springsteen rejoint une foule d'Américains ordinaires qui marchent ensemble à la lumière du jour, à l'unisson.»

Wikipédia

«Bruce était particulièrement doué pour la version dévoyée du Monopoly qu'ils pratiquaient (l'E Street Band et lui), dans laquelle les règles officielles ne comptaient quasiment pas. Toute l'action se déroulait entre les tours, quand les joueurs pouvaient conclure des alliances, négocier des ententes, distribuer des pots-de-vin, recourir à la ruse, à la coercition et à ce qu'un observateur extérieur aurait sans doute qualifié de triche. C'était justement là que Bruce excellait, à la fois grâce à ses talents surnois de persuasion et aux arguments que lui fournissaient les stocks de bares chocolatées, de petits gâteaux secs et autres sodas sucrés qu'il apportait toujours avec lui. Incroyable ce qu'un jeune homme à qui on propose deux biscuits industriels à la crème au goût délicieusement chimique est prêt à accepter quand il est deux heures du matin et qu'il meurt de faim. C'est ainsi que Bruce gagna suffisamment de parties pour inspirer aux autres le surnom de Roi des bonbecks. Ce qui dura seulement jusqu'à ce que Bruce lui-même, qui avait aussi le don d'inventer des surnoms s'en trouve un nouveau: Le Boss.»

Bruce. Biographie. P.A. Carlin. Ed. Sonatine. 2012

(9) D'une trilogie

Films

The Godfather: Part I. 175'. Francis Ford Coppola. USA. Paramount.1972

The Godfather: Part II. 200'. Francis Ford Coppola. USA. Paramount. 1974

The Godfather: Part III. 170'. Francis Ford Coppola. USA. Paramount & Zoetrope. 1990

(10) Du Don

«Les surnoms ne sont pas une invention de la mafia italo-américaine. Dans les villages du Sud de l'Italie, il n'est pas rare de donner un surnom en guise de prénom. La mafia ne fait que se tenir à cette tradition et exploite la culture populaire.»

Pourquoi les mafieux ont toujours des surnoms? M. Nasi. Slate. 2011

(11) Du vrai Parrain de Corleone, Cœur de Lion (le roi chevalier)?

«Salvatore Riina (né le 16 novembre 1930 à Corleone et mort le 17 novembre 2017 à Parme), également connu sous le nom de Totò Riina et surnommé Totò u curtu, Toto le Petit en dialecte sicilien, pour sa petite taille (158 cm) ou La Belva (Le Fauve), pour sa férocité, est un des membres les plus influents de la mafia sicilienne Cosa Nostra. Au cours de sa carrière criminelle, il a personnellement tué environ quarante personnes et est soupçonné d'avoir commandité les meurtres de 110 autres.»

Wikipédia

«Le projet de faire un film sur Corleone est né d'une conversation que j'ai eue avec le directeur de la police judiciaire de Palerme, Giuseppe Cucchiara. Nous parlions du *Parrain*, de Francis Ford Coppola. Je savais que Mario Puzo, l'auteur du *Parrain*, avait donné au patriarche interprété par Marlon Brando le nom de Vito Corleone en se référant à la mafia du village de Corleone. Je lui ai dit mon admiration pour le film de Coppola, que j'avais perçu comme une tragédie grecque: la mort est omniprésente, on ne sait jamais quand elle va surgir. Et j'ai évoqué la résonance mythique du nom: Corleone, Cœur de Lion. Il m'a rétorqué qu'en tant que policier et sicilien, Corleone n'évoquait pour lui qu'une réalité sombre, barbare, sanguinaire, très éloignée de la vision romanesque que j'en avais. De là est né le désir d'enquêter et de déconstruire le mythe.»

Mosco Lévy Boucaut. *Corleone ou le destin macabre de Totò Riina.* Télérama. 2019

«Le relevé des mentions de nourriture dans l'essentiel des récits arthuriens français en vers des XII^e et XIII^e siècles (soit un corpus environ 250 000 vers) met en évidence la présence quasi exclusive de deux types alimentation, tous deux socialement marqués de manière très nette: le code alimentaire dans cette littérature repose en effet sur opposition du régime chevaleresque et du régime érémitique. Le régime chevaleresque est fondé sur la traite pain vin viande.»

Aliments symboliques et symbolique de la table dans les romans arthuriens. A. Guerreau-Jalabert. Persée. 1992

Documentaires

Corleone Le Parrain des Parrains, part 1. La mafia par le sang. 78'. M. L. Boucault. France. Arte. 2019

Corleone, Le Parrain des Parrains, part 1. La chute. 68'. M. L. Boucault. France. Arte. 2019

(12) De la meilleure série jamais réalisée

«*Les Soprano* est une série télévisée dramatique américaine en 86 épisodes créée par David Chase et diffusée entre 1999 et 2007 sur HBO. Située et produite au New Jersey, la série met en scène les difficultés que rencontre le mafieux Tony Soprano à concilier les intérêts de sa famille et ceux de l'organisation criminelle qu'il dirige.»

Wikipédia

Série TV

The Sopranos. David Chase. USA. HBO. 1999 à 2007

«Alors que Coppola montrait l'entreprise capitaliste déifiée dans *Le Parrain*, David Chase, plus punk, lecteur de Marcuse, étudie l'aliénation consummatrice, le "toujours plus" américain, le gavage qui s'achève en débandade généralisée. (...) James Gandolfini était Tony Soprano: le malhonnête homme occidental des années 2000, une crise du crédit à lui tout seul, une dette souveraine incarnée. Nous sommes tous devenus des parrains du New Jersey? Peut-être.»

Tony est mort. Frédéric Bonnaud. Les Inrockuptibles. 2013

On décompte au moins une dizaine de références directes à des scènes du *Parrain* par David Chase dans *Les Soprano*.

NDLR

«Les Soprano, meilleure série de l'histoire? Mafia et psychanalyse, pour ce classique parmi les classiques.»

Alexis Demeyer. France Inter. 2018

«Le regard interrogateur que Tony Soprano (irremplaçable James Gandolfini) pose sur son environnement permet à la série de passer de la violence brutale à une réflexion psychanalytique, philosophique, sociale et politique sur le monde.»

Top 20 des meilleures séries de tous les temps. Émilie Jendly. Le Temps. 2018

Essai

Les Soprano, portrait d'une Amérique désenchantée. F. Foubert et Loulendo. Éd. Cathodiques. 2009

(13) De l'élégance du gangster

«Silvio Dante est l'un des consiglieri les plus traditionnels de l'équipage de Tony, contrairement aux plus jeunes, qui préféreraient être enterrés dans leurs survêtements.»

Bada Bing: The 10 best costumes on The Sopranos. The Cut. Emilia Petrarca. 2019

«Jean-Pierre Melville se défendait de faire du réalisme. Le cinéaste disait à ce sujet: "Je ne suis pas un documentariste. Je m'arrange toujours pour ne pas faire du réalisme, par conséquent il n'y a pas de peintre plus inexact que moi. Je ne fais que du faux. Toujours." Nous pouvons affirmer que sa

vision du monde des truands était totalement esthétisée. Les truands du "milieu" n'avaient certainement pas ce goût prononcé pour l'élégance, ni le physique d'Alain Delon.»

La représentation filmique du criminel Italo-américain par Coppola et Scorsese. S. Morpelli. Cimino corpus. 2007

«Le 12 avril 1972, Marlon Brando se trouvait dans le quartier new-yorkais de Little Italy pour le tournage du *Parrain* (et notamment de la scène où des hommes travaillant pour Sollozo, le chef rival, tirent sur le parrain). Brando regardait un étal de fruits et tâta quelques oranges. Derrière la caméra, deux véritables mafiosi critiquaient sa prestation. D'après Nicholas Pileggi, journaliste du New York Times, aucun d'entre eux ne semblait convaincu. Ils estimaient que Brando ne faisait pas assez riche. "On dirait un marchand de glaces. Ça ne va pas du tout. Un homme comme lui devrait avoir du style. Il devrait avoir une boucle de ceinture en diamants – et une bague sertie de diamants, et une broche. Tous les vieux chefs adorent les diamants. Ils en portent tous."»

La Mafia à Hollywood. T. Adler. Ed. Nouveau Monde. 2007

(14) De pop, de Jésus, Mao et Vito

«À l'avenir, chacun aura droit à 15 minutes de célébrité mondiale», dit Andy Warhol, qui peint Mao Zedong en 1972. Vito Corleone n'est pas sérigraphié, mais le 4 Marlons montrant Johnny Strabler (L'équipée sauvage) vendu 70 millions de dollars en 2014 laisse présager la côte qu'aurait pris un Parrain peint par le peintre surnommé Drella.

NDLR

(15) Des citations, des Proverbes et des répliques mythiques

«Aujourd'hui, nous sommes plus populaires que Jésus.»

John Lennon. Interview. Evening standard. 1966

«Le roi Salomon est l'instrument employé par Dieu pour la rédaction du livre des Proverbes. Ils sont bien utiles pour les jeunes qui se trouvent loin de leur famille, dans un milieu où il n'y a pas de crainte de Dieu.»

Les exhortations de la sagesse dans le livres des proverbes (1). Philippe Lügt. Bible Notes. 2007

Comment ne pas voir dans cette description des Proverbes de l'Ancien Testament un lien avec le jeune Vito, fils de paysan, qui arrive orphelin et seul à 9 ans en Amérique?

NDLR

Don Vito n'est pas le principal pourvoyeur des répliques du *Parrain*, homme d'art de la réserve et du mot juste. Mais elles lui restent associés néanmoins dans la conscience populaire: «C'est un message sicilien. Ça veut dire que Luca Brazi dort avec les poissons» (Tessio à Sonny), «Mon père lui a fait une offre qu'il ne pouvait pas refuser» (Michael à Kay), «Je n'aime pas la violence, je suis un homme d'affaire, le sang ça coule trop cher» (Virgil Sollozo à Tom Hagen), «Monsieur Corleone est un homme qui aime apprendre les mauvaises nouvelles rapidement» (Tom Hagen à Jacky Woltz). Certaines de ces répliques ont été improvisées: «Laisse les flingue, prends le cannelloni» (Clemenza à Rocco).

NDLR

(16) Du *Godfather Notebook* de Coppola

«On n'a jamais rien publié de comparable», promet l'éditeur de *The Godfather Notebook* dans sa présentation. Éditées sous la forme d'un livre, les 720 pages écrites à la main et publiées par Regan Arts offrent un aperçu du travail de Francis Ford Coppola sur ce film de mafia sorti en salles en 1972. En plus de ses annotations sur l'œuvre originale de Mario Puzo que Coppola a adapté, le livre propose des photos inédites des coulisses du tournage, ses remarques, ses idées de casting, ses inspirations mais aussi des détails du procédé créatif.»

Francis Ford Coppola a publié son carnet de tournage. Marie Chalamet. Première. 2017.

(17) De pouvoir et de Mafia

«Le Pouvoir, le Pouvoir, le Pouvoir, le Pouvoir, le Pouvoir, ne jamais oublier que ce sont les limites et les fascinations du Pouvoir qui intéressent les lecteurs de ce livre. La rencontre entre les 5 Familles est une scène sous-jacente; ce que chacun dit n'est que la partie immergée de l'iceberg; dans la réalité, ils sont curieux de si Don Vito est fatigué ou en forme; qui est son allié; où sont les loyautés et les coopération.»

Carnet de bord de Francis F. Coppola. Le Parrain, L'album officiel. J.M. Jones. Ed. Premium. 2007

(18) De désaccords entre auteurs sur l'assassinat d'un frère

«Dans un documentaire, Mario Puzo a révélé qu'il ne désirait pas que Fredo meure à la fin du film. Devant l'insistance de Coppola, il a fini par accepter cette direction à la seule condition que le meurtre de Fredo ordonné par Michael n'ait lieu qu'après la mort de leur mère. L'auteur estimait que si Michael commandait le meurtre de son frère avant, le public ne pourrait jamais lui pardonner.»

(19) Du blues du parrain, ou d'une nouvelle typologie de gangster à l'écran

Films

Mafia Blues. 103'. H. Ramis. USA. Village Roadshow Pictures / Tribeca. 1999

Il était une fois le Bronx. 121'. R. De Niro. Tribeca Production. 1993)

Mad Dog and Glory. 93'. J. McNaughton. USA. Universal Pictures / Mad Dog. 1993

Les Soprano, *Mafia Blues* et *Mad dog and Glory* sortent dans les années 1990 au cinéma et à la TV. Leur ressort est de bousculer les codes des films de gangster: Robert de Niro campe ainsi en un flic plutôt peureux et sensible, en père de famille rangé et sérieux, ou en Parrain en thérapie, comme James Gandolfini ou Bill Murray. Il est cocasse d'y voir tantôt ce dernier l'assumer pleinement et les deux autres constater que les crises d'angoisse sont incompatibles avec leur rang.

NDLR

(20) De l'humour de l'acteur

«Marlon Brando pratiquera volontiers, au cours du tournage, une technique maison, la *mooning*, qui consiste à baisser son pantalon et montrer son

large cul en toutes occasions. Sans doute était-ce là une illustration de sa fameuse réplique qui deviendra si culte qu'elle pourrait résumer Brando: – Je vais vous faire une offre que vous ne pourrez pas refuser...»

Les mues de l'homme à peau de serpent. G. Lefort, O. Séguret, M. Colmant. Libération. 2004

Parmi les facéties de Brando sur le tournage, on citera celle où il charge en cachette de nombreux sacs de sable la civière sur laquelle se trouve Vito à son retour de l'hôpital. Le lit pesait alors 227 kilos et les «acteurs mignons et forts» durent faire bonne figure pour arriver en haut des marches.

NDLR

(21) De sémantique, de «Ce que l'on ne nomme pas»

La Ligue de Défense des Droits Civiques des Italo-Américains, dirigée par Anthony Colombo, fils de Joseph, un des chefs des 5 Familles «tente d'interrompre le tournage, d'abord par la contrainte juridique. Sans aucun résultat. L'organisation parle ouvertement de racisme anti-italien, puis de diffamation à l'égard de la minorité, menaçant la production de poursuites pénales. Les tentatives resteront néanmoins vaines. Mais La Ligue obtiendra néanmoins satisfaction sur un point précis: les noms "Mafia", "Cosa Nostra" ou "Syndicat du Crime" ne pourront être prononcés dans le film de Francis F. Coppola, sous peine de poursuites judiciaires. Ces détails d'ordre sémantique seront respectés.»

Absolute Directors. Rock, cinéma et contre-culture. F. Buioni. Ed. Camion Noir. 2011

(22) De l'arroseur arrosé, «L'Influenceuse» influencée

«Mais le film, qui fut un réel succès auprès du public, allait aussi influencer le comportement des membres de la Mafia. L'ancien avocat général Rudolph Giuliani a expliqué que cette différence était parfaitement identifiable sur les cassettes de vidéosurveillance, qui permettaient de comparer l'avant et l'après-Parrain. Les gangsters se mirent à parler comme les personnages du film.»

La Mafia à Hollywood. T. Adler. Ed. Nouveau Monde. 2007

Rudolph Giuliani a été le Procureur Fédéral du District Sud de New York, où se situe Little Italy, quartier d'origine de Vito, puis le célèbre Maire de New York où il ramena taux de criminalité à la fameuse «tolérance zéro».

NDLR

«Vous avez vu le *Parrain*, la scène où on les voit réunis, le gros qui prépare à la sauce tomate: chez nous c'était pareil. Dans notre repère, il y avait un homme qui cuisinait, un autre qui faisait les courses, et nous prêts à bondir dans une voiture pour aller tuer tous ceux qu'on nous avait balancés», affirme un ancien tueur à a solde de toto Riina repent.

Corleone, le parrain des parrains. Le Journal de l'Histoire. A Kien. France Culture. 2019

«Brando était envié par tous les vrais parrains de l'île. Ils souhaitaient tous être aussi beaux et aussi doux que lui.»

Journal de Palerme. The Hollywood Reporter. 1972

(23) De l'Actor's Studio et du Parrain

«Avec Marlon Brando (dans le rôle du parrain Don Corleone) et Al Pacino (dans celui de son fils et benjamin de la famille, Michael), l'Actor's Studio s'incarne comme un héritage de chair et de sang dont la mafia est la troublante allégorie, et réciproquement. Et Francis Ford Coppola poussera le bouchon plus loin encore avec le film suivant, en faisant jouer à la fois l'avatar du gangster juif Meyer Lansky par Lee Strasberg lui-même et la jeunesse du personnage de Vito Corleone par Robert De Niro qui, comme Al Pacino, a eu pour maître Lee Strasberg et pour modèle Marlon Brando.»

Le Parrain de Francis Ford Coppola: Damnation. Le Rayon Vert. 2019

(24) De tombeaux à ciels ouvertes et fermés

«Le sombre bureau du parrain Vito Corleone est évidemment un tombeau et l'on ne s'étonnera pas de voir, déjà, que le confesseur accueillant des récits, informations et confessions, comme des secrets. En vrai, Corleone ressemble surtout à un mixte du Dr Mabuse et du Comte Dracula. Le morceau d'orange qu'il met dans sa bouche afin d'amuser un petit-fils juste avant de décéder dans son jardin potager souligne par l'humour le rapprochement mais la chose s'assombrit quand le garçonnet asperge le cadavre de son grand-père de pesticide – comme s'il avait affaire, même pour rire, à un parasite. Corleone est bien un maître vampire qui accepte de répondre à la requête qu'à la seule raison de circonvier le demandeur à la logique des échanges de services, où le jeu des créances toxiques se fait additif et saignant.»

Le Parrain de Francis Ford Coppola: Damnation. Le Rayon Vert. 2019

«Burnside repose son brandy sur la table – pile entre deux dessous de verre et se pencha vers moi: – Vous vous souvenez de de la scène dans *Le Parrain*; quand Sonny est déchiqueté par des mitraillettes et que Marlon Brando dit au croque-mort de le rendre présentable pour les funérailles? je l'ai fait, Carson. – Pour Marlon Brando? Il rit.»

Clandestinos. Roman. J. Kerley. Ed. Mosaic. 2016

(25) D'un chat nommé plaisir

L'histoire du chat à l'ouverture du film est révélatrice de l'ambiance et des méthodes de tournage. Un chat traîne sur le tournage, il arrive on ne sait comment dans les mains du Parrain, Coppola filme, et le chat se met à ronronner si fort que les dialogues doivent être réenregistrés en postproduction.

NDLR

(26) Du rebelle mythique hollywoodien

«Bien plus que James Dean, ou même Dennis Hopper, le vrai enfant prodige d'Hollywood fut Marlon Brando, à la fois au sommet du box-office, et symétriquement, le cauchemar des producteurs.»

Marlon Brando, le dynamiteur d'Hollywood. J. Rouzard. Nova. 2018

«Deux ans après l'Oscar du meilleur acteur refusé par l'acteur George C. Scott (pour son rôle du général George S. Patton dans *Patton*), c'est au tour

de Marlon Brando de refuser la statuette, qu'il devait recevoir pour son magistral rôle de Vito Corleone dans *Le Parrain*.»

De Marlon Brando à Woody Allen, les "anti-Oscars" à travers les âges. C. Besse. Télérama. 2016

L'ironie veut que Patton, sorti en 1971 fût écrit par Francis F. Coppola qui remporta l'Oscar du meilleur scénario. Ce fût donc la deuxième fois d'affilée que le réalisateur vit l'acteur principal de son film gagner et refuser le précieux sésame. Y a-t-il là de la part de Marlon Brando un acte manqué à l'encontre de la figure paternelle?

NDLR

«3 jours après la lecture du roman de Mario Puzo, Brando annonce qu'il veut jouer le rôle du Don vieillissant. Tout comme il a accepté de participer à d'autres films pour le message politique, il s'accorde avec Coppola sur le fait que le parrain est plus centré sur le capitalisme que sur la Mafia. D'après lui, l'histoire montre comment l'Amérique permet au crime organisé de prospérer, car il s'agit d'une forme particulière d'entreprise privée inextricablement liée aux intérêts corporatistes de la Nation.»

Brando, la biographie non autorisée. P. Manso. Ed. Presses de la cité. 1994

«Ce bel obèse en rappellera naturellement un autre. La star mondialement célèbre, sa dépression chronique, son donjuanisme incorrigible, son excentricité, son mépris pour les gens de Hollywood, son arrogance, sa générosité, son génie et la boulimie qui le tua constituent l'intériorité d'un personnage authentique. Les quelques mois qu'il passe ici sur l'île de Fårö, lieu privilégié du cinéaste Ingmar Bergman, n'ont jamais eu lieu. Parce qu'il fallait une situation imaginaire pour éclairer le mythe vivant que l'acteur est devenu.»

Elisabeth Vust. Culturactif. 2008 / *Le Bel Obèse.* Roman. Claude Delarue. Ed. Fayard. 2005

(27) Des scènes sorties du final cut et des commentaires de Coppola

Scènes inédites et commentaires de Francis F. Coppola simultanés.

Le Parrain, la trilogie. DVD Collector. Paramount. 2017

(28) Du cinéma à la vie

«Son dogme principal: s'immerger dans la peau des personnages, jusqu'à la caricature du type Chut! J'intériorise..., se parfumer de réel.»

Les mues de l'homme à peau de serpent. G. Lefort, O. Séguret, M. Colmant. Libération. 2004

Il est dit que Brando, drôle de magicien, utilisait aussi *La Méthode* face aux évènements de sa propre vie.

NDLR

(29) Des préquels

«Francis Ford Coppola désirait que Marlon Brando, son acteur fétiche soit rajeuni pour les besoins de *Parrain 2* (1975). Finalement, l'interprète de Vito Corleone ne jouera pas les Benjamin Button, et la version jeune de son personnage sera incarnée par Robert De Niro. Un véritable retournement de situation pour l'acteur de *Mean Streets*, qui convoitait initialement le rôle

de Sonny Corleone (finalement confié à James Caan). La rumeur veut même que Robert De Niro soit la principale raison pour laquelle Francis Ford Coppola souhaitait réaliser cette suite.»

Secrets de tournages. C. Friedmann. Vanity Fair. 2017

«Vito prit le verre de Strega posé sur son bureau, en avala une gorgée, puis le reposa.

– Cet homme est un proche du groupe de Chicago, observa-t-il. Il a dans sa poche la famille Tattaglia et derrière lui, des politiciens et des gros hommes d'affaires... (Vito tendit ses mains écartées vers ses amis) Pourquoi, moi, j'irais me faire l'ennemi d'un tel homme en lui volant quelques dollars? – Et, ajouta Tessio, c'est un ami personnel de Capone. Ça remonte jusqu'à loin. – C'est Frank Nitti, dit Clemenza, qui contrôle Chicago. – Nitti pense qu'il contrôle Chicago mais depuis que Capone est en taule, c'est Ricca qui mène la barque, rectifia Genco. Vito soupira bruyamment, ce qui eût pour effet immédiat d'installer le silence chez ses trois compagnons.»

La Famille Corleone. Roman. M. Puzo et E. Falco. Ed. Robert Laffont. 2012

(30) De silences, de cris et chuchotements

«A cause de sa diction traînante et de sa voix nasale, Frank Sinatra l'avait surnommé M. Marmonneur.»

Brando. Documentaire. 162'. M. Freedman et L. Greif. M. Freedman et J. Rubino. TCM. 2007)

«Il entre dans la peau de Vito Corleone avec une aisance incroyable. Et pour une fois, il travaille. Il écoute des enregistrements de Frank Costello qui n'élève jamais la voix car dit-il, quand on a la véritable autorité, on n'a pas besoin de crier.»

Un si beau monstre. Biographie. F. Forestier. Ed. Albin Michel. 2012

Franck Costello est le Parrain de la famille Genovese, une des Cinq Familles de New York.

NDLR

Comme Francis Ford Coppola explique que sa diction est volontairement approximative, Al Pacino explique que Marlon Brando était effectivement très intéressé par les phases de doublage (*dubbing*), ce qui fait sens pour un acteur si instinctif et n'apprenant pas ses dialogues.

Francis Ford Coppola et Al Pacino. Tribeca Film Festival. YouTube. 2017

(31) De Martin Scorsese

«J'adore *Le Parrain*, c'est une épopée grandiose, surtout *Le Parrain 2*, mais c'est de la mythologie. Je sais que beaucoup de gangsters rêvent d'être Marlon Brando, mais, en réalité, ils ne sont pas du tout comme ça. Quant au *Scarface* de De Palma, c'est du spectacle avec un grand sens de l'humour noir particulièrement atroce et une grande ironie. C'est une véritable provocation cinématographique.»

Martin Scorsese. Cahiers du cinéma. 1996

(32) Des Dieux, des mafiosi et des hommes

«*Le Parrain* décrit le fonctionnement d'une famille de la mafia italo-américaine implantée à New York. Vito Corleone est apparenté au Dieu de

l'Ancien Testament: figure paternelle toute-puissante, homme calme et juste, placé au-dessus des lois des hommes. Don Corleone tend la main à ses fidèles et punit ceux qui se révoltent contre lui et les siens. Génie du crime, il semble anticiper et prévoir les plans de ses ennemis longtemps à l'avance, tel un être supérieur et omniscient. Malgré ses apparences de grand-père tranquille, Don Corleone est pourtant un être amoral et sans pitié, prêt à tout pour protéger l'empire qu'il s'est bâti.»

Le Parrain. Roman. Mario Puzo. Ed. Robert Laffont. 1969 / Wikipédia

«Si Dieu était un personnage de cinéma et si un producteur se proposait de filmer la Genèse, quelle mise en scène le ferait-elle apparaître sous les traits d'un monstre sacré sur la pellicule et quel scénario illustrerait-il la psychologie profonde du démiurge? Assurément, le déroulement du film s'articulerait avec tant d'évidence sur la politique et sur l'histoire de l'humanité que tout le monde verrait dans le Créateur une sorte de Marlon Brando dans le rôle d'un Parrain de style biblique; et sans doute le public des salles obscures serait-il fasciné de se découvrir tous ensemble l'otage et le réalisateur de la production. Mais quel serait l'objectif du Coppola du ciel? Rien d'autre que de démontrer la nécessité politique de doter le monstre divin d'une autorité suffisamment fascinatoire pour s'assujettir l'âme et le corps de sa créature, ce que Marlon Brando a illustré par un jeu révolutionnaire: pour la première fois, la distance entre l'identité du comédien selon l'état civil et celle du personnage fictif qu'il est censé incarner paraissait abolie. Il en est résulté un effet terrifiant sur la biographie de l'acteur.»

Dieu et Le Parrain. Sur la mort de Marlon Brando. M. de Diéguez, Philosophe et Anthropologue. 2004

Dès la première scène du *Parrain*, Francis Ford Coppola évoque prosaïquement cette toute-puissance punitive divine et vengeresse en faisant dire à Bonasera «J'ai dit à ma femme pour que justice soit faite, je dois aller voir Don Corleone.»

NDLR

«Dans sa cachette, le parrain Salvatore Lo Piccolo, arrêté il y a quelques jours par les policiers italiens après 25 ans de cavale, s'était constitué la panoplie du parfait parrain. Et quelle n'a pas été la surprise des policiers en tombant sur l'exemplaire du manuel du parfait mafioso, les 10 commandements d'un homme d'honneur. Dans cet ouvrage tapé sur une machine à écrire rudimentaire, Cosa Nostra s'est allégrement inspirée des Dix commandements de Moïse mais pour rédiger un code éthique façon mafia. Point de "Tu ne tueras pas" remplacé par "Tu ne mentiras pas à Cosa Nostra".»

La Mafia, elle aussi, a édicté ses 10 commandements. A. Dumont. La Dépêche. 2017

(33) Des drôles d'escrocs

«Si je n'avais pas eu la chance d'être acteur, je ne sais pas ce que j'aurais été. J'aurais probablement été un escroc. Un bon escroc dit... ment, donne des impressions sur des choses qu'il pense ou semble penser, qu'il ne pense pas.»

Marlon Brando. «Listen to me Marlon.» 95'. Stevan Riley. USA. Passion Pictures. 2015

«Carlo Gambino avait quelque chose du Patricien bienveillant, une aura que Brando avait réussi à saisir dans le film. Rien ne laissait présager qu'il s'agissait d'un pornographe et d'un dealer de drogue.»

La Mafia à Hollywood. T. Adler. Ed. Nouveau Monde. 2007

(34) Du casting de Brando

«Laurence Olivier est l'option principale du studio mais Coppola réfléchit également à Marlon Brando, en apprenant que Mario Puzo s'en est inspiré pour imaginer Don Corleone.»

Le Parrain, critique de film. S. Beauchet. DVD Classik. 2013

«L'acteur légendaire de *Sur les quais* ou *Un Tramway nommé désir* a finalement décroché le rôle, après un essai hors norme. Pendant cet essai, Marlon Brando a eu l'idée de se mettre des bouts de papiers dans la bouche pour avoir l'air «d'un bulldog», a raconté Francis Ford Coppola. Il a également pensé, sans indication du réalisateur, à adopter une voix de gorge, devenue célèbre, quasiment un chuchotement. Au bout de quelques minutes, Marlon Brando répondait au téléphone avec la voix de Don Corleone, se rappelle Francis Ford Coppola. «Il était complètement devenu le personnage», s'est souvenu, avec émerveillement, le réalisateur de 78 ans, qui a reçu trois Oscars en 1973.»

Pour Coppola, Le Parrain n'aurait pas pu être réalisé aujourd'hui. AFP Agence et J. Talabot. 2017

(35) L'enfant seul

«T'es comme une bougie qu'on a oublié d'éteindre dans une chambre vide/ Tu brilles entourer de gens sombres voulant te souffler/Celui qui a le moins de jouets, le moins de chouchous/Celui qu'on fait chier/Le cœur meurtri, meurtrière est ta jalousie.»

L'enfant seul. Oxmo Puccino. A. Diarra, E. Sean et M. Vlavo. Ed. Delabel. 1999

«Dans *Le Parrain part II*, à 9 ans, après que son père, sa mère et son frère aient été tués par la mafia locale, Vito Andolini part pour l'Amérique où il devient Vito Corleone par erreur de l'employé de l'immigration à Ellis Island, qui lui donne le nom de la ville où il est né.»

Leçons de scénario: les 36 situations dramatiques. Marie-France Briselance. Ed. Nouveau Monde. 2006

«Vito Andolini, devenu Vito Corleone, n'est désormais plus qu'un matricule. Le symbole des barreaux du lit ainsi que ceux de la fenêtre rendent compte de l'enfermement physique du garçon, mais aussi de son isolement intérieur.»

The Godfather, analyse universitaire. Françoise Clermont et Alain Girault. Académie Grenoble. Non daté

«Sa famille était dans le spectacle, mais un père coureur et une mère débridée lui ont vite fait comprendre les horreurs de l'existence. Dans sa jeunesse, il dut plusieurs fois aller chercher sa mère, ivre dans un bar, sous les regards ironiques ou apitoyés d'autres habitués...Une fois même, il dut la ramener à moitié nue...Je raconte ces ragots, car ils sont déterminants dans l'opinion qu'il se fit du monde: pas d'illusion, chacun pour soi et que le plus fort gagne. Cela va aussi déterminer sa solitude, son côté "à part"».

Marlon Brando le dynamiteur d'Hollywood. J. Rouzaud. Nova. 2018

Dans la saga des *Parrains*, le doute métaphysique semble toucher plus Michael, son fils, incarné par Al Pacino que Vito lui-même. Il agit et ne sera rattrapé par ces questions qu'à la mort de son fils, Sonny, et à la succession prise par Michael. Cette forme de fuite en avant pour lutter contre la dure réalité de la vie s'applique à plusieurs titres à la vie personnelle dramatique de l'acteur et ses proches. Élevé par des parents comédiens et alcooliques, son enfance est douloureuse. Sa vie est marquée par les soupçons d'inceste: celui de sa mère, le sien. Lui, comme son entourage sont victimes d'addictions. Et se produisent autour de lui suicides, crimes ou morts tragiques.

NDLR

(36) De l'indigénéité

Né dans le Nebraska, le 3 avril 1924, dans une ancienne réserve sioux, «parfois, Brando ressemble à un panthéiste, disant qu'il avait une crainte et une vénération inépuisables pour la nature et que, philosophiquement, il était le plus proche des Amérindiens, dont les religions tribales vénèrent le monde naturel comme une force mystique et spirituelle».

The Hollowverse: Marlon Brando. Non daté

(37) Des institutions et de l'autorité

«Hé! Je ne suis pas à votre service. Vous commettez une grosse erreur. Ne me refaites pas ça. Peu importe si cela me coûte mon emploi! Marlon, parle de la colère. Parle de ta propre colère. Je me suis souvent demandé pourquoi je devais désobéir. Je méprisais l'autorité. J'y résistais, je la déjouais, je faisais tout pour ne pas être traité comme un fantoche.»

Marlon Brando. «Listen to me Marlon.» 95'. Stevan Riley. USA. Passion Pictures. 2015

(38) D'Elia Kazan

Dans cette réplique, Brando puise-t-il dans ses propres influences personnelles pour faire vivre Vito? Comment ne pas lui mettre en face, celle de *Sur les quais* d'Elia Kazan: «Tu ne comprends pas. Je voulais acquérir la classe. Être parmi les aspirants au titre. J'aurais pu avoir un nom, au lieu d'être le tocard que je suis devenu».

NDLR

(39) De métaphysiques

«Tout le sensible dépend d'une réalité imperceptible aux sens. Ce que l'on voit ne suffit pas: une force supérieure plane au-dessus des processus perceptibles. On serait tenté de rapprocher ce déterminisme suprasensible du supra conscient vers lequel tend le Système de Stanislavski.»

L'inconscient créateur dans le Système de Stanislavski. Du spirituel au théâtre et au cinéma. M-C. Autant-Mathieu. Revue Russe. 2007

«Il semblerait que Brando était fasciné par les sujets métaphysiques et refusait des réponses faciles des systèmes de croyances préétablis. Peut-être pourrait-il être considéré comme incohérent et confus: je dirais qu'il s'agissait davantage d'une reconnaissance de la complexité, des nuances et de l'ambiguïté de la spiritualité et de la nature de l'humanité.»

The Hollowverse: Marlon Brando. Non daté

(40) De La Méthode

«*La Méthode* (aussi appelée système Stanislavski) est le nom donné aux principes d'interprétation au théâtre inventés et mis en œuvre par le professeur d'art dramatique russe Constantin Stanislavski. Cette méthode a été reprise par Lee Strasberg à l'Actors Studio pour la formation des plus grands acteurs et actrices de théâtre et de cinéma américains.»

Wikipédia

«Marlon Brando dit de son approche d'acteur: «Si vous êtes à 100 % il faut jouer à 80 %.»

Brando: les chansons que m'apprenait ma mère. R. Lindsey. Ed. Belfond. 2004

«Ainsi il ne sur-joue pas, au contraire il "sous-joue". Sa manière de parler en articulant mal, ses silences rendent ses personnages plus naturels, plus proches de la vie quotidienne. Il abandonne petit à petit certains enseignements de l'Actors Studio tel que certaines "performances" (il passe plusieurs mois en chaise roulante pour *C'étaient des hommes*) pour se concentrer sur les émotions et les sentiments du personnage, puisant dans ses souvenirs et son vécu. Au final, Marlon Brando développe une nouvelle façon d'interpréter les rôles, fondée sur l'improvisation et l'oubli du scénario original, pour un approfondissement psychologique du personnage jusqu'à l'excès. Il ne fait pas semblant d'être un autre, mais incarne un personnage, physiquement et mentalement.»

Wikipédia

(41) De son enseignante de jeu

«Stella Adler née en 1901 est une actrice et professeur d'art dramatique américaine, qui fonda le conservatoire Stella Adler à New York en 1949, où elle enseigna la comédie pendant plus de quarante ans. Elle décède en 1992.»

Wikipédia

L'année de naissance de Stella Adler correspond, coïncidence, à celle de l'arrivée de Vito Andolini Corleone en Amérique.

NDLR

(42) De sa 2^{ème} collaboration avec Coppola sur *Apocalypse Now*

Le rôle du Colonel Walter E. Kurtz correspond à sa seconde et ultime collaboration avec Francis Ford Coppola sur *Apocalypse Now*. Il parachève l'ancrage du mythe Brando, sa mystique même. Sur ce film, Coppola raconte même que Brando n'a lu le roman qu'avant l'ultime limite, quelques heures avant le tournage de sa première scène.

NDLR

(43) D'Ingmar Bergman

«Filme cela comme Bergman... Commence par un personnage, laisse les autres parler sans les filmer, puis passe au suivant en tournant autour du cercle.»

Francis Ford Coppola. Le Parrain, L'album officiel. J.M. Jones. Ed. Premium. 2007

(44) De la fable animale...

«Le Parrain est une figure paternelle tout sauf biblique, que nous devons affronter puis finalement détruire. Depuis la nuit des temps, nous sommes censés être en compétition avec les mâles dominants de notre famille, comme c'est aussi le cas dans le règne animal.»

Francis F. Coppola

«Dans le portfolio qui illustrait son autobiographie, on découvre une photo de lui à 12 ans prise sur la plage de Balboa en Californie, portrait plus que troublant parce que le très jeune Marlon y est déjà dans la mise en scène de son étrange beauté. Ce qui tendrait à prouver qu'avant d'être une immense star, Brando était déjà une petite vedette, instinctivement conscient de sa différence. Brando était un sex-symbol de cette espèce inconnue avant lui et qui, depuis son avènement, a fait école. Un peu mauvais genre, un rien voyou, il joue la carte de la brutalité et, on suppose, de l'animalité sexuelle. Mais c'est dans le *Dernier Tango à Paris* que Bernardo Bertolucci le mettra à nu pour de bon. La boucle est bouclée: l'animalité suggérée à ses débuts est cette fois exposée plein cadre.»

Les mues de l'homme à peau de serpent. G. Lefort, O. Séguret, M. Colmant. Libération. 2004

«Dans le jargon mafieux, le rat est celui qui devient informateur, mouchard ou qui couine après avoir été pincé.»

Wikipédia

«La Grenouille et le Rat est la onzième fable du livre IV de Jean de La Fontaine situé dans le premier recueil des Fables de La Fontaine, édité pour la première fois en 1668. Elle s'inspire d'une ultime fable d'Ésope. Ésope, né vers 620 av. J.-C est un écrivain grec, à qui on a attribué la paternité de la fable.»

Wikipédia

«La drogue, je n'en veux pas dans les écoles. Ça, ce serait une infamie. Dans mon secteur, on n'en vendra qu'aux gens de couleurs. Aux nègres, ce sont des animaux d'ailleurs, ils n'ont ni âme ni conscience», dit Don Zalucchi à la réunion des chefs des 5 familles.

The Godfather: Part I. 175'. Francis Ford Coppola. USA. Paramount.1972

(45) ... à la comédie humaine

«Je pensais que ce serait intéressant de jouer Vito comme un homme doux, contrairement à Al Capone qui battait les gens à coups de battes de baseball... Je le voyais comme un homme important, un homme qui incarnait la tradition, la dignité, le raffinement, un homme à l'infaillible instinct qui a juste appris à vivre dans un monde violent, qui a dû se protéger et protéger sa famille dans cet environnement.»

Marlon Brando. Le Parrain, L'album officiel. J.M. Jones. Ed. Premium. 2007

«En mettant un masque, en se construisant un univers, petit à petit, je suis entré dans le rôle. Et on en vient à se poser diverses questions. Quelle est la nature de la criminalité? D'où vient-elle? Nous croyons de façon désuète à la légende du bien et du mal. Je ne crois en aucune des deux. Je trouvais intéressant de jouer un gangster, mais c'était quelqu'un de très délicat. Un héros. Ce n'est pas difficile d'en faire des tonnes, de crier, de hurler, de

s'énerver et de frapper quelqu'un en pleine face. Il est bien plus difficile d'en faire le moins possible. Rester assis et réfléchir, c'est beaucoup de travail. Le théâtre, c'est le miroir de la nature, c'est montrer à la vertu ses propres traits, à l'infamie sa propre image, et au temps même sa forme et ses traits dans la personification du passé. Tout ce qu'on fait doit refléter l'époque où on vit. On vit dans un monde de folie, violent. Si j'avais vécu dans ce milieu, je serais comme eux? Dans certaines circonstances, on pourrait tous agir de la sorte. Si on essayait de s'en prendre à mes enfants, de faire du mal à mes proches, je me battrais pour eux. Je serais prêt à tuer pour eux.»

Marlon Brando. «*Listen to me Marlon.*» 95'. Stevan Riley. USA. Passion Pictures. 2015

«Le Parrain Frankie Pentangeli (Michael V. Gazzo, membre de l'Actor's Studio) le sait très bien, qui connaît l'Histoire au point de se soustraire in extremis au déshonneur de la dénonciation en se suicidant comme un patricien romain (la Rome antique aura été un modèle de construction organisationnelle, mais aussi de compensation symbolique pour des individus originaires de la plèbe sicilienne).»

Le Parrain de Francis Ford Coppola: Damnation. Le Rayon Vert. 2019

«La plus grande peur de l'acteur, c'est la peur. La peur d'être jugé. Je ne veux pas être jugé, qu'on voit que je fais des efforts, que j'ai peur, ou que mon récit, les mensonges que je récite, ne soient pas pris au sérieux. Sinon, c'est fichu. Il faut regarder le caméraman, le producteur qui guette dans un coin et leur dire: J'en ai rien à foutre de vous tous!»

Marlon Brando. «*Listen to me Marlon.*» 95'. Stevan Riley. USA. Passion Pictures. 2015

(46) Des 5 Familles, d'1 Parrain...

«Les 5 Familles sont des organisations mafieuses, originellement basées à New York, qui dominent de manière traditionnelle le crime organisé depuis le développement des États-Unis. D'origine italienne, ces familles sont depuis lors à l'origine de la perception de la communauté d'immigrants italiens dans le melting pot (creuset) américain. Ces 5 Familles font partie des 25 familles de la mafia américaine. Les cinq familles sont les familles Bonnano, Colombo, Genovese, Gambino, et Lucchese. Les 5 familles ont été plusieurs adaptées au cinéma: *Le Clan des Siciliens* (1969) de Henri Verneuil, *Cosa Nostra* (1972) de Terence Young, *Les Affranchis* (1990) de Martin Scorsese, *Donnie Brasco* (1997) de Mike Newell. Dans *Le Parrain*, ces familles sont inspirées de ces 5 Familles de New York. *Le Parrain* fait tout au long du film allusion à la collusion existant entre celles-ci au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.»

Wikipédia

(47) ... et de la «famille»

«Avant que je ne l'utilise, aucun membre de la Mafia n'avait utilisé le terme "Parrain" dans ce sens. Personne ne l'utilisait. Dans la culture italienne, quand vous êtes encore un enfant, vous appelez tous les amis de vos parents "parrain" ou "marraine". En Amérique, vous appelez les amis de vos

parents, "oncle" ou "tante", même s'ils ne sont ni votre oncle, ni votre tante. Aujourd'hui, la Mafia utilise ce terme. Tout le monde l'utilise.»

Mario Puzo. Interview par T. Gross. Public Radio International. 1996

Francis Ford Coppola va mettre en place ses pions à tous les niveaux de la réalisation du *Parrain*, faisant de ce film initialement de commande un film d'auteur au final «tourné en une vingtaine de semaines et qui aura coûté 3 fois rien». Y participent sa famille de sang (son père compose des éléments musicaux et joue comme figurant pianiste dans la scène «des matelas», sa femme («à tout faire»), son fils et sa fille Sofia en bébé baptisé lors de la scène finale. Pour la partie professionnelle, il fait appel à ses «parrains», ses héros et maîtres techniques que sont Gordon Willis à la photographie, Dean Tavoularis à direction artistique, Anna Hill Johnstone aux costumes et Nino Rota à la musique.

NDLR

«Le baptême, premier sacrement de l'initiation chrétienne, est une seconde naissance, au cours de laquelle un enfant devient Enfant de Dieu. Pour accéder à ce nouvel état, il est accompagné d'un parrain et d'une marraine, parenté symbolique, pensée sur le modèle de la relation parentale. D'ailleurs, les mots mère et marraine, père et parrain, fille, fils et filleul, ont les mêmes racines étymologiques: mater, pater, filius.»

Aleteia

(48) Du morbide à la dépression larvée

«La chrétienne sortie de l'humanité hors des mythes du sacrifice révèle donc, après tant de détours géographiques et historiques, un retour intempêtif au bénéfice de la religion séculière qui ne se suffit pas de la seule éthique protestante pour persévérer, à savoir le capitalisme. L'apathie mélancolique et dépressive de Michael imprégnant la fin des deux premiers volets avère ainsi sa troublante ressemblance avec Satan tel que le décrit Dante dans l'Enfer de sa Divine Comédie. *Le Parrain* ajoute ainsi à la vieille infernographie médiévale et dantesque un chapitre avérant qu'avec l'invention de la psychanalyse il s'agit encore aujourd'hui de métaphysique: "Quand on veut comprendre le métaphysicien, il faut comprendre le dépressif; quand on veut comprendre le dépressif, on doit comprendre le diable; comprendre le diable, c'est concevoir son cercle. Le cercle du diable est le mouvement sur les voies assurées de l'absence d'issue. (...)» La relecture de Dante autorise le philosophe allemand Peter Sloterdijk (in *Globes. Sphères II*) à donner "la définition psychologique du diabolique: avoir une intuition de ce qui serait le plus insupportable pour un autre, et miser sur sa répétition". Il ensuite évoque significativement *Au cœur des ténèbres*, la nouvelle de Joseph Conrad que Francis Ford Coppola a adapté avec John Milius pour *Apocalypse Now*. Et Kurtz d'apparaître aux côtés de Michael Corleone comme un autre diable... "Ce que vit Kurtz dans le décor africain, c'est une fièvre européenne et philosophique – et il ne s'agit pas d'une fièvre dionysiaque, mais d'une fièvre provoquée par l'ontologie fondamentale."»

Le Parrain de Francis Ford Coppola: Damnation. Le Rayon Vert. 2019

(49) De cuisine

«Dans mon script, j'avais fait dire à Clemenza: – Tu mets l'huile d'olive, de l'ail et tu fais cuire ses saucisses. Quand Mario m'a renvoyé le scénario, il avait rayé «cuire», il avait écrit «frire». Il m'a dit: – Avec les gangsters, faut que ça crépète!»

Francis Ford Coppola. *Le Parrain, la trilogie*. DVD Collector. Paramount. 2017

«Je me disais à l'époque que tous mes films devraient contenir une recette. Comme ça, si le film était nul, au moins il y aurait une recette utile. La recette n'est pas tout à fait juste mais on rajoute du vin rouge quand les saucisses sont cuites. C'est ce qui donne ce si bon goût.»

Francis Ford Coppola. *Le Parrain, la trilogie*. DVD Collector. Paramount. 2017

(50) De boulimies

«Son régime restait sa création. Brando n'avait jamais rien fait comme les autres. Il aimait penser à contre-courant, que ce soit en politique, en philosophie, ou sur un plateau de cinéma. Il ne pouvait décidément poursuivre son régime comme plusieurs dizaines de millions d'américains, en faisant confiance à un médecin, ou en suivant les conseils d'un best-seller du genre. (...) Il avait dû maigrir pour ne pas mourir. Mais le régime le tuait aussi sûrement. À sa manière. À petit feu. Au lieu de mourir du jour au lendemain, Brando avait choisi de progressivement disparaître. De goûter à la mort, pour la côtoyer, au lieu de brutalement l'embrasser.»

Les derniers jours de Marlon Brando. S. Blumenfeld. Ed. Stock. 2019

«Le plus bel animal de tous les temps, l'objet de désir en or massif, celui qui avait le monde à ses pieds, tombeur d'une centaine de femmes sublimes et d'une bonne dizaine d'hommes, n'aimait au fond que la destruction. (...) Ses prises de guerre? C'est au hasard des tournages qu'il les amasse. Elles ont toutes un air de famille: fines, racées, brunes de préférence, Indiennes, Africaines, Sud-Américaines ou Tahitiennes. Les vamps, les stars? À la rigueur, mais en passant, sans s'attarder. Marilyn Monroe, et figurent à son tableau de chasse.»

Famille, je vous hais. Marlon Brando, un acteur nommé désordre. E. Gouslan. Le Figaro Madame. 2018

(51) De l'improvisation de Brando dans la façon de documentariste de Coppola

«Une intempérie, cela rend plus réaliste et permet de faire des économies», dit Coppola. Ainsi, l'intempérie de neige est bien réelle et puissante, et donne une couleur particulière à la scène où Virgil Sollozo apprend à Tom Hagen que le Don est finalement vivant.

NDLR

«Je suis sorti du film abasourdi, je veux dire que je planais à la sortie du théâtre. C'était peut-être une fiction, mais pour moi, c'était notre vie... Et pas seulement la mafia, pas seulement les mafieux, les tueries et toutes ces conneries, mais ce mariage au début, la musique, la façon de danser, c'est nous, les italiens!»

Le Repenti Sammy Le Taureau. P. Maas. Ed. Presses de la Cité. 1997

Le repenti Salvatore Gravano, ancien *consigliere* de la famille Gambino, s'y est lui presque trompé, époustoufflé par le film et la scène du mariage, si réaliste dans sa ferveur et sa chaleur, que Francis F. Coppola écrit très précisément en amont sous forme de multiples saynètes caractéristiques (les sandwiches, les enfants qui dansent sur les pieds des oncles, etc.) inspirées de ses propres souvenirs d'enfance. Il tient à ce que de vrais musiciens jouent en direct les morceaux, il place plusieurs caméras qui tourment en permanence. L'urgence des délais et la pression sur le tournage font le reste pour un résultat bluffant. Il ne fait aucun doute qu'après un certain moment, acteurs et figurants sont embarqués par l'ambiance et participent à un «vrai» mariage.

D'une apparence traditionnelle, ce sont les préparations du tournage des scènes en amont, les évolutions permanentes du script et l'utilisation des accidents de tournage qui donnent au film sa marque particulière et sa modernité. Le *behind the scenes* (dont l'industrie raffole aujourd'hui) du *Parrain* lui donne un corps unique composé de deux entités empiétant sans cesse l'une sur l'autre... à la manière de quoi vous savez. C'est aussi ce qui caractérise les œuvres de Francis F. Coppola, dont les tournages épiques sont à eux-seuls des romans comme *Cotton Club*, dont on fait parfois des films, comme *Apocalypse Now* et son *Au cœur des ténèbres*, *l'apocalypse d'un metteur en scène*, et les œuvres de Marlon Brando dont on ne sait pas jamais vraiment distinguer les limites entre sa personnalité, sa biographie et ses rôles.

Andy Garcia, qui joue dans *Le Parrain part III*, se réjouit de la manière dont le réalisateur utilise chaque imprévu, même une prothèse d'oreille arrachée malencontreusement, pour enrichir un personnage, une scène, son film.

«Avec Francis, le script clé c'est comme un journal, il y a des nouvelles tous les jours».

À la différence du destin funeste de son vieil ami Luca, Marlon Brando se sent comme un poisson autour de ce navire, sorte de *Director' Studio*, que barre le réalisateur dans les eaux toujours mouvantes de ses œuvres.

NDLR

Films

Apocalypse Now. 141'. Francis F. Coppola. USA. Zoetrope. 1979
Cotton Club. 127'. Francis F. Coppola. USA. Zoetrope. 1984

Documentaire

Au cœur des ténèbres, l'apocalypse d'un metteur en scène. 96'. G. Hickenlooper. USA. Zoetrope. 1964

(52) Du paresseux inspiré

Pour pallier au fait que Marlon Brando n'apprenait pas ses textes, il est dit que Francis Ford Coppola collait des aide-mémoires partout, sur des lampes, sur les murs, sur des bureaux, sur le sol, où l'acteur pouvait les voir. Il est même arrivé à plusieurs reprises que ses partenaires soient obligés de tenir face à lui des feuilles de papier, comme Robert Duvall par exemple, quand il était face à Brando et dos à la caméra.

NDLR

(53) Du «Big Four»

«Francis Ford Coppola, né le 7 avril 1939 à Détroit, est un réalisateur, producteur et scénariste américain.»

Wikipédia

«Martin Scorsese, né le 17 novembre 1942 à New York, est un réalisateur italo-américain.»

Wikipédia

«Brian De Palma, né le 11 septembre 1940 à Newark (New Jersey), est un réalisateur, producteur et scénariste américain.»

Wikipédia

«Michael Cimino, né le 3 février 1939 à New York et mort le 2 juillet 2016 à Beverly Hills, est un réalisateur, scénariste, producteur et écrivain américain.»

Wikipédia

(54) De Citizen Kane

Le chef d'œuvre d'Orson Welles se dispute généralement dans l'imaginaire collectif avec *Le Parrain* la place du plus grand film de tous les temps.

NDLR

(55) De Marlon, de James, de Vito, de Tony... et du héros américain silencieux

«James Gandolfini était un acteur de la trempe de Marlon Brando, Gérard Depardieu, Richard Burton, Philip Seymour Hoffman, Humphrey Bogart, Michel Piccoli, Cary Grant, ce niveau-là. (...) Tony et sa télé, Sisyphes et son rocher. Et quand son crétin de fils joue les durs pour lui plaire, pour ressembler aux mafieux des films préférés de son père, Tony explose: "It's a movie, AJ! A movie!"»

Tony est mort. F. Bonnaud. Les Inrockuptibles. 2013

«Son personnage, Tony Soprano, était un gangster comme on n'en avait jamais vu auparavant à la télévision. Un type à la fois impitoyable, capable de tuer ses ennemis sans ciller, et un homme bedonnant vêtu d'un peignoir en coton blanc sujet à des crises d'angoisse qui le conduisaient régulièrement à consulter sa psy (Lorraine Bracco) pour évacuer son anxiété et aussi quelques problèmes remontant à l'enfance. Il était un mari attentif et infidèle, aimant et trompant sa femme Carmela. Pour incarner ce personnage hors du commun, il fallait un acteur peu ordinaire. Originaire d'une famille italienne de la classe ouvrière du New Jersey, James Gandolfini avait été chauffeur de camion, videur puis manager de boîte de nuit à New York avant de s'inscrire à un cours d'art dramatique et de tomber sous le charme du métier de comédien. Il commença sa carrière à Broadway dans une adaptation d'*Un Tramway Nommé Désir*, la pièce de Tennessee Williams portée au cinéma par Elia Kazan. Le film révéla Marlon Brando, un autre géant.»

Tony Soprano est mort. P. Sérissier. Le Monde. 2013

«Dans une citation fameuse, James Gandolfini affirmait: "Je suis un désordre névrotique. Fondamentalement, je suis un Woody Allen de 117 kilos." Réputé pour sa douceur et son affabilité sur les tournages, il ne tenait guère de la brute rentrée qu'il a souvent incarnée, et qu'il a portée à incandescence à travers Tony Soprano.»

James Gandolfini, à jamais Tony. N. Dufour. Le Temps. 2013

James Gandolfini est mort le 19 juin 2013 à Rome à l'âge de 52 ans d'une crise cardiaque, probablement dû à ses excès et ses addictions, et ses excès en matière de nourriture, comme Marlon Brando. Mais à l'extrême opposé de ce dernier, James Gandolfini était décrit comme une personne

d'une timidité malade avec la même intensité de névroses. Il est aussi, contrairement à Marlon Brando, l'homme d'un seul rôle, celui de Tony Soprano chef mafieux ordinaire avec ses crises d'angoisses, ses consultations, son ami Jackie en phase terminale.

NDLR

«À l'annonce de sa mort, Chris Christie, Procureur des États-Unis pour le New Jersey, ordonna à ce que tous les bâtiments d'État du New Jersey mettent leurs drapeaux en berne le 24 juin, pour honorer Gandolfini quand son corps fût renvoyé aux États-Unis. Bruce Springsteen et le E Street Band, dont est membre le guitariste Steven Van Zandt (qui a incarné Silvio Dante dans *Les Soprano*), ont consacré une performance de leur album *Born to Run* en faisant une interprétation pour Gandolfini.»

Wikipédia

Born to run signifie «Né pour courir».

NDLR

«Tony lançait, dans ses bouffées de panique: "De nos jours, tout le monde voit un psy ou un conseiller, déballe ses problèmes dans les talk-shows. Qu'est-il arrivé à Gary Cooper? Le genre solide et silencieux? Lui, c'était un Américain."»

James Gandolfini, à jamais Tony. N. Dufour. Le Temps. 2013

(56) De la délinquance, du mythe et de la religion

«Pasolini donne à voir et donne voix à ceux qui dérangent, ceux dont l'existence même contredit la version officielle d'une Italie miraculée, celle du fameux miracle économique. Il les invente, à la manière du Caravage qui a inventé des nouveaux types de personnes et de choses, de lumières, parce qu'il les a vus dans la réalité; il a vu ceux que l'idéologie officielle excluait des grands retables, au point qu'on peut supposer qu'ils étaient devenus invisibles tout court.»

Jeux d'enfants (sur le roman de Pier Paolo Pasolini Ragazzi di vita). C. Mangini. Ballast. 2015

«Il brosera toujours de son enfance un tableau psychologiquement correct: milieu modeste, mère alcoolique, père qualifié de connard patenté, enfance difficile, scolarité émaillée de renvois, jusqu'à son exclusion de l'Académie militaire du Minnesota. Ce que Brando semblait vouloir imposer, c'est l'image d'un adolescent écorché vif, dont la jeunesse gâchée ne pouvait mener qu'à la délinquance. Ou au cinéma. Ce sera le cinéma, en passant par la case théâtre.»

Les mues de l'homme à peau de serpent. G. Lefort, O. Séguret, M. Colmant. Libération. 2004

Film

L'évangile selon Saint-Matthieu. 137'. Pier Paolo Pasolini. Italie. Arco Film et Lux Compagnie. 1964

(57) Mean Streets

112'. Martin Scorsese. USA. Warner Bros. 1973

(58) Les Affranchis

146'. M. Scorsese. USA. Warner Bros. 1990

(59) Scarface, 1983

170'. B. De Palma. USA. Universal Pictures. 1983

(60) Carlito's way (L'Impasse)

144'. B. De Palma. USA. Universal Pictures. 1993

(61) Scarface, 1932

89'. H. Hawks. USA. H. Hugues et H. Hawks. 1932

(62) Les Incorruptibles

115'. B. De Palma. USA. Paramount Pictures. 1987

(63) Del Arte

Ces descriptions des gangsters héros sont tirées d'articles des films cités sur Arte Cinéma.

Chroniques Arte Cinéma. O. Père. Arte TV. 2013 à 2014

(64) Du cow-boy solitaire, héros américain individualiste

«Tony lançait, au début de ses bouffées de panique: "De nos jours, tout le monde va voir son psy ou son conseiller, déballe ses problèmes dans les talk-shows... Qu'est-il arrivé à Gary Cooper? Le genre solide et silencieux? Lui, c'était un Américain."»

James Gandolfini, à jamais Tony. N. Dufour. Le Temps. 2013

Lenny Montana, qui incarne Luca Брази, est un lutteur professionnel terrifié par son face-à-face avec le monstre sacré. Ce dernier, en retour, filmé de dos, scotche sur son front une étiquette où est inscrit: «Je t'emmerde». Pour Coppola le «documentariste», peu importe la réputation de Брази, tout est bon et prétexte à être utilisé pour son film. Il décide que les vraies répétitions de Montana, filmées par hasard par une caméra cachée, seront introduites en abîme dans le film, complétant la description qu'en fait Michael décrit à Kay.

NDLR

(65) Scène finale

«Où il est ton père? – Je l'ai envoyé à la chasse aux cadeaux de Noël»
(Dialogue entre Tessio et Sonny).

The Godfather: Part II. 200'. Francis Ford Coppola. USA.
Paramount. 1974



Vito tirant sur Don Fanucci (*The Godfather: Part II*, Francis Ford Coppola, 1974).



Collection Cinéma-thèque suisse. Tous droits réservés.

Paul (Marlon Brando) au commencement
du *Dernier tango à Paris*.

Le dernier tango ou l'ultime performance

Les années 1970 furent sans aucun doute la décennie de la renaissance pour Marlon Brando. Après avoir fait l'expérience d'une traversée du désert cinématographique ou, pour suivre une autre expression de l'écrivain français Samuel Blumenfeld, d'un «trou noir» au sein de sa carrière¹, l'acteur revenait enfin sur le devant de la scène.

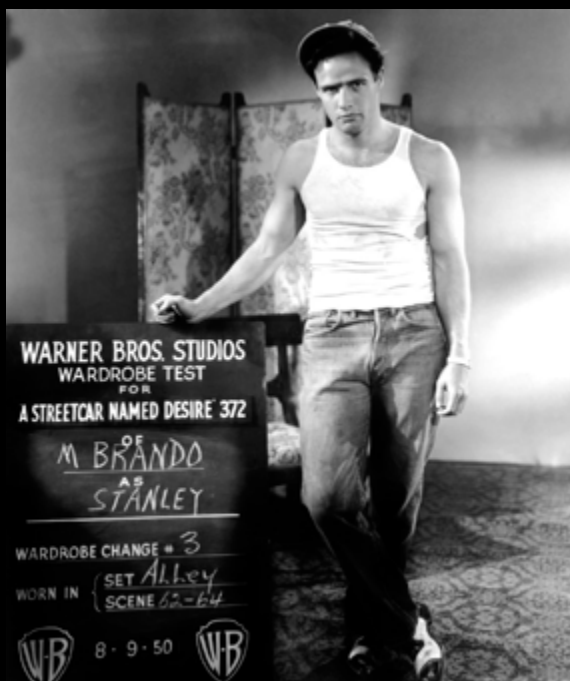
Par Rayan Chelbani

Il tourna successivement, durant les années 1960, nombre de projets sortant de son carcan habituel: que ce soit des rôles pour le moins excentriques (*La nuit du lendemain* – 1969, *Le corrupteur* – 1971, *Candy* – 1968) ou d'autres auxquels il n'accordait que peu d'importance malgré la qualité des films au sein desquels il les interprétait (*La poursuite impitoyable* – 1966, *La comtesse de Hong Kong* – 1967).

À la suite de cela, Brando trouva une nouvelle opportunité, avec *Le parrain* (1972) dans un premier temps, de prouver au monde ses talents d'acteur. Grâce à Francis Ford Coppola qui insista à maintes reprises auprès des producteurs des studios Paramount, il fut en mesure d'incarner ce patriarche iconique, inoubliable d'une famille mafieuse italienne. Comme l'a déclaré Samuel Blumenfeld: «en incarnant ce personnage, il amenait avec lui un mode de vie, une manière de penser, une histoire»². En d'autres termes, Marlon Brando ne se contenta pas seulement de jouer un personnage. Il se revêtit de son costume, de son vécu, de ses craintes et de son amour paternel entre autres: il était Vito Corleone, le temps d'un long-métrage d'un cinéaste qui avait encore tout à prouver alors. À cet égard, *Le dernier tango à Paris*³ peut se décrire comme la suite logique

de l'interprétation monumentale dont a fait preuve Brando pour *Le parrain*. Étant un film sorti la même année (1972), l'œuvre du cinéaste Bernardo Bertolucci n'aura certainement pas laissé indifférent: elle a fait scandale tout en étant l'objet de l'éloge de la critique cinématographique, allant jusqu'à être considérée comme «un monument au sein de l'histoire du cinéma»⁴.

Dans cet article, il s'agira essentiellement de s'attarder sur l'interprétation du personnage de Paul par Marlon Brando, et d'expliquer sous quels aspects elle signifie un apogée de l'art théâtral qu'il n'aura cessé de revivifier tout au long de sa carrière, et ce en dépit d'une apathie prononcée lors de nombreux tournages ou d'une mauvaise volonté délétère dont a fait preuve le célèbre acteur lors de la production de certains films⁵. On citera le tristement célèbre exemple des *Révoltés du Bounty* (1962), symbolisé par un tournage catastrophique où plusieurs metteurs en scène se sont succédés. *Le parrain* et *Le dernier tango à Paris* sont deux films où les rôles représentent pour l'acteur Brando un accomplissement eu égard de la performance théâtrale. En effet, selon les propres déclarations du comédien⁶, les moments où il semble ne faire qu'un avec son personnage semblent plu-



tôt rares, ou pour suivre la formulation du comédien Lambert Wilson: «s’être vu dans un miroir et y avoir cru même un bref instant»⁷, et ce en dépit du fait que les incarnations d’exception à travers sa filmographie ne manquent pas. Mais que signifie «ne faire qu’un avec son personnage»? Si l’on en croit le célèbre Constantin Stanislavski, cela veut dire créer des images authentiques auxquelles on croit⁸. En effet, une «image» n’est pas uniquement la manière dont un acteur imagine un personnage, la façon qu’il a de le saisir dans son intégralité, elle est aussi sa représentation sur scène. L’élaborer constitue un exercice retors auquel il faut longuement et patiemment se confronter. De son imagination dépendra la qualité de son interprétation, et de cette dernière l’identification de la part du public ou des spectateurs. Pour qu’une interprétation soit réussie, il est nécessaire que le comédien s’identifie à l’image qu’il se crée du personnage, et pour empêcher toute gêne ou inhibition de la part de ce dernier, il est essentiel que le masque soit authentique, c’est-à-dire qu’il dissimule non seulement efficacement l’individu-acteur (celui qui interprète), mais qu’il encourage aussi ce dernier à faire appel à ses sentiments et émotions les plus profonds. Ainsi, il se retrouve protégé et est en mesure de dénuder son âme jusqu’aux détails les plus intimes. Le masque est par conséquent, selon Stanislavski, un des outils les plus importants de la construction du personnage⁹.

Il est difficile, lorsqu’un acteur aussi prestigieux que Marlon Brando est évoqué, de ne pas penser à la célèbre institution qui lui a permis d’émerger: la fameuse Actor’s Studio. Selon l’auteure Florence Colombani, il en serait même l’héritier par excellence, celui qui aurait parfaitement assimilé les techniques et la philosophie de la *Méthode*¹⁰. En quoi consiste donc cette dernière? Dans sa substantifique moelle, elle se résume en une appropriation du monde intérieur d’un personnage à interpréter lors d’une pièce de théâtre (et par extension lors d’un film). En d’autres termes,

(haut) Lee Strasberg et un de ses plus fameux élèves: Al Pacino.

(milieu) L’acteur Paul Newman durant un atelier de l’Actor’s Studio.

(bas) Stanley Kowalski: un des rôles les plus iconiques de Brando.

l'acteur doit faire siens les émotions, les sentiments, les buts et les idéaux du protagoniste auquel il doit donner vie. La psychologie de ce dernier semble, à première vue, revêtir une importance capitale quant au travail de l'acteur lors de la préparation d'un rôle. Il doit de surcroît s'inspirer de son propre vécu afin de puiser des matériaux émotionnels de valeur (par exemple le souvenir d'un deuil) afin de pouvoir donner de la profondeur à l'image qu'il souhaite incarner. Les exemples d'acteurs ayant effectué un travail impressionnant à ce niveau ne font pas exceptions. Il est possible de citer les exemples, parmi tant d'autres, de Robert de Niro (autre élève de l'Actor's Studio) dans le film *Taxi Driver* (1976) dont le tournage lui a permis de se fondre dans le personnage de Travis Bickle, taximan solitaire et dépressif, au point de s'identifier à ses peurs et à ses angoisses. L'exemple de Daniel Day-Lewis (qui n'est pas un élève de l'Actor's Studio) dans *Le temps de l'innocence* (1993) est également révélateur: ce dernier s'apparentait tant au protagoniste Newland Archer qu'il s'est annoncé, lorsqu'il est arrivé à la réception d'un hôtel se situant aux environs du lieu du tournage du film, avec le nom du héros et non son véritable patronyme. L'équipe de production a cru pendant un instant que l'acteur-individu était perdu. Daniel Day-Lewis semblait tellement doué pour incarner ses rôles que Brando lui-même avait l'air de le considérer comme un «héritier désiré»¹¹. Il est communément reconnu que l'Actor's Studio symbolise le renouveau de l'art théâtral. Selon son propre site officiel, ses ateliers sont devenus «la plus puissante influence sur l'art dramatique américain au vingtième siècle»¹². Toutefois, il est important d'apporter quelques nuances et précisions quant à sa relation avec son «fondateur spirituel», c'est-à-dire celui dont les idées ont considérablement influencé sa philosophie: Constantin Stanislavski.

Bien que l'Actor's Studio soit essentiellement basé sur les théories et principes de ce dernier, une différence notable a émergé dès les débuts de la fameuse institution. En fait, nombreux ont été les débats quant à ce qui définit l'essentiel de la *Méthode Stanislavski*. Cela tient au fait que Sta-

islavski lui-même, de son vivant, était toujours en train de perfectionner sa méthode théâtrale et de poursuivre ses réflexions au sujet de sa transmission, de son enseignement¹³. D'ailleurs, d'autres volumes concernant l'art de l'acteur devaient succéder aux ouvrages *La formation de l'acteur* et *La construction du personnage*.

À l'instar du célèbre linguiste Genevois Ferdinand de Saussure, il est délicat de conjecturer précisément ce que serait devenue la pensée de Stanislavski, aurait-il vécu plus longtemps. Si l'on compare les deux ouvrages publiés, il est possible de remarquer une différence essentielle: l'importance du corps de l'acteur. Cette théorie est largement élaborée dans *La construction du personnage*, alors qu'elle est grandement ignorée au sein de *La formation de l'acteur*, ce dernier volume axant davantage son approche sur l'aspect psychique de la création d'un rôle. Ainsi, l'Actor's Studio de Lee Strasberg a davantage accentué l'aspect intérieur recoupant les émotions, les sentiments, les espoirs et les peurs du personnage à interpréter.

Pour suivre Stanislavski, il est fondamental de vivre dans l'image d'un personnage. Cela donne la possibilité à l'acteur d'utiliser ses propres émotions, sensations et instincts au sein d'un personnage étranger («étranger» car les sentiments et émotions restent ceux de l'interprète), et ce en distinguant sa véritable personnalité du rôle. Toutefois, il serait réducteur de résumer la *Méthode Stanislavski* à l'appropriation de la vie intérieure d'un protagoniste par un comédien. Au contraire, les éléments de la vie extérieure (c'est-à-dire le langage, les gestes, les costumes entre autres) sont également consubstantiels à la bonne interprétation d'un rôle. Ces éléments peuvent non seulement enrichir cette dernière mais ils semblent aussi nécessaires pour accéder à l'inconscient et à l'élaboration d'une performance. C'est ce dont témoigne la phrase suivante énoncée par Kostya, le narrateur de *La construction du personnage*: «Seules ces choses matérielles pouvaient encore me pousser sur la voie de ce que je cherchais inconsciemment»¹⁴. Il s'agit bien évidemment d'un élément essentiel, car il permet de

transmettre au spectateur l'image élaborée du personnage par l'acteur, auquel il donne vie grâce à son corps et à son être intérieur.

En résumé, la *Méthode* (de l'Actor's Studio) n'est pas identique à la *Méthode Stanislavski*, et modifie même certains points essentiels de son enseignement. Il serait toutefois excessif de parler de dévoiement. L'enseignement de Lee Strasberg s'est grandement inspiré et modelé sur les théories et notions de Constantin Stanislavski et en illustre bien la philosophie: une méthode fondée sur la vérité des émotions, le vécu du comédien et son monde intérieur contribuant de manière décisive à la création du personnage. Cependant, dans quelle mesure la vie d'un individu va forger son jeu d'acteur? Est-il toujours aisé de conserver une séparation dénuée d'ambiguïtés entre le personnage interprété et l'acteur-individu? «La plus grande performance d'acteur de la carrière de Brando»¹⁵ dans *Le dernier tango à Paris* est très instructive.

L'œuvre de Bernardo Bertolucci raconte l'histoire d'un Américain, Paul (Marlon Brando), errant dans Paris après être récemment devenu veuf. Par la suite, il rencontre Jeanne (Maria Schneider), une jeune femme qui aspire à devenir actrice et tourne dans le film de son petit ami (Jean-Pierre Léaud). Les deux protagonistes entament, dans un appartement délabré et plongé dans la pénombre, une relation mortifère basée sur des relations sexuelles bestiales et récurrentes, dénuées de tout sentiment amoureux. Le personnage interprété par Marlon Brando dans *Le dernier tango à Paris* est fascinant pour au moins deux raisons. Non seulement la proximité entre l'acteur-individu et l'image représentée du personnage (c'est-à-dire l'interprétation du rôle) semble être sans précédent dans la filmographie de l'acteur, mais de surcroît Bertolucci abandonna son scénario pour laisser libre cours au pouvoir créatif de Brando¹⁶. Ainsi, nombreuses sont les scènes où l'improvisation règne. Il est intéressant d'apprendre qu'à l'origine, le réalisateur n'avait pas pensé au célèbre acteur américain pour incarner le rôle de Paul. Les deux autres comédiens considérés étaient Jean-Paul Belmondo et Alain Delon¹⁷. Toutefois,



Collection Cinématique suisse. Tous droits réservés.

Le réalisateur Bernardo Bertolucci s'entretenant avec Marlon Brando et Maria Schneider.

aucun des deux n'a finalement accepté de tourner dans *Le dernier tango* mais pour des raisons différentes: le premier refusait de se mettre tout nu dans un film, et le deuxième exigeait de produire le long-métrage, ce qui n'arrangeait pas le cinéaste considérant le sujet des plus intimistes de son projet. Finalement, ce sera Brando le «roi des acteurs de composition»¹⁸ qui sera retenu pour le rôle. Bertolucci a avoué d'abord penser qu'il s'était retrouvé en face d'un «morceau de cinéma américain»¹⁹, mais qu'au fil du tournage, il avait découvert la profondeur d'un homme meurtri, hanté par les démons de son passé. En outre, le metteur en scène a confié à Bernard Pivot que son objectif avait bien été de mettre à nu l'acteur, de lui «retirer son masque de l'Actor's Studio»²⁰. L'acteur et le metteur en scène ont su développer un rapport de gémellité, Brando ayant imaginé Bertolucci comme son alter ego âgé de trente ans. Ce lien tissé entre les deux sommités du 7^{ème} art semble différer du rapport filial entre Brando et Elia Kazan, qui avait fait la force de films tels qu'*Un tramway nommé désir* ou *Sur les quais*²¹. Dans *Le dernier tango à Paris*, Brando représente l'image torturée d'un veuf dont le souvenir de la femme suicidée ne cesse de le hanter. Sa performance met en lumière son incroyable talent de composition qui fait ainsi naître le profil



collection cinématographique suisse. tous droits réservés.

Paul et Jeanne (Maria Schneider) partageant un dernier tango.



collection cinématographique suisse. tous droits réservés.

Paul se confiant finalement à Jeanne après avoir fait l'amour.

d'un homme nu, découpé au scalpel, semblable aux portraits dépeints par le peintre anglais Francis Bacon. Ce n'est d'ailleurs aucunement un hasard si le générique d'ouverture du film donne sur deux œuvres du fameux artiste: un homme sur un sofa (Paul) ainsi qu'une femme sur un tabouret (Jeanne), préfigurant la relation mortifère qu'entreprendront les deux protagonistes tout au long du récit. Il est de notoriété publique que *Le dernier tango à Paris* est non seulement le film qui aurait ravagé la carrière de l'actrice Maria Schneider (point qui sera traité ultérieurement), mais aussi celui où Brando s'est le plus impliqué, et ce aux niveaux émotionnel et artistique. Les moments où la distinction entre Brando et Paul est des plus ténues sont nombreux, à tel point que le metteur en scène a déclaré lors d'un entretien²²: «Je vous invite à regarder *Dernier tango* comme un film de cinéma-vérité sur Marlon». De fait, l'œuvre de Bertolucci conserve encore de nos jours une aura particulière. Le long-métrage est complexe, dense, provocateur. Il est difficile de sélectionner une scène en particulier pour en illustrer l'intensité narrative. Néanmoins, un moment spécifique de la trame servira à mettre en lumière un Brando certes à bout de forces (l'acteur était notamment à la recherche de son fils enlevé par son ex-femme), mais toujours maître de

la composition théâtrale: celui où Paul se retrouve en face du lit de sa femme suicidée.

Avant de se pencher sur la description et l'analyse (non exhaustive) d'une des scènes qui est, sans l'ombre d'un doute, une des plus célèbres du film, il est pertinent de mettre à disposition du lecteur le script (en français) de cette dernière:

«Allez, dis-moi quelque chose! Quelque chose de gentil. Souris-moi et dis-moi que je me suis trompé. Allez, dis-moi! Connasse! Putain de connasse de menteuse! Rosa... Je suis désolé... Je ne peux pas... Je ne supporte pas de te voir avec ce truc sur le visage! Tu ne portais jamais de maquillage. Cette merde... Je vais enlever ça de ta bouche. Ce rouge à lèvres... Rosa! Oh mon Dieu! Je suis désolé. Je ne sais pas pourquoi tu as fait ça. Je le ferais aussi si je savais comment faire. Mais je ne sais pas... Il faut que... Que je trouve un moyen. Il y a quelqu'un? Il y a eu un bruit! D'accord, j'arrive. Il faut que j'y aille, mon trésor, ma chérie, On m'appelle.»²³



Paul et Jeanne lors d'une première rencontre fortuite.

Brando et Bertolucci lors du tournage du *Dernier tango*.

Dans cette fameuse scène, d'une beauté littéraire ahurissante, Paul semble, une nouvelle fois, se confier à la caméra (donc au spectateur). Cet instant du film est essentiel pour au moins deux raisons. La première est qu'il s'agit d'un moment-pivot au sein du récit. C'est à la suite de cela que Paul reviendra vers Jeanne d'un air enjoué, semblable à un adolescent ayant retrouvé une joie de vivre. Il fait preuve d'une attitude plus affectueuse et joviale à son égard: il souhaite se rapprocher d'elle. Cette scène symbolise donc les adieux définitifs à l'être aimé (Rosa) et celui du deuil pleinement vécu (dès lors il va pouvoir se consacrer à Jeanne). La deuxième est le fait que Brando, en quelques minutes, offre ce qu'il a de plus authentique et de plus sublime eu égard au personnage interprété. Il s'incarne à la perfection dans cette image tragique qu'est Paul. À cet instant, il est nécessaire de s'attarder sur les mots prononcés par l'acteur. Il est utile de rappeler que Bertolucci a complètement abandonné le scénario qu'il avait écrit pour laisser libre cours au talent d'improvisation et de composition de Brando²⁴, ce dernier, comme on le sait, étant plutôt mal à l'aise avec les dialogues à apprendre par cœur. Par conséquent, la scène évoquée a été tournée de manière particulière: le réalisateur n'a pas laissé son acteur inventer ses répliques mais a plutôt placé une pancarte où étaient écrits des phrases au-dessus du lit de la défunte²⁵. Grâce à ce procédé ingénieux, Brando a été capable, en glanant des mots-clefs, de créer un monologue innovant qui illustre à merveille l'état psychologique du personnage. Il est admis que la *Méthode* rassemble des techniques basées sur la vérité des émotions. Toutefois, se concentrer sur la vie intérieure à représenter ne suffit pas. À nouveau, il est nécessaire, pour un acteur, d'être en mesure de communiquer l'état émotionnel du protagoniste, et ce en faisant usage de méthodes physiques (d'une gestuelle particulière) ou relevant de la diction. En l'espèce, on note une certaine ponctuation dans le monologue: les points de suspension illustrent des propos en attente, une pensée qui est encore à formuler. Quant aux points d'exclamation, ils dépeignent un certain état psychologique, une douleur se

manifestant par des palabres. La ponctuation, qui représente le rythme d'une réplique, est un élément essentiel du langage, et comme l'affirme Stanislavski, il «est puissant, non par lui-même, mais par le fait qu'il transmet le contenu de l'âme humaine, de l'esprit humain»²⁶. Le langage révèle la détresse de Paul, ses tumultes intérieurs. De surcroît, le personnage semble subir l'émergence de sentiments contradictoires: il s'adresse d'abord à sa femme avec un ton empli d'amertume en lui donnant des ordres («dis-moi quelque chose» et «souris-moi» notamment), pour ensuite changer de ton et passer de la colère aux larmes («Rosa... je suis désolé...»). Il s'agit évidemment des propos décousus et incohérents d'un homme submergé par le deuil et la tristesse, se trouvant dans une confusion à l'égard d'un être aimé dont il se trouve séparé à jamais. En fait, Paul n'a jamais réellement connu Rosa; ce sont deux âmes qui se sont croisées sans se lier.

Il est aussi intéressant de noter l'importance de la gestuelle fascinante de Brando dans cette scène. Non seulement fascinante mais aussi marquante, et des plus efficaces dans sa sobriété. En effet, Brando a ici le talent de faire ressentir l'état mental de son personnage par des gestes infimes, presque négligeables. Paul sanglote, ne tient pas en place, se rapproche sans cesse du corps de sa femme, comme si, lors d'une dernière tentative désespérée, il essayait de communiquer une dernière fois avec elle. Il est d'ailleurs fort probable que le moment où le protagoniste tente d'enlever les fleurs mauves se trouvant sur le visage de cette dernière représente une improvisation de la part de l'acteur. Ce mouvement symbolise la volonté de retrouver la femme qu'il a connue lorsqu'elle était encore vivante, une envie d'exhumer un visage plus familier. L'acteur fait preuve d'une grande retenue dans ses gestes malgré l'intensité de la scène jouée, qualité rare chez les comédiens qui ont tendance à surjouer ces moments diffi-

L'acteur fait preuve d'une grande retenue dans ses gestes malgré l'intensité de la scène jouée, qualité rare chez les comédiens qui ont tendance à surjouer ces moments difficiles.

ciles. Brando n'interprète jamais son rôle à outrance, n'en fait jamais trop. Cela est essentiel, car «la retenue dans le geste présente une importance particulière en tout ce qui concerne la construction du personnage»²⁷. Autrement dit, un jeu d'acteur outrancier nuit à l'interprétation d'un rôle, diminue sa qualité. Lorsqu'il apprit que cette scène lui avait valu de nombreuses éloges, Brando n'en comprit pas la raison et en rit. Pourtant, comme le dira sobrement son ami Christian Marquand, «c'est Brando qui parle de lui-même, qui est lui-même»²⁸.

Les exemples saillants de la qualité du jeu d'acteur de Brando sont, dans *Le dernier tango à Paris*, innombrables. Il est en effet également possible de citer la scène où Paul se confie à Jeanne et lui raconte son enfance à Omaha dans le Nebraska où Brando a réellement vécu son enfance, ou encore lors de la première rencontre entre les deux protagonistes, scène durant laquelle Paul erre dans cet appartement plongé dans la pénombre et coupé du monde, ne sachant que faire en ce lieu (et aussi à l'écran en tant qu'acteur). À maintes reprises, le spectateur se demande s'il à faire à Brando, l'individu-acteur méprisant ses désirs autant que ses talents, ou à Paul, l'écorché vif au

fin fond du désespoir et ayant perdu toute appréciation de l'existence. Bien que le film de Bertolucci lui ait valu de nombreux éloges de la presse à l'époque, il a aussi été l'objet de plusieurs griefs. Par exemple, Brando (tout comme Maria Schneider) sont ressortis éprouvés du tournage²⁹. Selon la biographe Patricia Bosworth, le premier en a été tellement bouleversé qu'il a déclaré: «je ne me dévoilerai plus de cette façon»³⁰. Brando ne jouera effectivement plus jamais avec une telle intensité durant tout le reste de sa carrière. Il se contentera de courtes apparitions à l'écran, tout en exigeant de gros cachets et des conditions spécifiques de tournage. Il s'agit sans aucun doute de son expérience cinématographique la plus intimiste.



Collection Cinématique suisse. Tous droits réservés.

Jeanne et son petit-ami (Jean-Pierre Léaud) lors du tournage de son film.



Collection Cinématique suisse. Tous droits réservés.

Paul jouant avec Jeanne de manière distraite.

En dépit de désagréments prononcés, la performance de Brando fut considérée comme tellement extraordinaire qu'elle a été décrite par Pauline Kael comme «une performance théâtrale à nul autre pareil, digne d'une grande œuvre littéraire»³¹. De plus, l'alchimie entre Marlon Brando et Maria Schneider semble avoir fonctionné à merveille, améliorant leur performance respective. Une bonne relation s'est instaurée entre eux et Schneider a même perçu Brando comme un père. Les deux acteurs ont continué à s'écrire régulièrement³², et ce en dépit de la tant controversée «scène du beurre». Cette célèbre scène a été tellement décisive en ce qui concerne l'image qu'allait avoir *Le dernier tango à Paris* aux yeux du grand public qu'un article, lors de l'évocation de «la culture du viol dans le cinéma» à l'ère de *#MeToo*, a été illustré par la photo de Brando allongé sur le dos de Maria Schneider pendant qu'elle se débat. Ainsi, le film symboliserait la violence à l'encontre des femmes au sein de l'industrie. Ici, un court descriptif de la célèbre scène donnant les faits (aussi précis que les souvenirs le permettent) s'impose au lecteur non averti: Paul, allongé sur le sol de l'appartement, l'air préoccupé, demande à Jeanne d'aller chercher du beurre («Go get the butter.»³³ dit-il sobrement).

Cette dernière s'exécute, quelque peu confuse par la situation. À la suite de cela, elle revient avec l'aliment demandé et vient s'allonger aux côtés de Paul. Ce dernier, sans crier gare, la retourne, lui enlève son jeans, enduit son doigt de beurre et le lui enfonce dans l'anus, ignorant les supplications mêlées de larmes de Jeanne. Au lieu de mettre fin à son acte, il frotte son pénis contre ses fesses en discourtant sur la «répression de la liberté».

Cette scène est considérée comme scandaleuse pour plusieurs raisons. D'abord, elle est en fait, selon les mots de la critique Florence Colombani, «un véritable viol»³⁴, car il s'agit bien d'une pénétration anale s'étant produite sans le consentement de l'actrice. En fait, cette scène, qui n'était nullement prévue dans le scénario original (comme l'évoquera Bertolucci lui-même lors d'un entretien³⁵), a été un moment lors duquel Brando a laissé libre cours à la facette violente et bestiale de son personnage, et ce avec l'encouragement du metteur en scène. Dès lors, une question relevant de la déontologie du cinéaste émerge: jusqu'à quel point un réalisateur peut-il exploiter ses acteurs? Est-il autorisé



Collection Cinéma suisse. Tous droits réservés.

Brando et Schneider conversant durant le tournage. Les deux acteurs continueront de correspondre bien après la sortie du film.

à faire usage de n'importe quel procédé afin d'obtenir un résultat scénique particulier?

Dans le cas présent, Bernardo Bertolucci a dissimulé à Maria Schneider le type de scène qu'il allait lui faire jouer. En revanche, Marlon Brando était bien au courant de ce qui allait suivre. Le metteur en scène avouera se sentir coupable d'avoir tourné une telle scène mais de ne pas le regretter dans des propos plutôt ambigus, car «pour obtenir les scènes désirées vous savez... parfois... il faut faire usage de certains procédés»³⁶. Selon Vanessa Schneider (la cousine de l'actrice), Maria Schneider n'adressa plus jamais la parole au réalisateur après la sortie du film et commença à sombrer dans la drogue³⁷, s'efforçant à tout prix d'oublier cette œuvre qui, apparemment, lui aurait tant coûté.

Il ne s'agit pas ici de débattre quant à la l'influence du *Dernier tango* sur la tournure tragique qu'a pris la vie de son actrice principale. Il ne s'agit pas non plus de poser la question des méthodes utilisées par Bertolucci. D'ailleurs, au sein du contexte de dénonciations des abus dans l'industrie du cinéma provoquées par le mouvement *#MeToo*, le film a à nouveau fait l'objet de controverses suite auxquelles, selon Vanessa Schneider, le réalisateur s'est excusé³⁸. De



Collection Cinéma suisse. Tous droits réservés.

Jeanne, l'air sagace, s'adressant à la réceptionniste de l'hôtel.

plus, certaines figures de l'industrie comme Jessica Chastain l'ont résumé comme un film où «une jeune femme de 19 ans est en train de se faire violer par un homme de 48 ans»³⁹. Il est cependant utile de mentionner que l'œuvre avait déjà, lors de sa sortie en 1972, été la cible des féministes. Ces dernières pensaient que le film allait trop loin et que, sous couvert de liberté sexuelle, il symbolisait la soumission absolue de la femme ainsi que la soumission totale au désir de l'homme⁴⁰.

Alors: que faut-il faire du *Dernier tango à Paris*? L'œuvre de Bernardo Bertolucci est certes l'objet de plusieurs controverses (souvent justifiées). Il porte malheureusement les stigmates d'une époque sûrement trop floue à l'égard des normes sexuelles et de la morale à adopter dans sa relation à autrui. Autrement dit, le film illustre probablement une époque où, d'après Vanessa Schneider, «sous couvert de libération sexuelle, l'on acceptait tous les abus»⁴¹. Son tournage a manifestement éprouvé ses deux acteurs principaux qui ne considéreront plus jamais l'art de l'acteur de la même manière. L'œuvre n'est de surcroît pas anodine et laisse une impression bouleversante au spectateur, à l'ins-



Les deux protagonistes du film lors de leur première conversation: une relation atypique se développe.

d'intimité. Finalement, ne sommes-nous pas tous des êtres qui parfois errent dans la vie à la recherche de sens et de lien avec autrui, des êtres se sentant occasionnellement à fleur de peau, se trouvant dans un chaos émotionnel semblable aux figures cauchemardesques dépeintes dans les tableaux de Francis Bacon?

*À la suite d'une discussion entre les membres du comité du Ciné-club et suivant la recommandation du Service égalité de l'Université de Genève, le film *Le dernier tango à Paris* ne fera pas l'objet d'une projection au sein du cycle de printemps 2020 consacré à Marlon Brando.*

tar d'un chef-d'œuvre pictural dont la mélancolie ne cesse de séduire et de tourmenter.

En effet, les scandales qui lui sont associés n'atténuent, ne serait-ce que de manière négligeable, son incommensurable beauté artistique. *Le dernier tango à Paris* est avant tout un inoubliable chef-d'œuvre du 7^{ème} art, une confession visuelle authentique, une expérience viscérale inédite. Une tragédie traitant non seulement de la mort et de la solitude, mais qui pose également la question de savoir s'il est réellement possible de fonder une relation sur le simple désir sexuel, dénué de tout amour, de tendresse, d'attachement,

- 1 *Les derniers jours de Marlon Brando*, p.11
- 2 Ibid., p.87
- 3 Voir la mention à la fin de l'article.
- 4 Propos du *New Yorker Magazine*-United States
- 5 *Acteurs de légende: Marlon Brando*, p.91
- 6 *Les derniers jours de Marlon Brando*, p.222
- 7 *Paris Match*, janvier 2020
- 8 *La construction du personnage*, p.48
- 9 Ibid.
- 10 *Anatomie d'un acteur: Marlon Brando*, p. 8
- 11 *Les derniers jours de Marlon Brando*, p.104
- 12 <https://theactorsstudio.org/who-we-are/about-the-actors-studio/>
- 13 *La construction du personnage*, p.20
- 14 *La construction du personnage*, p.30
- 15 Propos du *Newsweek Magazine*-International Edition
- 16 *Anatomie d'un acteur: Marlon Brando*, p.141
- 17 https://www.youtube.com/watch?v=_OPOKChyBMQ&t=25s
- 18 *Brando: un acteur nommé désir*
- 19 Ibid.
- 20 https://www.youtube.com/watch?v=_OPOKChyBMQ&t=27s
- 21 *Anatomie d'un acteur: Marlon Brando*, p.141
- 22 *Brando: un acteur nommé désir*
- 23 *Anatomie d'un acteur: Marlon Brando*, p.150
- 24 *Anatomie d'un acteur: Marlon Brando*, p.141
- 25 *Brando: un acteur nommé désir*
- 26 *La construction du personnage*, p. 107
- 27 *La construction du personnage*, p.97
- 28 Ibid., p.151
- 29 Ibid., p.154
- 30 *Brando: un acteur nommé désir*
- 31 *Anatomie d'un acteur: Marlon Brando*, p.154
- 32 *Tu t'appelais Maria Schneider*, p.154
- 33 Littéralement: «Va chercher le beurre.»
- 34 *Anatomie d'un acteur: Marlon Brando*, p.155
- 35 <https://www.youtube.com/watch?v=RML4xCGcdfA>
- 36 Ibid.
- 37 *Tu t'appelais Maria Schneider*, p.68

38 <https://www.youtube.com/watch?v=FYuGLMuBITk>

39 *Tu t'appelais Maria Schneider*, p.190

40 Ibid., p.53

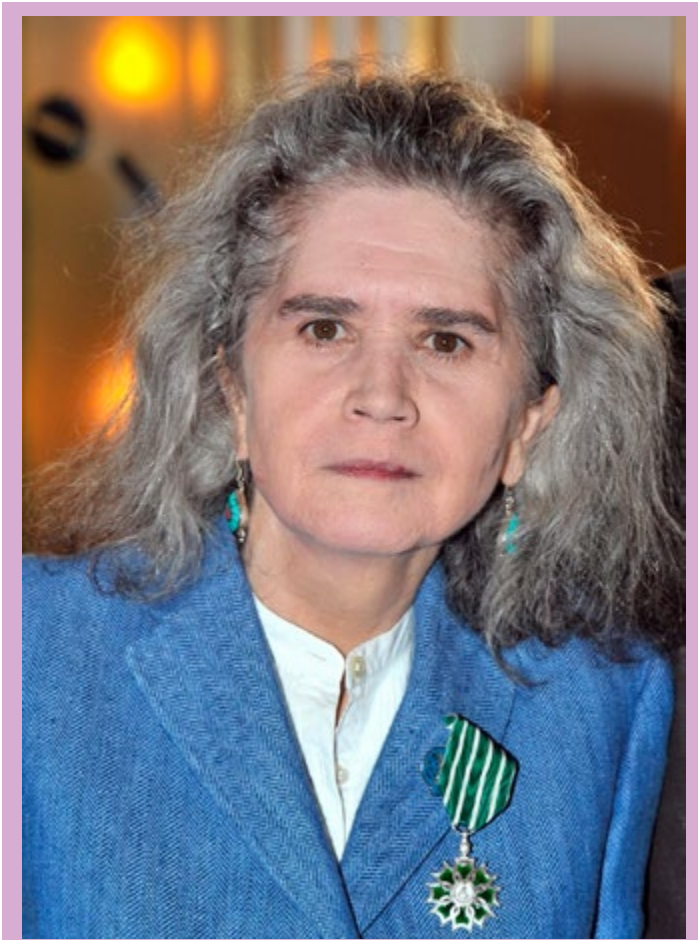
41 Ibid., p.190

Bibliographie

- BLUMENFELD Samuel, *Les derniers jours de Marlon Brando*, Editions Stock, 2019
- COLOMBANI Florence, *Anatomie d'un acteur: Marlon Brando*, Cahiers du Cinéma, 2013
- SCHNEIDER Vanessa, *Tu t'appelais Maria Schneider*, Éditions Libra Diffusio, 2019
- STANISLAVSKI Constantin, *La construction du personnage*, Pygmalion, 2007
- STANISLAVSKI Constantin, *La formation de l'acteur*, Petite Bibliothèque Payot, 2015
- ZIMMER Jacques, *Les grands acteurs: Marlon Brando*, J'AI LU Cinéma, 1989

Autres références

- Documentaire *Marlon Brando: un acteur nommé désir*, ARTE France et Roche Productions, 2014
- Émission *Maria Schneider, loin du cliché dans le cadre de l'émission Entrée libre*: <https://www.youtube.com/watch?v=FYuGLMuBITk>
- Entretien entre Bernardo Bertolucci et Bernard Pivot dans le cadre de l'émission *Bouillon de culture*: https://www.youtube.com/watch?v=_OPOKChyBMQ
- Entretien avec Bernardo Bertolucci sur la chaîne ntr: <https://www.youtube.com/watch?v=RML4xCGcdfA&t=1s>
- Intervention de Vanessa Schneider dans le cadre de *La Grande Librairie*: <https://www.youtube.com/watch?v=RKL2DUPosT8>
- Site officiel de l'Actor's Studio: <https://theactorsstudio.org>



Maria Schneider en 2010.

Un cycle Brando sans le dernier tango

Quand agression ne rime plus avec fiction

L'absence du *Dernier tango à Paris* dans la programmation du cycle consacré à Marlon Brando au printemps 2020 vous aura peut-être surpris. Bien qu'il s'agisse d'une œuvre importante aux qualités artistiques indéniables, sa projection dans le cadre du Ciné-club universitaire semblait problématique du fait de l'agression sexuelle non fictive qu'elle montre à l'écran. Cet article présente les raisons pour lesquelles il ne sera pas projeté.

Par **Diana Barbosa Pereira, Noémie Baume, Giulia Comandini, Margaux Terradas et Jeanne Richard**

N.B. Le recours à la première personne du pluriel n'implique que les autrices de cet article.

Dès sa sortie en 1972, *Le dernier tango à Paris* suscite un vif débat dans l'espace public en raison de son caractère érotique, violent et blasphématoire. Sorti la même année que *Le parrain* (Coppola, 1972), il marque le retour au succès de Marlon Brando après plusieurs échecs commerciaux. Le film acquiert presque instantanément un statut de film culte. Les raisons du scandale entourant le film ont cependant évolué avec le temps. Alors que ce sont tout d'abord les scènes de sexe, de violence et de blasphème qui posent problème, c'est ensuite le traitement de l'ac-

trice Maria Schneider qui est remis en question. C'est bien le deuxième aspect qui va être traité ici, en commençant par un rappel des faits et de leur exposition médiatique.

Rappel des faits

La scène du film qui pose problème est la fameuse scène dite du beurre. On y voit Marlon Brando maintenir Maria Schneider au sol, lui étaler du beurre sur les fesses, et se frotter à elle de sorte à simuler une sodomie. Maria Schneider revient pour la première fois sur le tournage de cette scène dans une interview accordée au Daily Mail en 2007. Elle déclare alors:

« Cette scène n'apparaissait pas dans le scénario original. La vérité, c'est que c'est Marlon qui en a eu

l'idée. [...] Ils [Marlon Brando et Bernardo Bertolucci] ne m'en ont parlé qu'avant que l'on doive tourner la scène. J'étais furieuse. J'aurais dû appeler mon agent ou faire venir mon avocat sur le plateau, parce qu'on ne peut pas forcer quelqu'un à faire quelque chose qui ne figure pas dans le scénario. Mais, à l'époque, je ne le savais pas. Marlon m'a dit, "Maria, ne t'inquiète pas, ce n'est qu'un film", mais pendant la scène, même si ce que faisait Marlon était simulé, mes larmes étaient réelles. Je me suis sentie humiliée et, pour être honnête, je me suis sentie un peu violée par Marlon et Bertolucci. Après la scène, Marlon ne m'a pas consolée et ne s'est pas excusé. Heureusement, il n'y a eu qu'une seule prise»¹.

Ces propos seront d'abord largement ignorés par la presse, par le grand public et par les principaux concernés. Ce n'est qu'en 2013 que Bertolucci s'exprime enfin à ce sujet. Lors d'une interview à la tv néerlandaise, il admet avoir volontairement omis d'informer Schneider:

«[...] j'ai été horrible envers Maria parce que je ne lui ai pas expliqué ce qui allait se passer. Je voulais qu'elle réagisse en fille, pas en actrice. Je voulais qu'elle se sente humiliée, que si ça continue, elle crie "Non, non!". Et je pense qu'elle nous a haïs, moi et Marlon, parce qu'on ne l'avait pas prévenue. [...] Je voulais que Maria ressente, pas qu'elle joue, la rage et l'humiliation. Elle m'a haï toute sa vie pour ça».² L'histoire ressort en 2016, lorsqu'un article publié dans ELLE reprend les propos de Bertolucci et de Schneider, et décrit l'agression sexuelle subie par l'actrice³. Cet article a suscité un émoi important Outre-Atlantique et marque le début d'une prise de conscience importante de cette affaire par le grand public. Suite aux nombreux articles publiés, Bertolucci confirmera avoir caché l'utilisation de beurre comme lubrifiant, mais il ajoutera que le reste du contenu de la scène était, selon lui, au scénario⁴. En 2018, Vanessa Schneider, la cousine de l'actrice, publie le roman *Tu t'appelais Maria*

Schneider. Elle y raconte la manière dont la vie de l'actrice a été marquée par cette agression.

De ce bref rappel des faits, on constate d'abord l'indifférence générale suscitée par les propos de Maria Schneider et le temps qu'il aura fallu pour que ces propos obtiennent finalement une résonance médiatique. On constate enfin l'absence complète de conséquences tant personnelles que professionnelles sur la vie des deux agresseurs. Cette médiatisation nous oblige à ouvrir les yeux sur ce que l'on voit vraiment dans la scène dite du beurre: Marlon Brando maintient Maria Schneider au sol de force et lui étale du beurre sur les fesses sans son consentement. Elle tente de s'échapper, mais Brando l'écrase au sol⁵. Maria Schneider se sent humiliée et ses larmes sont réelles. Ces actes constituent sans conteste une agression sexuelle extrêmement grave. Brando et Bertolucci, respectivement 47 et 30 ans, faisaient figure d'autorité dans le milieu du cinéma; la domination qu'ils exerçaient par conséquent sur Maria Schneider, alors complètement novice et âgée de 19 ans, était totale.

Au Ciné-club, lors des discussions sur le cycle Marlon Brando, la question de la programmation du *Dernier tango à Paris* s'est donc posée. Au vu de l'agression sexuelle subie par Maria Schneider, il nous semblait important de ne pas projeter ce film. Consulté, le Service égalité de l'Université de Genève a donné un avis allant également dans ce sens. Voici les raisons pour lesquelles nous, autrices de cet article, pensons que le film *Le dernier tango à Paris* n'a pas sa place dans la programmation d'un Ciné-club universitaire.

Reconnaissance de la parole de Maria Schneider

Maria Schneider s'exprime pour la première fois à ce sujet en 2007. Mais il faudra attendre 2016 pour que sa parole soit enfin prise en compte par les médias. On découvre alors que durant le tournage de la scène de sodomie au beurre, elle s'est sentie humiliée, pour ne pas dire violée⁶. L'humiliation perdura à la sortie du film. Schneider a en effet dû supporter les violentes réactions du public, les blagues



Maria Schneider en 1975.

douteuses à base de beurre, les insultes et autres actes de violence⁷. «Les drogues étaient alors mon échappatoire. J'ai pris des médicaments pour tenter de me suicider»⁸, dira-t-elle. Dans son livre, sa cousine explique que Maria Schneider ne voulait plus que l'on parle du *Dernier tango à Paris* ni que ses proches le voient, allant jusqu'à supplier une journaliste de ne pas aborder le sujet lors de la promotion de *Profession reporter* (Antonioni, 1975)⁹. Depuis *Le dernier tango à Paris*, elle a également refusé d'apparaître nue à l'écran¹⁰ et a donné pour consigne que le nom du film ne soit pas prononcé lors de ses funérailles¹¹. Ce film a brisé sa vie et sa carrière, et nous, autrices de cet article, tenons ici à faire entendre et respecter sa parole.

Rôle du Ciné-club

Le Ciné-club s'inscrit dans la mission de l'Université, qui contribue «au développement culturel, social et économique de la collectivité» et «promeut des valeurs telles que la diversité culturelle et l'humanisme»¹². Y diffuser un film qui contient une agression sexuelle non fictive ne peut en aucun cas s'inscrire dans cette mission.

Le rôle premier du Ciné-club est de faire découvrir le cinéma dans toute sa diversité. Le Ciné-club jouit d'une grande liberté dans le choix de sa programmation et peut se permettre de passer tout type de films; il vise autant à faire découvrir des films méconnus qu'à redécouvrir de grands classiques. Néanmoins, cette liberté implique également des responsabilités quant à ce qu'il choisit de mettre en lumière. Le Ciné-club universitaire n'est pas une simple plateforme de diffusion, chaque film s'insère dans un cycle réfléchi. Chaque cycle est également accompagné d'une revue qui analyse et critique ses choix. Le Ciné-club donne ainsi une très grande importance au fait de contextualiser sa programmation. Pour nous, autrices de cet article, la solution la plus judicieuse dans le cas du cycle Brando nous a semblé être la mise en lumière d'autres films dans lesquels Brando a joué, sans toutefois exclure le *Dernier tango à Paris* de la discussion. Deux articles de cette revue y sont donc consacrés.

Pour terminer, nous tenons à préciser qu'il ne s'agit ici en aucun cas de censure. Le film est disponible légalement et chacun est libre de le regarder s'il le souhaite. Pour les raisons mentionnées ci-dessus, d'autres films sont simplement

mis en lumière dans le cadre du cycle Brando. Il ne s'agit pas non plus d'une règle générale, cette décision n'a pas vocation à faire jurisprudence, chaque film mérite sa propre réflexion. *Le dernier tango à Paris* est un cas spécifique de violence non fictive présente à l'écran. Il ne s'agit pas non plus d'écarter tous les films de Brando et de Bertolucci de la programmation du Ciné-club; les spectatrices et spectateurs auront le plaisir de découvrir Marlon Brando dans dix excellents films durant ce cycle et ont pu découvrir le cinéma de



Maria Schneider en 1974.

Bertolucci à l'automne 2019, lors de la projection de *Innocents: The Dreamers*, dans le cadre du cycle *Triangles amoureux*. Par cet article, nous souhaitons informer. Nous, autrices de cet article, refusons de concevoir la liberté de création aux dépens des personnes réelles. Par respect pour Maria Schneider et pour toutes les victimes de violences sexuelles, nous dénonçons l'agression subie par Maria Schneider et le système qui permet ce genre de pratiques dans le milieu du cinéma.

- 1 Interview de Maria Schneider par Lina Das pour le Daily Mail: <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-469646/I-felt-raped-Brando.html>. Propos traduits par Yann Champion pour Slate: <http://www.slate.fr/story/130499/dernier-tango-paris-sodomie>
- 2 Vidéo de l'émission *College Tour*. Propos traduits par Yann Champion pour Slate: <http://www.slate.fr/story/130499/dernier-tango-paris-sodomie>
- 3 Article de Mattie Kahn pour ELLE: <https://www.elle.com/culture/movies-tv/news/a41202/bertolucci-last-tango-in-paris-rape-scene-non-consensual/>
- 4 Article ANSA: http://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/cinema/2016/12/05/bertolucci-maria-sapeva-ma-non-su-burro_028dc60c-9b75-4148-9750-65169d4cfdff.html
- 5 *Tu t'appelais Maria Schneider*, Vanessa Schneider, éditions Grasset, 2018, p.54
- 6 Interview de Maria Schneider par Lina Das pour le Daily Mail: <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-469646/I-felt-raped-Brando.html>
- 7 Article de Thomas Messias pour Slate: <http://www.slate.fr/story/166004/livre-tu-tappelais-maria-schneider-vanessa-schneider-rentree-litteraire-cinema>
- 8 Interview de Maria Schneider par Lina Das pour le Daily Mail: <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-469646/I-felt-raped-Brando.html>
- 9 *Tu t'appelais Maria Schneider*, Vanessa Schneider, éditions Grasset, 2018, p. 43-44
- 10 Article de Vanity Fair: <https://www.vanityfair.fr/actualites/articles/bernardo-bertolucci-et-marlon-brando-complices-du-viol-de-lactrice-maria-schneider/48436>
- 11 Émission *Il n'y a pas qu'une vie dans la vie* avec Vanessa Schneider sur Europe 1: <https://www.europe1.fr/culture/la-vie-de-maria-schneider-a-ete-resumee-a-une-seule-scene-dun-seul-film-le-dernier-tango-a-paris-3762038>
- 12 <https://www.unige.ch/dife/culture/etudes/missions>

Apocalypse Now

L'horreur du décor



«Mon film n'est pas un film sur le Vietnam, c'est le Vietnam! C'était exactement comme c'était là-bas. C'était délirant. La façon dont nous l'avons fait a été quasiment comme les américains étaient au Vietnam. Nous étions dans la jungle, nous étions beaucoup trop nombreux, nous avons trop d'argent, trop de matériel, et petit à petit, nous sommes devenus fous.» (F. F. Coppola, Festival de Cannes, 1979)

Par Jérôme Blondé

Quarante ans après sa sortie, il reste d'*Apocalypse Now* une succession d'images et de scènes inoubliables. On se souviendra, entre autres, de l'arrivée fracassante de la «cavalerie aéroportée», prête à tout dégommer sur son passage au rythme de la *Chevauchée des Walkyries*, du capitaine Kilgore et de son engouement prononcé pour le surf sous les bombes et l'odeur exaltante du Napalm au petit matin, du show improbable des playmates de chez Playboy au milieu de nulle part, excitant à souhait la libido bouillonnante de milliers de GI manifes-

tement frustrés par une trop longue période d'abstinence, de l'antre infernale du colonel Kurz parsemée ici et là de têtes tranchées et de cadavres rongés par la dengue ou la malaria, ou encore d'une scène finale aux accents mystiques au cours de laquelle le colonel Kurz se fera tuer «en soldat» alors que retentissent les clameurs d'une fête tribale où l'on danse sous la pluie et sacrifie des animaux, le tout rythmé par le très psychédélique *The end* des Doors. Autant de moments cultissimes qui ont contribué à donner la tonalité si singulière d'*Apocalypse Now* et à en faire une

œuvre démentielle, au sens propre comme au figuré. Car, pour la résumer en deux mots, l'intention première de Coppola, comme il le signale dans la référence susmentionnée, était précisément de montrer que la guerre du Vietnam, parce qu'elle était la guerre de toutes les disproportions, a fini par enliser l'esprit belliqueux et conquérant de l'oncle Sam, venu à trop grands renforts d'armes, de soldats et de billets verts, dans une sombre folie meurtrière, dont il fut fatalement impossible de se relever.

À l'image de la guerre du Vietnam elle-même, le tournage d'*Apocalypse Now* fut une épopée cauchemardesque, qui aura entraîné ses principaux protagonistes, dont Coppola lui-même, vers les limites de la folie. Bien qu'il ne souhaitait pas réaliser une œuvre prétentieuse, Coppola, américain malgré tout, a voulu en faire trop. À l'origine, le film se voulait déjà très ambitieux. Il était prévu 14

semaines de tournage et un budget initial de 13 millions de dollars. Au final, on atteindra des records. Le tournage a duré 238 jours et le budget a été explosé. Ce n'est pas moins de 30 millions de dollars qui ont été déboursés au total. En cause, une succession d'imprévus, de tensions, de personnalités agitées et d'événements plus dramatiques les uns que les autres. Sorti en 1991, le magnifique documentaire de Fax Bahr et George Hickenlooper *Au cœur des ténèbres: apocalypse d'un metteur en scène*, réalisé sur la base des vidéos d'archive prises par Eleanor Coppola, retrace avec précision l'ambiance électrique du tournage d'*Apocalypse Now*. Nous évoquerons ici quelques éléments parmi les plus marquants.

Les Philippines: un lieu de tournage difficile

Le scénario d'*Apocalypse Now* a été initialement écrit une quinzaine d'années avant sa sortie en salle par John Milius, auteur, entre autres, des célèbres *Jeremiah Johnson* (1972) et *L'inspecteur Harry* (1971). Celui-ci souhaite faire une adaptation libre du livre de Joseph Conrad *Au cœur des*

ténèbres dans le contexte de la guerre du Vietnam. À l'origine, son idée est de tourner le film au Vietnam pendant l'offensive du Têt. Plutôt couillu comme idée. Coppola doit être producteur et Georges Lucas réalisateur. Assez logiquement, le projet est rejeté par les sociétés de production sollicitées car trop risqué pour la sécurité de l'équipe de tournage mais aussi par crainte des répercussions que le film pourrait susciter au vu de ses prises de position politiques (*Apocalypse Now* étant loin d'être très pro-US...). Lucas décide alors de faire *Star Wars* (1977), Coppola fait cavalier seul et s'occupe lui-même de la réalisation d'*Apocalypse Now*.

Afin de court-circuiter les exigences et les contraintes des sociétés de productions d'Hollywood, dont il garde une rancœur particulièrement vive à la suite de ses précédentes réalisations, il décide de financer le film sur ses fonds personnels et en fait le premier projet de sa société American Zoetrope. Après avoir réalisé les deux *Parrains* (1972 et 1974), succès commerciaux incontestables, Coppola dispose largement des ressources financières nécessaires pour se lancer dans l'aventure en toute indépendance.

L'équipe part alors pour les Philippines, en raison notamment des similitudes que présente le terrain avec le Vietnam. Or, tourner aux Philippines, ce n'est pas tourner aux États-Unis. Les lieux de tournage, dans la jungle, sont particulièrement dangereux et rendent certaines scènes très périlleuses. Difficile d'avancer sans qu'il n'arrive des accidents, plus ou moins graves, aux nombreuses petites mains philippines qui ont été engagées à très bas coûts dans la figuration, la confection des décors ou toutes autres petites tâches ingrates (un certain nombre de noyades seront répertoriées...). Et puis, les Philippines, cela implique aussi d'avoir à négocier avec le gouvernement local de l'époque, dirigé de mains de fer par le dictateur Ferdinand Marcos, grand amateur, dit-on, de brutalité et de corruption en tout genre. S'il veut tourner, Coppola doit impérativement signer

À l'image de la guerre du Vietnam elle-même, le tournage d'*Apocalypse Now* fut une épopée cauchemardesque.

un accord avec lui. Celui-ci stipulera de payer très cher l'armée pour avoir la permission de filmer et d'utiliser leurs hélicoptères. Malheureusement, dans le même temps, Marcos est en guerre avec des factions rebelles combattant dans le sud du pays. Impossible donc de disposer des hélicoptères et des pilotes comme Coppola le souhaite. Il faudra que ceux-ci soient repeints aux couleurs de l'armée philippine tous les soirs. Comble du comble, il arrive que l'armée, ne possédant qu'une petite vingtaine d'hélicoptères (encore une fois, on n'est pas aux États-Unis), les réquisitionne, sans en informer personne, afin d'affronter les rebelles, parfois même au beau milieu d'une prise. On démarre une scène avec cinq hélicoptères et on doit la finir avec deux... Difficile de faire des raccords qui tiennent la route. De plus, les pilotes n'étant jamais les mêmes, ceux-ci arrivent souvent sur le tournage sans même savoir ce qu'ils doivent faire.

Pour couronner le tout, les conditions météorologiques des Philippines ne sont pas non plus les mêmes que celles qui font gracieusement pousser les vignes californiennes de la propriété des Coppola. Climat tropical oblige, le très mauvais temps s'invite à la fête. Le typhon Olga s'abat en plein pendant le tournage et détruit les décors et une importante partie du matériel. Il force l'équipe à interrompre le tournage pendant six semaines. Les dégâts s'élevèrent à plus d'un million de dollars. La majorité de l'équipe rentre alors aux États-Unis. Coppola rentre chez lui avec 90 heures de rushes et seulement une petite dizaine de minutes de film monté... On est encore loin du compte.

Des acteurs face à leurs propres démons

Il ne fait aucun doute que le casting d'*Apocalypse Now* a réuni des acteurs exceptionnels. Il faut dire qu'en auto-finançant son film, Coppola a une pression supplémentaire pour attirer le public dans les salles de cinéma. Il lui faut des noms connus. Le hic c'est qu'en plus des acteurs de second plan parfois plus occupés à prendre de la drogue qu'à véritablement jouer leur rôle (même si la plupart était



Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979).

intimement persuadé que l'un contribuerait à l'autre...), les acteurs principaux ne permettent pas vraiment d'apaiser un tournage déjà extrêmement tendu, chacun faisant face à son lot de problèmes personnels et à une santé psychologique en dents de scie. Au premier rang desquels figure Martin Sheen. À l'origine, le rôle du capitaine Willard devait revenir à Steve McQueen. Malheureusement, celui-ci refuse. C'est finalement Harvey Keitel qui est envoyé aux Philippines afin de tenir le rôle principal. Toutefois, chose rare mais aussi hautement coûteuse, après deux semaines de tournage, Coppola, mécontent de l'acteur, prend la décision de le mettre à la porte et de le remplacer séance tenante.

Rencontré par hasard à l'aéroport de Los Angeles, Martin Sheen débarque alors sur le plateau afin d'occuper le poste vacant. Mais celui-ci n'est pas vraiment dans sa meilleure forme, il dit lui-même se sentir vieux et dans un «état spirituel intérieur chaotique». Pour l'anecdote, lors de la scène d'ouverture, qu'il jouera complètement bourré, Martin est censé faire semblant de se battre, seul dans sa chambre d'hôtel. Pouvant difficilement tenir debout, il frappe accidentellement un miroir et le casse. Ses mains se mettent à saigner, Coppola veut arrêter la prise. Or, Martin demande expressément que l'on continue à le filmer en train de gesticuler, divaguant, chancelant, en larmes sur le lit maculé de sang. Agissant chez lui comme une sorte de catharsis, il dira que cette scène revenait «à affronter son propre ennemi: lui-même». Mais cela n'a sans doute pas suffi à atténuer ses souffrances. Sans doute que les tourments qui assaillent le capitaine Willard au cours de son immersion au cœur de la jungle cambodgienne finissent par faire écho dans l'esprit de Sheen. Un soir, la chaleur insoutenable et ses trois paquets de cigarette quotidiens aidant, il fait une crise cardiaque. Il part, par ses propres moyens, à l'hôpital le plus proche où il recevra les derniers sacrements d'un prêtre qui ne parle pas anglais, se voyant déjà mourir. Lorsque Coppola l'apprend, il ne veut rien savoir et nie le problème de peur d'avoir à arrêter le film. Martin finira quand même par partir en convalescence. Mais ça fait trois semaines de foutues. Pendant ce temps, on ne tourne que les scènes où il est censé apparaître de dos et on le fait doubler par son propre frère (qui enregistrera également les voix-off du capitaine Willard par la suite).



Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979).

Véritable symbole des années Flower Power, Dennis Hopper traverse, au moment du tournage d'*Apocalypse Now*, une période assez difficile sur le plan professionnel (son film précédent, *The Last Movie*, dont le tournage vaut, tout autant que celui d'*Apocalypse Now*, son pesant de cacahuète, est un échec cuisant et un véritable gouffre financier) et, disons-le franchement, il est devenu complètement «cinglé», pour reprendre le terme employé par Coppola lui-même. Il est en proie à de nombreuses addictions, à l'alcool et aux drogues notamment, s'adonne à des expériences mystico-artistiques carrément borderline (quelques temps après *Apocalypse Now*, il s'illustre notamment par une

performance publique au cours de laquelle il se fait littéralement exploser avec des bâtons de dynamite qu'il a fixés sur une chaise...sur laquelle il s'est lui-même assis) et a un tempérament extrêmement violent, notamment envers ses compagnes avec qui il aura connu des relations particulièrement tumultueuses. Lorsqu'il débarque sur le tournage d'*Apocalypse Now*, Dennis et son personnage, un ancien photographe de guerre déjanté et complètement converti à la cause du colonel Kurz, ne font alors plus qu'un. Il est très agité, a la plus grande peine du monde à se souvenir de ses répliques, pourtant peu nombreuses, tient des propos incohérents et semble ne rien comprendre de ce qu'il lui est demandé. S'ensuivent des dialogues surréalistes et interminables où Coppola semble s'adresser à lui comme un père s'adresserait à un enfant. Notons, pour rendre la description du bonhomme encore plus limpide, qu'il a eu la bonne idée, afin de s'immerger totalement dans la peau de son personnage, de ne plus se laver pendant quarante

jours d'affilée. Nul besoin de préciser que, du point de vue de l'hygiène, ce n'est pas ça. Il dégage une odeur telle que l'équipe de tournage refuse de monter dans le même bus que lui...

Avec Marlon Brando arrivant vers la fin du tournage, Coppola n'est pas non plus en reste. Car s'il y a peu à dire sur ce qu'il fait dans le film en tant que tel (malgré son omniprésence, son temps d'apparition ne doit pas excéder cinq minutes dans la version originale), c'est hors caméra qu'il se fait remarquer et contribue à rendre l'apocalypse plus vive encore. Alors qu'il refuse initialement de prendre part au film, il finit tout de même par accepter mais à certaines conditions. À la fin des années 1970, Brando est une immense célébrité, sa notoriété est très largement établie. Il sent qu'il peut se permettre des «petites exigences principes». Il négociera, par exemple, ses trois semaines de présence dans *Apocalypse Now* à trois millions de dollars, dont un million doit être payé à l'avance. Manque de bol, les scènes où doivent apparaître le colonel Kurz se situent à la fin du film et Coppola a pris un sérieux retard dans le tournage. Il faut donc décaler l'arrivée de Brando. Mais celui-ci refuse tout bonnement et menace de se retirer du film sans rendre le million obtenu d'avance. Au final, Coppola réussit à arranger le coup. Mais lorsque l'acteur tant attendu arrive sur le tournage, alors qu'il doit jouer le personnage d'un soldat traînant dans la jungle depuis des années, menant une véritable vie d'ascète et suivant un régime assez drastique, il est excessivement gros... Son amour des hot-dogs, des hamburgers, de la junk-food d'une manière générale, est passé par là. Coppola doit donc retravailler le scénario, ce qui explique pourquoi il est principalement filmé en contre-plongée, dans l'obscurité la plus totale. De plus, il n'a pas lu le livre de Conrad et ne connaît pas son texte. Il est vrai que Coppola, co-scénariste, n'a toujours pas écrit la fin du film à l'arrivée de Brando et ne sait toujours pas quelle tournure lui donner. Il sait seulement qu'il ne veut pas la fin de Milius qui prévoit initialement une intervention musclée

de l'armée américaine au-dessus de l'autre de Kurz et de tout faire péter... à l'américaine, quoi. Brando en profite alors pour retravailler le scénario et amène Coppola à tout repenser. Les discussions n'en finissent pas, Brando fait traîner les choses, pendant que toute l'équipe, ainsi que les figurants, patientent pendant des heures et des heures. Et pendant qu'il ne tourne pas, Coppola le paye quand même. De bout en bout, Brando se comporte comme une star un peu trop gâtée, caractéristique pour laquelle il sera malheureusement connu par la suite. On peut dire, sans grand risque, qu'*Apocalypse Now* marque également une de ses dernières bonnes apparitions au cinéma. Après cela, il ne vivra plus que de son nom, telle une sorte d'étiquette commerciale qu'on accole à un produit et qui lui confère toute sa qualité par simple association. La preuve en est déjà que l'affiche d'*Apocalypse Now* fait apparaître le nom de Brando en première place alors que son rôle est clairement mineur, si l'on tient compte de son temps d'apparition. Mais, encore une fois, il faut bien renflouer les caisses.

Coppola: un réalisateur tout en démesure

Lorsque Coppola démarre *Apocalypse Now*, il est une super star. L'immense triomphe des deux *Parrains* (alors qu'il n'a même pas 40 ans) l'a bombardé au rang des réalisateurs les plus reconnus d'Hollywood. Toutes les portes lui sont ouvertes sans condition. Il pense qu'il est lui-même un petit prodige du cinéma. Voulant réussir là où Orson Welles a échoué (qui aura tenté, juste avant *Citizen Kane* – 1941, une première adaptation du livre de Conrad sans succès), il entame *Apocalypse Now* avec un état d'esprit de conquête, de puissance, de grandeur, où toutes les extravagances sont acceptables tant qu'elles peuvent permettre d'atteindre les plus hauts sommets du septième art. Il ne doit exister aucun frein, aucune limite à tourner des scènes grandioses, peu importe le prix que cela coûte, le temps que cela prend, les risques que cela peut occasionner. Il veut faire le film qui lui donnera le prix Nobel, comme le

rapporte John Milius. Il y a, c'est certain, beaucoup de mégalomanie derrière tout ça. Sans en prendre directement conscience, cette ambition poussée à l'extrême, rappelant celle-là même qui dominait l'esprit des généraux américains lorsqu'ils partirent faire la guerre du Vietnam, sera elle aussi son principal talon d'Achille. De surcroît, *Apocalypse Now* est son bébé, dont il ne pourra s'attribuer qu'à lui seul la réussite ou l'échec. Il aura investi tout son argent et aura hypothéqué sa propre maison et son vignoble pour le réaliser. Il se sent donc comme le seul maître à bord. Difficile de ne pas prendre la grosse tête dans une telle situation. Comme le dit le général de l'armée parlant du colonel Kurz, «quand on est là où il est, il est tentant de se prendre pour Dieu». Dans une interview qu'il donnera plus tard, il dira lui-même que les réalisateurs de films sont les derniers dictateurs légitimes de notre société, voulant admettre par-là qu'il s'est senti lui-même endosser cette position sur le film. Coppola est donc extrêmement exigeant et veut tout, tout de suite, à sa façon. Ses demandes relèvent de véritables caprices, qui provoqueront de l'admiration pour certains, de l'agacement pour d'autres (on compte un certain nombre de démissions au sein de l'équipe). Il fait, par exemple, des commandes de bonnes bouteilles, de produits importés des États-Unis ou d'ailleurs. Il veut qu'on lui fasse amener des pâtes italiennes, d'Italie directement. Pour son anniversaire, il fait venir un gâteau gigantesque de San Francisco et dépense près de 8000 dollars uniquement en frais de bouche. Il veut qu'une piscine soit construite derrière la maison qu'il loue...



Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979).

À mesure que le tournage avance et que les difficultés s'accroissent, de nombreuses personnes témoignent d'un véritable changement chez Coppola. Physique d'une part, car il perd pas loin de 40 kilos. Mais surtout psychologique. Il devient extrêmement angoissé, tendu, déprimé. Il s'énerve rapidement. Devient paranoïaque. Les relations avec sa femme se crispent. Sa mégalomanie s'intensifie. Il a même des pensées suicidaires. Petit à petit, il dit lui-même se sentir devenir irrésistiblement comme Kurz, un chef impitoyable et sanguinaire, dont les méthodes deviennent «malsaines». Force est de constater qu'il y a une analogie confondante

entre Kurz et Coppola dont les caractères, pleins d'extravagances et de volonté de puissance, finissent par s'entremêler. C'est comme si, après avoir été confronté à toutes les horreurs que l'on puisse réunir sur un plateau de tournage, Coppola avait lui aussi atteint «son point de rupture», pour reprendre à nouveau les mots du général, et qu'il était en passe de devenir lui aussi «fou à lier». Mais, de façon assez paradoxale, quoique cohérente avec la philosophie du Nouvel Hollywood, c'est bien là d'où *Apocalypse Now* tire toute sa force et son génie, à savoir d'une conjugaison parfaite entre les conditions

de tournage et ce qu'il met en image. Si la guerre du Vietnam n'avait pas été aussi celle de Coppola lui-même, *Apocalypse Now* n'aurait jamais été le film qu'il est.

Marlon Brando, une masculinité sauvage et ambiguë

En 1952, dans *Un tramway nommé désir*, un jeune inconnu débarque en marcel sale et troué. Il crève l'écran et devient instantanément un mythe. Acteur génial et flamboyant, Marlon Brando conservera toute sa

vie l'aura de ce premier grand rôle, et il contribuera, au fil de ses films, à redéfinir les codes d'une masculinité plus sombre, plus tourmentée et infiniment plus ambiguë que ce que le cinéma montrait jusqu'alors.

Marlon Brando, c'est d'abord un visage, un corps, une voix... un sex-appeal animal qui ne laisse pas indifférent. Bernardo Bertolucci a comparé l'acteur aux figures humaines de Francis Bacon. Le réalisateur italien retrouvait «la plasticité étrange et infernale» caractéristique de ces peintures dans le visage et le corps de Brando, qu'il voyait «comme mangés par quelque chose venant de l'intérieur...». Son caractère torturé de séducteur compulsif et sa vie ponctuée de drames familiaux ne briseront pas le mythe. Ses penchants autodestructeurs semblent être un atavisme familial: Brando est le fils d'un homme violent et absent et d'une ancienne comédienne alcoolique ayant abandonné sa carrière pour suivre son mari. En 1990, son fils tue le fiancé de sa demi-sœur Cheyenne, qui se suicidera quelques années plus tard, âgée seulement de 25 ans. Près de quinze ans après la mort de l'acteur, son aura ne semble pas prête de s'éteindre en dépit du lent suicide artistique qui occupa plusieurs décennies de sa vie.

Sa gloire fulgurante n'est pas imméritée. Au-delà de son incontestable talent d'acteur, Marlon Brando a également contribué à révolutionner les codes de la masculinité du cinéma américain. Alors qu'Hollywood glorifie les mâles rassurants, l'allure débonnaire et la capacité d'apparemment tout pouvoir contrôler des Humphrey Bogart, Clark Gable et autres John Wayne, Brando tranche par son physique sulfureux. Il a la beauté du diable dans *Un tramway nommé désir* (1951) d'Elia Kazan. Dans le rôle de Stanley Kowalski, personnage, violent, brutal et vulgaire totalement guidé par ses pulsions, il met le feu aux planches de Broadway puis sur les plateaux de cinéma. À seulement 23 ans, il occupe l'espace d'une manière profondément viscérale tout en jouant les silences comme personne. Encore aujourd'hui, la critique va jusqu'à dire de lui que: «son corps aux muscles provocants et à la peau luisante apparaît comme une étonnante matière première en fusion. Son érotisme n'est pas un jeu, sa sensualité impose sa loi au spectateur. En un rugissement, «*Stella!!!!!!*», Marlon devient le plus bel animal que



Un tramway nommé désir (Elia Kazan, 1951).



Un tramway nommé désir (Elia Kazan, 1951).

le cinéma ait jamais tenté de dompter»¹. Son magnétisme et sa présence exceptionnelle sont unanimement reconnus et font émerger un nouveau type d'acteur, en même temps qu'un nouveau type d'homme. Dans le film, sa jeunesse et sa virilité aux accents prolétaires contrastent tout particulièrement avec la délicatesse et l'élégance du personnage de Blanche DuBois pourtant loin d'être innocente et pure, jouée par Vivien Leigh. Les muscles, en effet, ont souvent symbolisé le pouvoir masculin, mais en même temps, ils représentent le travail manuel et la condition ouvrière. Pendant des siècles, ils ont été associés à la brutalité, à la rudesse et à la grossièreté, tout ce qu'évoque Brando lorsqu'il joue Stanley Kowalski, personnage émotionnellement primitif et physiquement agressif duquel émane pourtant une séduction trouble.

Marlon Brando est le premier acteur à se positionner comme un objet de désir, pour le regard tant féminin que masculin. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard qu'il explose dans une pièce de Tennessee Williams, dramaturge homosexuel à l'écriture aussi sensuelle que violente. En assumant cette posture paradoxale d'une «androgynie hyper-sexualisée», Brando va à l'encontre des codes d'une virilité stéréotypée, toujours désirable et jamais désirable. Macho, homme à femmes et pourtant ouvertement bisexuel, l'acteur joue et se joue de l'ambiguïté qu'il dégage. Cette dernière se traduit jusque dans son corps, où sa gueule d'ange et son corps de brute se font le pendant d'une voix «féminine», douce et étonnamment aiguë. Brando assume cette part de féminité et la met à contribution au fil de ses rôles pour valoriser des personnages de rebelles sensibles en révolte contre l'injustice de leur condition. En Johnny Strabler, dans *L'équipée sauvage* de Laszlo Benedek (1953), il incarne ainsi le chef d'une bande de motards épris de liberté et qui rejette les conventions bourgeoises. Avec ce rôle, Brando devient l'icône de la culture rock et d'une jeunesse insoumise, et inspirera, entre autres, Elvis Presley et James Dean.

Marlon Brando est le premier acteur à se positionner comme un objet de désir, pour le regard tant féminin que masculin.

Dans *Sur les quais* (1954), l'acteur retrouve Elia Kazan devant la caméra duquel il joue un ancien boxeur se dressant contre un chef de la mafia qui contrôle un syndicat de dockers. Au terme d'un parcours quasi-initiatique ponctué de violences, il réussit finalement à obtenir le respect de ses pairs. Son interprétation du rôle de Terry Malloy, qui fait la part belle à la fragilité et aux tourments intérieurs de cet homme déchiré entre son désir de justice et ses loyautés passées, vaut à Brando son premier Oscar. Dans une lettre qu'il lui avait adressée, Kazan résumait ainsi le personnage de Terry: «Un

minable devient un homme. C'est tout.» La (con)quête du masculin, toujours... Rebelle sans peur et sans reproche, Brando l'est aussi dans le rôle du shérif Barrett Calder dans *La poursuite impitoyable* (1966) d'Arthur Penn. Il y incarne un vertueux représentant de la loi qui finit par se faire passer à tabac pour s'être dressé contre la haine gangrenant sa propre communauté. Son visage tuméfié et ses vêtements tachés de sang renvoient à une figure christique revenant fréquemment dans les rôles de Brando (on pense notamment à la séquence finale de *Sur les quais*). Ce personnage d'homme passif, désabusé, qui subit la violence sans résistance mais sans non plus s'incliner devant elle, tranche avec la figure du héros traditionnel des films américains, un homme d'action prêt à se battre pour ses convictions. On retrouve cette passivité – confinant cette fois au grotesque – dans le film de John Huston *Reflets dans un œil d'or* (1967). Brando y joue le rôle du Major Weldon Penderton, un militaire obsédé par l'ordre et la normalité qui refoule ses désirs homosexuels mais est irrésistiblement attiré par un jeune soldat, lui-même fasciné par l'épouse de Penderton, la splendide et infidèle Leonora (Elizabeth Taylor). Violence, mépris et cruauté s'allient dans ce triangle amoureux fait de désirs inavoués et de frustrations. L'exceptionnelle performance de Brando donne corps au personnage de Pender-



Reflets dans un œil d'or (John Huston, 1967).



Reflets dans un œil d'or (John Huston, 1967).

ton, tirillé par un conflit intérieur violent entre sa nature véritable et l'homme qu'il veut et doit incarner.

Quelques années plus tard, Marlon Brando s'égare. Sa carrière souffre de sa réputation d'acteur difficile à gérer sur les plateaux de tournage et des échecs commerciaux répétés de ses films. En 1972, Francis Ford Coppola le remet sur le devant de la scène en lui faisant incarner Don Vito Corleone dans *Le parrain*, où il joue un chef de famille mafieuse craint et respecté. Le film rencontre un succès phénoménal. Le réalisateur refait appel à Brando pour camper

le Colonel Kurtz dans *Apocalypse Now* (1979), considéré par beaucoup comme le plus grand film de guerre de tous les temps. Coppola s'appuie sur le roman de Joseph Conrad *Au cœur des ténèbres* pour réaliser son film. Le tournage dantesque contribue à sa légende. À l'époque, Brando a énormément grossi et pèse plus de 110 kilos. Sa corpulence le gêne dans son jeu et, bien que son personnage soit la figure centrale du film, il n'apparaît que très peu à l'écran. L'acteur incarne un soldat américain devenu fou face aux atrocités de la guerre du Vietnam, qui règne en tyran au royaume de l'horreur. Coppola le filme dans la semi-obscurité et en contre-plongée, ne montrant que son crâne chauve et en sueur. Cette allure de bouddha sanguinaire, révéralé comme un dieu païen au cœur d'un charnier à ciel ouvert dans la jungle cambodgienne, a pour effet d'accroître l'aura mythique du personnage et sa folie. À travers ce personnage, c'est un visage sombre de l'Amérique qui est présenté dans ce film: le soldat plein de bonnes intentions a été rattrapé et dévoré par la barbarie contre laquelle il entendait lutter. Devenu incontrôlable, Kurtz doit être éliminé par ceux-là mêmes qui l'ont entièrement fabriqué.

Acteur génial formé aux méthodes de l'Actor's studio, Brando joue avec ses tripes, et ce sont ses propres démons qu'il exorcise à l'écran. Plus que dans aucun autre de ses rôles, il se met en scène comme un homme en échec. De nombreuses critiques ont d'ailleurs relevé le parallèle entre le rôle du colonel Kurtz et la carrière du comédien et ce qu'il est devenu, un personnage solitaire et perdu. Mâle, blanc, incontestablement privilégié, Brando est capable du meilleur comme du pire. Engagé dans les luttes pour les droits civiques, il soutient les *Black Panthers*, dénonce l'Apartheid et est au premier rang le jour où Martin Luther King prononce son célèbre discours «*J'ai fait un rêve...*». Monstre sacré d'un Hollywood qu'il exècre, il refuse l'Oscar du meilleur acteur pour sa performance dans *Le parrain* et envoie l'activiste Sacheen Littlefeather protester en son nom contre la manière dont le cinéma américain représente les Amérindiens dans ses films.

Néanmoins, Brando est loin d'être un saint. Redouté sur les plateaux de tournages pour ses excès et ses colères, il est, dans la vie privée, un authentique macho. Séducteur invété, il va même parfois trop loin et se fait ainsi complice d'une véritable agression sexuelle sous la caméra de Bernardo Bertolucci dans *Le dernier tango à Paris*. Dans l'une des scènes les plus controversées de l'histoire du cinéma, Paul, le personnage incarné par Brando, sodomise Jeanne, jouée par Maria Schneider. Le lubrifiant est une motte de beurre. L'actrice, âgée d'à peine 19 ans, n'a été prévenue qu'à la dernière minute et n'est pas vraiment consentante. Elle dira plus tard s'être sentie humiliée et un peu violée par Brando et Bertolucci². Le film fait scandale, il est interdit en Italie... Jamais Maria Schneider n'arrivera à échapper à ce rôle – à cette scène – qui la poursuivra toute sa vie. Après ce tournage, Brando, qui s'est lui aussi senti manipulé, n'adressera plus la parole à Bertolucci durant près de 20 ans. À la fois bourreau et victime, Brando est un paradoxe. Éternel rebelle glorifié par un Hollywood qui l'écœure, monstre sacré aux airs mélancoliques, l'homme est un cyclone qui emporte tout sur son passage et sème la dévastation partout où il passe. Dans la vie comme à l'écran, Marlon Brando a néanmoins contribué à mettre en lumière la toxicité d'une masculinité jusqu'alors toute puissante et à en révéler les dérives, les défauts et les failles. L'époque a changé et Brando appartient à l'ère désormais révolue des monstres sacrés du cinéma. Toute son ambiguïté réside dans cet oxymore, qu'il incarné plus qu'aucun autre. Bien qu'elles ne justifient pas de l'ériger en modèle – ce que la mentalité contemporaine ne saurait de toute façon tolérer – ses fragilités assumées demeurent pourtant une source de réflexion toujours pertinente pour questionner le statut du masculin et la condition de l'homme, dans une société impitoyable envers le moindre aveu de faiblesse de celles et ceux qu'elle érige en héros.



Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979).

- 1 Odicino, 2008.
- 2 Lina Dias, «I felt raped by Brando», *Daily Mail*, Juillet 2007 [archives].

Bibliographie

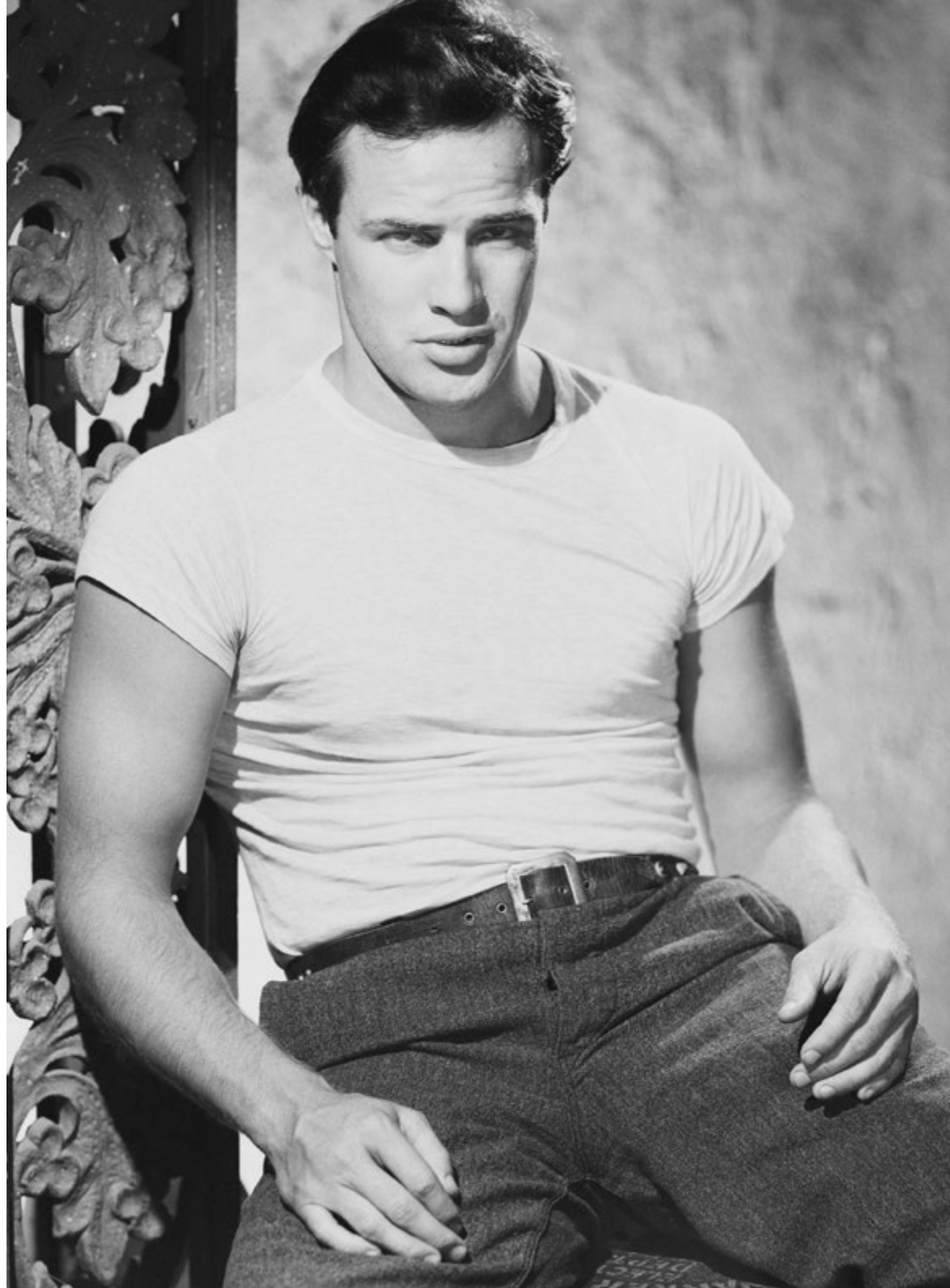
CHAM BONNET Pierre «Les méchants (11). Kurtz, colonel des ténèbres», *Le Temps*, 2 août 2006.

<https://www.letemps.ch/culture/mechants-11-kurtz-colonel-tenebres>

COURTINE Jean-Jacques, «Balaise dans la civilisation: mythe viril et puissance musculaire», *Histoire de la virilité*, 2011, Vol. 3, p. 461-480.

KINNEY Katherine, «The Resonance of Brando's Voice», *Postmodern Culture*, 2014, Vol. 24, n° 3.

ODICINO Guillemette, «Brando, Deneuve, DiCaprio: comment naissent les mythes sur grand écran?», *Télérama*, 16 mai 2008.



Branding Brando

Derrière la marque, un nom. Derrière le nom, un homme. Après sa première apparition dans un succès cinématographique, *A Streetcar Named Desire*, Brando a amassé toute une fortune grâce à une image de marque impeccable qui fera de lui une icône cinématographique, une icône de style, une icône sexuelle et une icône de masculinité au fil du temps. Il sera par conséquent l'image parfaite pour vendre non seulement des films, mais aussi des services créatifs ou de pur marketing.

Par **Almudena Jiménez Virosta**

Si l'absence de maillot de corps dans *It Happened One Night* (Frank Capra, 1932), a convaincu les gens d'arrêter d'acheter ce type de vêtement de manière massive, celui-ci a fait son retour dans les grands magasins de manière tout aussi massive quand Marlon Brando s'est mis à crier «Stella!» dans la célèbre scène d'*A Streetcar Named Desire* (Elia Kazan, 1951). Si on ferme les yeux, on peut encore le voir. Très vivement. Le maillot de corps de Brando est devenu une icône, comme l'est devenu aussi le smoking, la moustache, la rose rouge dans la poche, ou encore la manière de caresser un chat. En effet, Brando n'a pas seulement été un vecteur publicitaire d'objets, comme des vêtements, mais aussi d'actions. Fermez les yeux. Pouvez-vous le voir? Voilà, Corleone et son chat. Le merchandising est incommensurable, la portée de l'empire du *Par-rain* insurmontable. Un fait qui n'est pas précisément dû à la plume de Mario Puzo, car sa nouvelle n'a pas connu un tel succès avant la sortie du film éponyme. C'est ainsi que certains personnages publics arrivent à faire partie de ce qu'on appelle l'imaginaire collectif, cette sorte de mémoire inscrite en nous et que l'on partage tous, et ce peu importe la culture et l'époque. Ils deviennent donc des

icônes, des idoles parfois, comme c'est le cas de Brando: une icône de style à la James Dean, une icône sexuelle et une idole de masses qui achèteront n'importe quel film si son nom, le nom de Brando, figure au casting. Cependant, la notoriété de Brando n'est pas ni imméritée ni le fruit d'un coup de magie. Elle est le résultat d'un long et ardu travail autant devant que derrière la caméra.

En effet, Brando démontrera très vite la qualité de son jeu, et ce, déjà dans le premier grand film où il apparaît, celui d'Elia Kazan tiré ni plus ni moins de l'une des plus prolifiques pièces théâtrales jamais écrites: *A Streetcar Named Desire* de Tennessee Williams. Un film où il se démarque déjà des autres comme acteur de la *Méthode Stanislavski*, technique basée sur l'appropriation des traits et des sentiments du personnage afin de se plonger complètement dans sa psyché et sa personnalité. Ainsi, de son Stanley, il connaîtra sa taille des chaussures, de son Paul (*Last Tango in Paris*; Bertolucci, 1972) même la marque qui convient le mieux à ses pieds.

Ces deux films ne sont pas évoqués par hasard, ces derniers étant respectivement son premier grand rôle – précédemment, il avait joué le rôle de Ken Wilocek dans *The*

Men (Fred Zinnemann, 1950) mais le film est passé inaperçu aux yeux du grand public, et sa dernière grande apparition sur grand écran, avant de commencer à ne jouer que quelques minutes dans ses films, et ce afin de se moquer d'Hollywood: une institution à l'égard de laquelle il n'a jamais caché son mépris. En effet, à partir de *Last Tango in Paris*, Brando est presque absent des films auxquels il participe, mais son nom y est toujours bien représenté, comme c'est le cas de *Superman* (Richard Donner, 1978), où l'acteur du Nebraska gagnera ce qui correspond aujourd'hui à plus de 16,8 millions d'euros pour une apparition de seulement dix minutes, comme l'indique le journaliste Juan Sanguino dans *El Pais* en 2016.

Douze jours de tournage, douze jours de cauchemar pour Donner et son acteur qui ne parvenaient pas à se comprendre. Non seulement Brando ne voulait pas apparaître à l'écran, mais il voulait que l'on crée son personnage de manière numérique pour ensuite lui ajouter le dialogue préalablement enregistré. Lorsque le studio l'obligea à se présenter au tournage, il exigea alors que ses lignes soient affichées dans des affiches afin qu'il puisse les lire sans effort. Il demandera aussi un pourcentage des recettes du film, ceci étant une clause inhabituelle à l'époque, comme Sanguino l'expose. Il voulut également que son nom apparaisse devant celui de Christopher Reeve, Superman lui-même. Cela a été la critique qui l'a consacré comme la star telle qu'on la conçoit de nos jours. D'après eux, Brando a redéfini la performance. Néanmoins, ce succès ne se réduit pas seulement au monde cinématographique ou théâtral, mais à de nombreux autres champs comme ceux des communications, des réseaux sociaux et du SEO (référencement dans les moteurs de recherche). En effet, de nombreuses entreprises comme l'agence créative londonienne Sectorlight ou l'américaine Madison Miles Media offrent la célèbre *Méthode* – en la présentant comme étant plus liée à Brando qu'à son créateur –, comme technique de captation de clients et surtout de communication. Il s'agira donc de se démarquer des autres entreprises, comme l'a fait Brando

au cinéma, en leur offrant une relation aussi proche que l'acteur avec les personnages qu'il représente: l'entreprise saura la taille de chaussure et la marque qui conviennent le mieux aux pieds de ses clients. On n'oubliera pas que la clé du succès de n'importe quel type d'entreprise consiste à se démarquer des autres et à avoir un bon rapport avec le client, sans avoir besoin de recourir à un ambassadeur tel que Brando. Et pourtant ils le feront. Ils utiliseront précisément son nom, sa marque, comme accroche et bien que l'allusion à la *Méthode* soit uniquement un prétexte, le client contempera la possibilité de connaître le même succès que Brando dans sa carrière. Il s'agit en effet d'un des plus anciens mécanismes de rhétorique: le syllogisme. Brando a eu du succès grâce à la *Méthode*. Si vous suivez la *Méthode*, vous aurez le même succès que l'acteur. Curieusement, la première de couverture de la dernière édition du livre *La formation de l'acteur* est illustrée par une photo de Brando – une photo de James Dean illustre l'édition précédente.

Et si le style de Brando nous semble trop difficile à suivre, on pourra aussi engager les services de l'acteur pour notre entreprise: en 2009, la Paramount Picture Corporation lance *Paramount Clips*, une galerie aujourd'hui disparue où on pouvait acheter un clip, un morceau d'un film appartenant à la Paramount pour un prix qui dépendait de la longueur de ce dernier, du coût du film en question et de son utilisation à des fins commerciales. De cette façon, le service demandait au client de chercher le clip qui convenait le mieux pour ses affaires par une phrase, un acteur, un directeur, une scène ou par le titre du film. *Le parrain* (Francis Ford Coppola, 1972), le seul de ses films produit et distribué par la Paramount, était inclus dans ce catalogue. On pourrait parler de justice poétique lorsqu'on pense à la vaste quantité de merchandising que *Le parrain*, 48 ans après son lancement, vend encore, alors que la Paramount ne voulait pas de Brando pour incarner le mythique Vito Corleone, à cause de ses problèmes de diction, comme le raconte Coppola lui-même au Festival du Cinéma de Tribeca (New York) en 2017.

Des images de Brando seront tirées de *The Wild One* (László Benedek, 1953) pour les utiliser dans une publicité de Mastercard: *The perfect pair of jeans – priceless* (les jeans parfaits n'ont pas de prix), diront-ils. Le même film sera essentiel pour vendre un autre aspect de l'image «brandienne»: la masculinité. En effet, de Brando, on vend la révolte et de surcroît la virilité. Une image à laquelle non seulement sa réputation sulfureuse à Hollywood contribue (en plus de sa libido), mais aussi le type de rôles qu'il joue, comme celui



One-Eyed Jacks (Marlon Brando, 1961).

de Johnny Strabler, dans ledit film, où il incarne un jeune homme rebelle qui mène un gang de motos – faisant de sa moto l'un des éléments les plus masculins du monde et de Brando une icône déjà dans les années 1950. En d'autres termes, Brando est devenu le symbole de la jeunesse révoltée de l'Amérique puritaine du président Eisenhower, au point d'influencer James Dean et Elvis Presley. Cette image de virilité se consolidera encore après sa mort lorsqu'on publiera des images de l'acteur à cette époque comme le portrait fait par Virgil Apger en 1952 où Brando – t-shirt et pantalons noirs – s'allonge contre un mur, les mains dans les poches. La photo est choisie comme couverture de la biblio-

graphie de l'acteur que Susan L. Mizruchi sortira en 2014. C'est aussi le cas des images choisies pour la promotion du documentaire *Listen to Me Marlon* (Stevan Riley, 2015), des images qui, comme Lisa Patti l'indique dans *Lasting Screen Stars* (Bolton L., Wright J., 2016), capturent la beauté de ses performances comme représentant de la classe ouvrière masculine américaine. Comme Stanley Kowalski, Johnny Strabler, and Terry Malloy (*On the Waterfront*; Elia Kazan, 1954), il devient l'incarnation de l'Américain désiré par les

femmes et imité par les hommes. Comme Paul, il est vu comme une bête insatiable. Et d'une manière ou d'une autre, tout le monde admire Brando, tout le monde aimerait lui ressembler.

Après une interview de près de sept heures avec l'acteur à l'hôtel Miyako à Kyoto, Truman Capote raconte en 1947 pour *The New Yorker* comment Brando lui explique sa manière de se faire des amis: «Je m'approche très doucement ... Alors, graduellement, je m'approche plus. Alors, je les touche ... Alors ... je m'en vais. J'attends un peu. Je les laisse penser. Au moment juste, je m'approche encore une fois. Je les touche ... Ils ne savent pas ce qui se passe.

Avant qu'ils se rendent compte, ils sont déjà empêtrés, impliqués. Je les ai. Et soudain, parfois, je suis tout ce qu'ils ont. Pas mal d'entre eux ... sont des gens qui n'appartiennent à nulle part; ils ne sont pas acceptés, ils ont été blessés, handicapés en quelque sorte. Mais je veux les aider et ils peuvent se focaliser sur moi; je suis le duc. En quelque sorte le duc de mon domaine»¹.

Un ancien locataire lui raconte: «Marlon ne peut jamais parler avec deux personnes en même temps. Il ne ferait jamais partie d'une conversation de groupe. Il sera toujours plus confortable en tête-à-tête – une personne à la fois. Ce qui est nécessaire, j'imagine, si tu utilises le même type de sortilège pour tout le monde. Mais même quand tu te rends

compte qu'il fait cela, cela importe peu. Puisque quand ton tour arrive, il te fait sentir que tu es la seule personne dans la chambre. Dans le monde. Il te fait sentir que tu es sous sa protection et que tes problèmes le concernent profondément. Tu ne peux que le croire; plus qu'aucune autre personne que j'ai connue, il rayonne de sincérité. Après tout, tu peux te demander: «est-ce une performance? « Et si ça l'est, dans quel but? Il veut que tout le monde l'adore»².

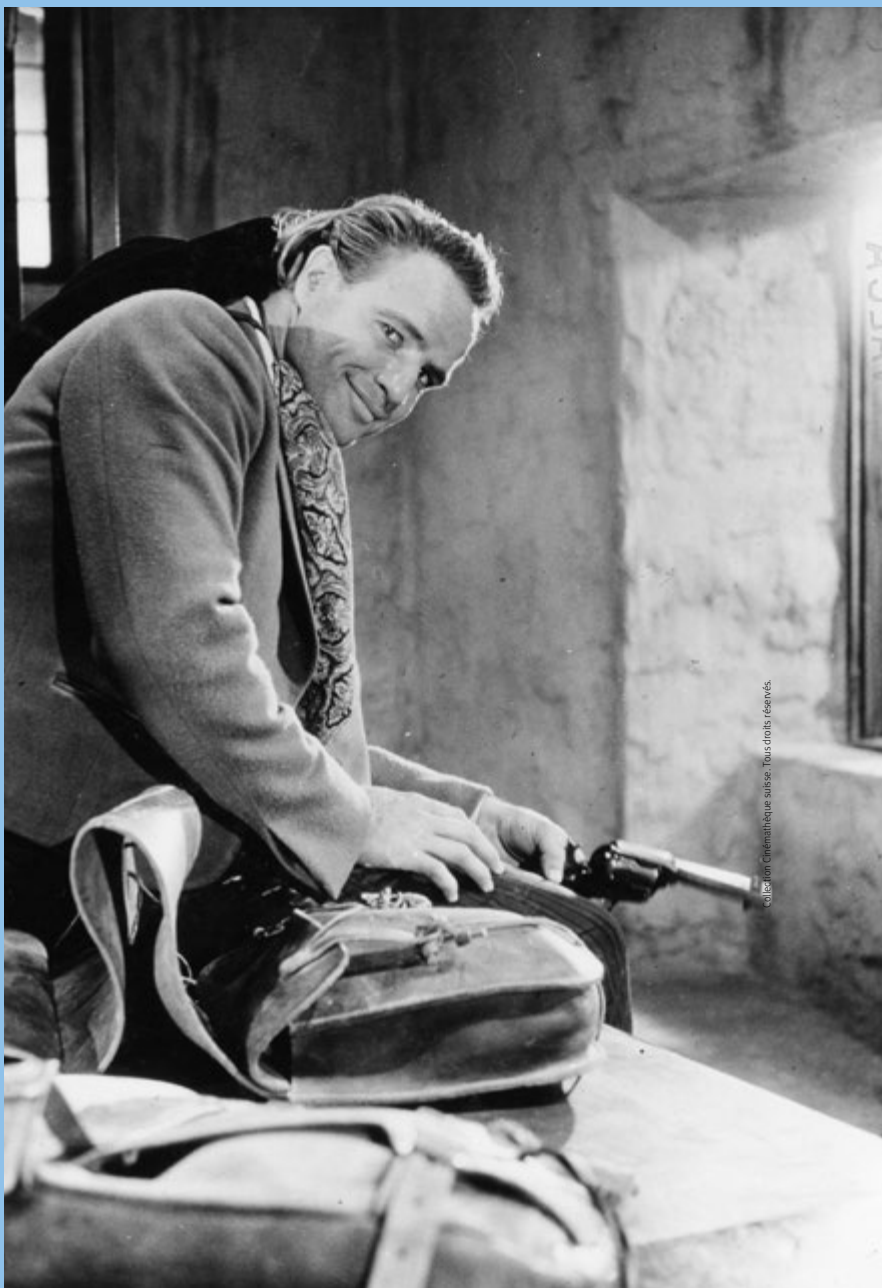
Et tout le monde le fait, bien qu'il applique la *Méthode*, comme ces agences créatives le font, à sa vie privée. Brando se démarque des autres personnes dans la chambre et crée un rapport, un lien indestructible entre lui et son interlocuteur. Il connaîtra d'eux la taille et la marque qui convient le plus à leurs pieds.

Marlon Brando. L'homme avec qui le grand Jack Nicholson était mal à l'aise de parler. L'homme dont l'impact sur l'industrie cinématographique était le plus fort, le plus puissant, comme Nicholson le raconte à Rolling Stone en 2004. C'est pour cette raison qu'il est parvenu à faire de sa carrière, de sa marque, le grand empire qu'il est aujourd'hui. Et c'est pour cela qu'en 2019, le Brando Estate, qui est responsable de son image de marque et de l'héritage de l'acteur, décide de confier en exclusivité à Greenlight – gestionnaires des droits intellectuelles des travaux d'acteurs de l'envergure de Grace Kelly ou Charles Chaplin – les droits de Brando pour les produits sous licence, la publicité et le marketing. On pourra donc continuer à engager l'acteur pour la publicité de notre entreprise, pour autant que l'on puisse se le permettre. En effet, son nom est toujours rentable: Marlon Brando, grand acteur, immense icône, mais surtout un nom. Un nom avec une puissance que très peu auront. C'est de cela que vient sa notoriété, d'où émerge son succès, la marque derrière l'homme. Brando Trademark. Branding Brando.



One-Eyed Jacks (Marlon Brando, 1961).

- 1 «I go about it very gently. I circle around and around. I circle. Then, gradually, I come nearer. Then I reach out and touch them—ah, so gently...” His fingers stretched forward like insect feelers and grazed my arm. “Then,” he said, one eye half shut, the other, à la Rasputin, mesmerically wide and shining, “I draw back. Wait awhile. Make them wonder. At just the right moment, I move in again. Touch them. Circle.” Now his hand, broad and blunt-fingered, travelled in a rotating pattern, as though it held a rope with which he was binding an invisible presence. “They don’t know what’s happening. Before they realize it, they’re all entangled, involved. I have them. And suddenly, sometimes, I’m all they have. A lot of them, you see, are people who don’t fit anywhere; they’re not accepted, they’ve been hurt, crippled one way or another. But I want to help them, and they can focus on me; I’m the duke. Sort of the duke of my domain». Truman Capote pour *The New Yorker*, 1947.
- 2 If you’ve noticed, Marlon can’t, won’t, talk to two people, simultaneously. He’ll never take part in a group conversation. It always has to be a cozy tête-à-tête—one person at a time. Which is necessary, I suppose if you use the same kind of charm on everyone. But even when you know that’s what he’s doing, it doesn’t matter. Because when your turn comes, he makes you feel you’re the only person in the room. In the world. Makes you feel that you’re under his protection and that your troubles and moods concern him deeply. You have to believe it; more than anyone I’ve known, he radiates sincerity. Afterward, you may ask yourself, ‘Is it an act?’ If so, what’s the point? What have you got to give him? Nothing except—and this *is* the point—affection. Affection that lends him authority over you. I sometimes think Marlon is like an orphan who later on in life tries to compensate by becoming the kindly head of a huge orphanage. But even outside this institution he wants everybody to love him.” Truman Capote pour *The New Yorker*, 1947.



Collection Cinéma-thèque suisse. Tous droits réservés.

One-Eyed Jacks (Marlon Brando, 1961).

Programmation **Marlon Brando: un acteur nommé désir** printemps 2020

30 mars	<i>The Godfather</i> <i>Le parrain</i> Francis Ford Coppola, 1972	Auditorium Ardit Place du Cirque Genève
6 avril	<i>The Men</i> <i>C'étaient des hommes</i> Fred Zinnemann, 1950	Les lundis à 20h Ouvert aux étudiant-e-s et non-étudiant-e-s Ouverture des portes à 19h30
20 avril	<i>A Streetcar Named Desire</i> <i>Un tramway nommé désir</i> Elia Kazan, 1951	Tarifs: 8.- (1 séance) 18.- (3 séances) 40.- (abonnement)
27 avril	<i>Guys and Dolls</i> <i>Blanches colombes et vilains messieurs</i> Joseph L. Mankiewicz, 1955	Ciné-club universitaire Activités culturelles Division de la formation et des étudiants (DIFE) Université de Genève
4 mai	<i>Sayonara</i> Joshua Logan, 1957	
11 mai	<i>On the Waterfront</i> <i>Sur les quais</i> Elia Kazan, 1954	
18 mai	<i>One-Eyed Jacks</i> <i>La vengeance aux deux visages</i> Marlon Brando, 1961	
25 mai	<i>Reflections in a Golden Eye</i> <i>Reflets dans un œil d'or</i> John Huston, 1967	
8 juin	<i>A Countess from Hong Kong</i> <i>La comtesse de Hong Kong</i> Charles Chaplin, 1967	
15 juin	<i>Apocalypse Now</i> Francis Ford Coppola, 1979	

La Revue du Ciné-club universitaire, 2020, n° 2

«Marlon Brando: un acteur nommé désir»

ISSN 1664-4441 (print)

ISSN 1664-4476 (online)

© Activités culturelles de l'Université
de Genève | culture.unige.ch

Genève, mars 2020