



# Brazil

de Terry Gilliam

## Fiche technique

G. B. - 1985 - 2h22

Couleur

Réalisation et scénario :

**Terry Gilliam**

Montage :

**Julian Doyle**

Musique :

**Michael Kamen**

Interprètes :

**Jonathan Pryce**

(Sam Lowry)

**Robert De Niro**

(Harry Tuttle)

**Michael Palin**

(Jack Lint)

**Kim Greist**

(Jill Layton)

**Katherine Helmond**

(Ida Lowry)

**Ian Holm**

(Kurtzmann)

**Ian Richardson**

(Warren)



## Résumé

Nous sommes immergés dans une cité futuriste où le machinisme règne en maître. Il obéit à sa propre logique. Ainsi, lorsqu'un insecte tombe malencontreusement dans un ordinateur, le nom du « criminel » Tuttle change et l'innocent Buttle est immédiatement mis à mort. Sam Lowry, fonctionnaire modèle et sans ambitions, vivant à l'ombre de sa mère et rêvant à une blonde éthérée, est chargé par son chef, une fois l'erreur connue, de dédommager la veuve de l'infortuné Buttle, la victime de l'ordinateur déréglé. Se rendant à la demeure de Mrs. Buttle, Sam reconnaît en Jill, une jeune marginale vivant à l'étage supérieur, la femme de ses rêves. A partir de là tout bascule dans sa vie...

## Critique

Malgré ce que d'aucuns prétendent, la recherche du comique pur n'est jamais une fin en soi; qu'on se souvienne un peu du masque tragique de Buster Keaton dans **Film** (Samuel Beckett et Alan Schneider, 1965) ou de l'évolution d'un Woody Allen. Terry Gilliam, séparé des Monty Python, donne libre cours à son pessimisme en nous offrant une variation très personnelle du *1984* de George Orwell - bien supérieure au film homonyme de Michael Radford - ou des univers clos à la Kafka. Mais, en fait, son style, la manière de traiter son sujet se rapprochent des méthodes des cinéastes d'animation modernes comme Jan Lenica, Raoul Servais ou Patrick Bokanowski, plutôt que d'un héritage spécifiquement littéraire. Rien de plus normal à cela: l'expression graphique a été et demeure la passion de Terry

L E F R A N C E

Gilliam. Chaque plan est composé comme un tableau, et la progression de l'intrigue obéit aux associations métaphoriques du collage ou du cartoon. Effleurant divers genres dont la satire sociale, le cauchemar secrété par un monde fonctionnalisé à l'extrême, voire, pourquoi pas, certaines préoccupations métaphysiques comme la rédemption d'êtres qui ne seraient plus tout à fait des hommes mais répugneraient à devenir des automates, **Brazil** fait figure de météore dans le cinéma contemporain si avare de recherche en tout genre.

Raphaël Basson  
*Saison cinématographique 1985*

Un ange du Quattrocento, sanglé et harnaché comme un dessin de Vinci revu par Buck Ropers, plane et s'élance avec une joie orgiaque au-dessus d'une mer de nuages primordiaux : c'est l'image-clé, récurrente, obsessionnelle de ce film au titre trompeur (**Brazil**, ce vieux tube de Xavier Cugat, comme **Casablanca** chez Michael Curtiz, a plutôt ici une valeur d'échappée, ou d'éclaircie rêvée).

Mais ce film officialise un autre décollage : celui de Terry Gilliam, arraché au cycle Monty Python, si incroyablement talentueux soit-il, jusqu'à rejoindre le peloton des grands cinéastes visionnaires, Kubrick, Boorman ou Fellini, dont cet envol inspiré le rapproche incontestablement. En s'arrachant au groupe, il revendique la singularité, brigue l'unique.

Certes on pouvait s'y attendre. Comme l'on dit dans les polars, il existait de fortes présomptions : Terry Gilliam était le seul Américain parmi ces Britanniques excessifs à vouloir purger en lui ce goût de l'efficacité technologique et de l'ordre hygiénique hérité de son enfance californienne, le seul metteur en scène sauf un (l'autre était Terry Jones : les Pythons avaient en quelque sorte décidé que «quiconque s'appelle Terry peut diriger»), le seul animateur

aussi (on lui doit ces dessins animés sarcastiques et ravageurs où des bébés avalent leurs nounous, où des corps explosent et se démultiplient, investissant tout l'horizon). Il était l'auteur de deux fables ultra-bizarres, **Jabberwocky** et **Time bandits** («absolument pas Monty Python»), celui d'un livre fracassant, **Animations of mortality**, le décorateur et designer des séquences spéciales pour **La vie de Brian** et le **Sens de la vie**. Homme de la Renaissance aux disciplines cumulatives, il est musicien, architecte, ingénieur, miniaturiste, cela se lit à son penchant immodéré pour l'ornemental, pour les dômes, les galeries, cariatides, dédales et vestiges monumentaux.

Mais rien ne nous préparait à ce cauchemar traumatisant, arachnéen, claustrophobique, à ce déluge d'effets spéciaux et de décors babyloniens qui se balaient les uns les autres avec une propension cataclysmique qui nous déstabilise en permanence (on pourrait dire : «Apocalypse Always»). Finis les petits sketches superbes pour shows télévisés du petit matin (destinés, a dit Michael Palin, «aux insomniaques, aux intellectuels et aux cambrioleurs»), encore qu'une scène panique de restaurant évoque ici l'abominable boulimie de M. Créosote dans l'ineffable **Sens de la vie**. La patte inimitable de l'animateur, du concepteur qui fomenta ses œuvres directement sur croquis de storyboard, et dessine tout le film avant d'éventuellement le diriger, définit aussi l'œil du créateur de séquences, qu'on a connu successivement à William Cameron Menzies, Saul Bass ou Ridley Scott, aux dessinateurs de génériques ou de cartoons que furent Heinz Edelmann ou Dick Williams.

Mais la vision est à coup sûr personnelle, démystifiante, polémique, cet animateur en perpétuel déraillement a un génie cosmique qui fait surgir des univers fictifs plus vrais que nature, puis les explore en perspective, à la loupe, en hélicoptère et au laser.

Cette histoire kafkaïenne de bureaucrates fous qui se cannibalisent à l'infini, ce monde surcloisonné et totalement intestinal qui se dégingue par ses tuyaux d'aération et ses messages codés, ce fantasme peuplé de complexes d'Édipe galopants, de personnages triples, d'identités interchangeables, de paperasseries infernales devenues déesses ex machina, de géants intermittents de gadgets et de hiéroglyphes infonctionnels, décrivent moins un enfer de l'idéologie (comme **1984** ou **Métropolis**, auxquels on pense d'abord) qu'un purgatoire de la communication, de l'efficacité informatique déchaînée, des manipulations bureaucratiques irréversibles.

La mécanique interne de ce complot de la surinformation, ses implications politiques (ou anarchiques) nous stupéfient moins que son fabuleux impact visuel. Vidéoclip de l'utopie socioculturelle punk déboussolée, ce film nous lave le regard d'un bain régénérant. A la sortie nous retrouvons le métro avec une âme terroriste.

Et nous nous surprenons à fredonner cette rengaine nostalgique jusqu'à l'orgeat : «Brazil, where hearts were entertained in June, We stood beneath an amber moon, And soft ly murmured: someday soon...»

Déjà Gilliam, par son électrochoc à ras de béton, nous a redonné, contagieux comme la peste ou le Sida, le **Goût de l'azur**.

P.S. - On aurait tort, sous le prime impact du visuel, de minimiser l'apport au scénario et aux dialogues de Tom Stoppard, qui est tout de même avec Pinter le plus grand nom du théâtre anglais contemporain. Ces dialogues, purement cinématographiques, jouent leur rôle déstabilisant: leur richesse nonsensique, leur sens paradoxal, leur analyse du jargon bureaucratique nous rappellent que Stoppard, magicien de la surprise, auteur notamment d'**After Magritte**, **Jumpers** ou **Travesties** est avant tout un œil très exercé, sollicité

par l'illusion et la transformation à vue. Reste que dans le souvenir (et Stoppard y a sa part) l'image domine, la patte du graphiste l'emporte: on reste confondu par le côté physique de ces ascenseurs qui s'enfoncent, de ces envolées qui s'engluent (l'ange retenu aux chevilles par des mains de muraille) et qui combinent sans cesse le sentiment de frustration inexorable à un autre d'exhilaration irrationnelle incomparable.

Robert Benayoun  
*Positif n°289 - mars 1985*

Enfant terrible du dessin satirique, ancien membre des Monty Python, Terry Gilliam règle bien sûr des comptes avec une Amérique que le culte du progrès, de l'arrivisme, de la jouvence et de l'invincible Superman rend maboule. Mais cet iconoclaste s'affirme surtout, ici, comme un visionnaire surdoué. Ses délirantes fulgurances visuelles sont inspirées d'Orwell, de Kafka, de Bosch et de Magritte, de Fritz Lang et de Kubrick, avec des zestes de Leonard de Vinci, de Goya, de Kurosawa et de Tex Avery. Cette débauche d'images expressionnistes et loufoques est dominée par la terrifiante verticalité du béton, l'invasion tentaculaire des tuyauteries et le fantasme d'un Icare tombant amoureux fou d'une Vénus à la Botticelli. On y repère en filigrane des fascinations tenaces pour la quête du Bien, l'évasion par les cieux, le combat contre oppression et pourriture. Thèmes que l'on avait pu découvrir dans **Jabberwocky** et **Bandits, bandits**, et que l'on retrouvera dans **Les aventures du baron de Münchhausen** et **Fisher king**.

Nagel Miller  
*Télérama n°2535 - 12 août 1998*

Au début de **Brazil**, des bureaucrates en complet veston, vivant dans un monde à la **1984** mais en plus soft, moins dur, sont secoués pendant quelques secondes d'une espèce de

danse de Saint-Guy, sur le rythme sud-américain de la célèbre chanson exotique *Brazil*, qui est l'obsession musicale du film. Lequel s'appelle **Brazil** juste pour ça. Il ne se passe pas au Brésil, encore qu'il ne se passe pas exactement ailleurs. Cette indétermination, cette bougeotte, ces cascades de déplacements, à l'intérieur d'un monde qui est à la fois super-connoté, marqué par d'innombrables traces de pneus de camions-films qui sont déjà passés là (**Le procès** de Welles, **Mon oncle**, les différents **1984**, **Stalker**, certains **Mocky**, **Le Jardinier** de Sentier, certains Ruiz, **Métropolis**, etc...) et par rapport à ces autres films, pas précisé, incertain, jamais défini et sans cesse redéfini—c'est l'idée de **Brazil**.

**Brazil** c'est le rêve d'un film qui «déménage» comme on dit aujourd'hui, qui vivrait de déplacements, d'expulsions, d'irruptions, dans la joie et l'angoisse ; monde d'obsessionnel, bien sûr.

On se souvient que **Bandits bandits**, une belle réussite, illustre l'idée d'un cinéma qui ne tient pas en place, avec le voyage dans le temps. **Brazil** la reprend, mais part d'un autre postulat, celui d'un monde un, d'une époque une, mais changeants, imprévisibles. C'est l'image de ce monde elle-même (sa représentation, l'idée qu'on s'en fait, son «ambiance») qui va bouger sans arrêt. Nul besoin de passer d'époque en époque, de pays en pays.

Le héros de **Brazil** s'appelle Lowry, et, dans ce monde plutôt onirique, il faut tout de même des rêves d'évasion qui donnent matière à des séquences particulières. Ces rêves sont donnés comme stéréotypés : il se voit comme un super-héros volant de Stan Lee, tentant de délivrer une princesse aux longs cheveux, ou combattant, dans une séquence réellement effrayante (la plus forte du film, à mon sens) un samouraï de vingt mètres de haut.

Mais tout se passe comme si ces séquences de rêve dans le rêve venaient ici boucher un trou, empêcher la circula-

tion du rêve. De la façon dont elles s'articulent au reste du film, elles le banalisent, l'enferment, le font tourner court.

On est alors déçu de voir Terry Gilliam, au fur et à mesure qu'il s'abandonne à la gratuité des situations et des rebondissements, ne pas mieux définir sa matière, ses signifiants et se contenter, pour peupler ses décors tentaculaires, d'amasser des objets, des idées, des tuyaux.

Parlons-en de ces tuyaux : symboliques évidemment (phallus, intestins, trous, communications entre lieux, etc.) on en a semé partout, et ils sont l'élément dont la présence relie les lieux les plus disparates de cette histoire. Ce sont eux qui amènent l'intervention céleste de Robert de Niro en ange gardien plombier, dans une très savoureuse composition. Mais ce qui est décevant, avec ces tuyaux hyper-signifiants, c'est que Terry Gilliam les entasse et les filme n'importe comment alors que, dans ce genre de cinéma, je crois qu'il faut, comme chez Tati ou Tazkowski, un minimum de fétichisme, de soin à disposer et à filmer ses petites machines, ses petites saletés. Quant à la réalisation, elle a tendance à égaliser tous les espaces, toutes les perspectives, dans l'emploi de l'objectif grand-angle. Tous les rythmes aussi, parce que les courtes focales tendent à accélérer la perception des mouvements, en exagérant les changements de dimensions des corps. Zulawski, qui est un maître dans l'emploi du grand-angle sait, lui, faire donner une grande variété de rythmes, mais ici, dans **Brazil**, on est loin de cette variété.

Film talentueux, animé, brillant, **Brazil** souffre d'une absence de point fort, de véritable vertige, d'enjeu de vigueur qui se réfracte dans chaque scène et dans la plupart des personnages. Jonathan Pryce, qui joue le héros, est très bien, mais tel qu'il est utilisé là, avec son physique à la James Stewart jeune (dont il a l'air tracassé, l'œil humide, et parfois la dégaine, en moins longiligne), il n'est

pas très attachant. Non plus que sa partenaire, que l'auteur ne rend convaincante ni en princesse de rêve, ni en camionneuse réelle. De la même façon, le monde de **Brazil** n'est pas vraiment gris ni vraiment coloré, ni pas vraiment l'un et l'autre, mais à force de localiser partout l'indétermination qui le constitue, qui le définit, à force de ne rien inscrire, de jouer sur tous les tableaux à la fois, le film perd en intensité. **Brazil** colmate sans arrêt, alimente son récit en figures pittoresques, en trouvailles, retombe sur ses pieds, boucle, comme il faut, mais ne s'ouvre pas sur le risque de la perte, sur la dérive. C'est un film qui ne vit pas sa vie vraiment.

Michel Chion  
*Cahiers du cinéma n°369 - mars 85*

## Entretien avec le réalisateur

*Brazil a coûté très cher ?*

Un peu moins de 15 millions de dollars, soit trois fois plus que **Bandits, bandits**. Mais je trouve qu'il a l'air d'en avoir coûté 25, non ? Remarquez, des sommes d'argent comme ça, c'est vraiment irréal. Ce qui est embêtant, avec un gros budget, c'est l'obligation d'avoir du succès, donc le risque de travailler beaucoup moins librement. Par chance, pour **Brazil**, le studio nous a laissé les mains complètement libres. Cela tenait à la fois à l'autorité d'Anron Milchan, le producteur, et au fait que les patrons de la 20th Century Fox et d'Universal ont changé en cours de route, si bien que, pendant que nous tournions, les gens qui nous avaient donné tout cet argent n'étaient plus là. C'était vraiment une grande chance d'être dans cet inter-règne.

*Où avez-vous tourné ?*

A Londres surtout, mais aussi à Paris. Vous voyez l'endroit où habite Sam, quand il sort de chez lui avec Tuttle, qui

plonge vers la rue sur un fil ? Et l'endroit où a lieu la poursuite entre camions ? C'est Marne-la-Vallée. J'avais vu des photos des constructions de Boffill dans un magazine et j'ai voulu à tout prix tourner là.

*Quelle a été la genèse du scénario ?*

Il y a plusieurs années que je travaille sur ce projet. Mon principal collaborateur a été Charles McKeown. C'est un écrivain et un acteur très doué, que j'ai connu pendant le tournage de **La vie de Brian**, où il tenait un petit rôle. Dans **Brazil**, il joue le type dans le bureau voisin de celui de Sam. Au départ, Charles et moi imaginions deux histoires très nettement séparées, l'une complètement imaginaire, l'autre agressivement réelle, prosaïque, mais cette distinction s'est effacée à mesure que nous tournions, que la réalité devenait fantastique. Il y a aussi qu'en cours de tournage nous nous sommes aperçus que le film coûtait de plus en plus cher et allait durer au moins quatre heures. Alors, à la quinzième semaine, nous nous sommes arrêtés pour enlever pas mal de scènes de fantaisie, réécrire, bref, faire un film assez différent. Je procède toujours ainsi, d'ailleurs, en changeant tout à mesure que j'avance. Parfois le film y gagne, d'autres fois non. Dans le cas de **Brazil**, je m'en rends mal compte, mais je ne connais pas, de toute manière, d'autre méthode de travail. En tout cas, nous avons enlevé beaucoup de détails délirants du script originel : le ciel y était volé, il y avait un navire de pierre, des paysages surréalistes... Mais la réalité que nous montrions devenait elle-même tellement bizarre que ces détails étaient superflus, puisque de toute manière on renonçait au contraste entre un quotidien familier, ennuyeux, et des rêves grandioses, puisque tout se fondait dans un climat d'étrangeté générale.

Propos recueillis par E. Carrère  
*Positif n°289 - mars 1985*

## Le réalisateur

Le plus doué des Monthy Python. Peintre, coréalisateur des deux premiers films du groupe, réalisateur tout seul de **Jabberwocky** puis de **Time bandits** et enfin de **Brazil**. Mais son **Münchhausen** est inférieur à celui de Baki et son **Fisher King** déçoit malgré ses outrances.

## Filmographie

<b>Jabberwocky</b>	1976
<b>Time bandit</b> Bandits, bandits	1982
<b>Brazil</b>	1985
<b>The adventures of baron Münchhausen</b> Les aventures du baron de Münchhausen	1988
<b>Fisher king</b>	1991
<b>Twelve monkeys</b> L'armée des douze singes	1996

### Documents disponibles au France

Positif n°289 - mars 1985  
Cahiers du cinéma n°369 - mars 1985  
Fiche du catalogue de l'Ufoleis