

BRAZIL

de Terry GILLIAM

FICHE TECHNIQUE

Pays : GB

Durée : 2h22

Année : 1985

Genre : Science-fiction

Scénario : Terry GILLIAM, Tom STOPPARD, Charles McKEOWN

Directeur de la photographie : Roger PRATT

Décors : Norman GARWOOD

Montage : Julián DOYLE

Musique : Michael KAMEN

Coproduction : Embassy International Pictures / Universal Pictures

Distribution : Les Grands Films Classiques

Interprètes : Jonathan PRYCE (Sam Lowry), Robert De NIRO (Harry Tuttle), Michael PALIN (Jack Lint), Kim GREIST (Jill Layton)

Sortie : 20 février 1985

Reprise : 16 avril 2008

SYNOPSIS

Dans une ville tentaculaire où tout dépend d'une bureaucratie, un fonctionnaire modèle et sans ambition, plus porté au rêve qu'à l'action, entre en lutte, par amour, contre la société.

Un film touffu, riche, inventif, long : pour que les élèves n'en restent pas à l'extérieur, il faut absolument une préparation...

PISTES PÉDAGOGIQUES

1 – Avant la projection

- A partir du titre :

- la justification du titre n'arrivera qu'après 30 mn de film, dans une séquence de transition : c'est la chanson (de Xavier Cugat) qu'écoute Sam en voiture :
« Brésil, nos cœurs riaient sous le soleil de juin,
marchant sous la lune ambrée, nous étions enlacés,
et demain semblait si loin.
Mais au matin j'ai dû repartir, et j'avais encore tout à te dire.
Ce soir le crépuscule embrase le ciel,
Ravivant la... » (claquement de portière)

Terry Gilliam explique ainsi l'image d'où est né le film : « Immobile, dans la lumière crépusculaire, [un] homme écoutait à la radio une chanson populaire des années trente : *Brazil*, dont les sonorités langoureuses et exotiques suggéraient, très loin des tours d'acier, des usines, des chaînes de montage, l'existence d'un monde verdoyant et merveilleux. Le scénario qui s'est développé autour de cette image n'en a retenu concrètement aucun des éléments, et en découle pourtant tout entier. »

- un décalage entre mots et réalités : un romantisme langoureux, auquel le monde du film risque bien de ne pas correspondre ; fait ressortir alors par contraste l'horreur d'un monde violent et désespérant : un titre ironique (« demain semblait si loin », ou si proche...)
- le kitch : ce qui était ou pouvait être à la mode, mais qui décidément ne l'est plus, au point d'être ressenti comme de mauvais goût ; une invitation à ne jamais éprouver une émotion sans penser en même temps que cela peut paraître ridicule, sans prendre une distance et en voir l'aspect désolant [à rapprocher du **graphisme du titre** : fait de néons (déjà des tuyaux !), tout en rondeur, alors qu'en 1985, la mode des formes n'était pas vraiment à la rondeur (plutôt des formes droites, épurées) ; cette rondeur

domine dans le modern style des années 1900 (avec le style nouille), ou les années 50, ou encore les années 90 (avec un retour aux rondeurs) ; mais pas dans les années 1970-80...]

- l'origine du mot *Brazil*: *pau brasil*, bois de braise qui produit une teinture rouge, symboliquement associé à la braise, au brasier (« le crépuscule embrase le ciel »), au feu, à ce qui brûle entre les mains, ce qui se répand comme la flamme, ce qui explose, ce qui déborde des cadres et des limites en détruisant tout.

- Un film des Monty Python : par exemple, début de *La vie de Brian* : celle que les Rois Mages (et le spectateur) prennent pour la Vierge leur lance : « Débarquer chez les gens en pleine nuit, en voilà des manières ! (...) Vous êtes bourrés, oui ! » ; mais elle change de comportement quand ils lui disent qu'ils apportent l'or, l'encens et la myrrhe : les valeurs spirituelles ont peu de place, les réalités matérielles prennent leur revanche (voir le comique carnavalesque chez Rabelais, l'inversion des valeurs).

- Le début du film (séquences 1,2,3) : des éléments humoristiques, mais aussi des aspects beaucoup plus inquiétants :

1 – l'humour

- un terrorisme stylisé : le ralenti met en valeur l'explosion et l'embellit ; cette explosion a surtout pour conséquence de ridiculiser le vice-ministre (« Ils ne savent pas accepter la défaite. », parole démentie par l'image du téléviseur entouré de flammes et de matière brûlée) ; celui-ci ne condamne pas les terroristes, mais déplore seulement leur manque de « fair-play » ; son discours ne permet pas de savoir qui ils sont : un phénomène qui paraît détaché de son contexte, pour le moment pas trop dangereux, légèrement déréalisé (ne correspondant pas à une perception de la réalité chez le spectateur)
- le totalitarisme de l'état apparaît maladroit et défaillant : un pouvoir qui ne parvient pas à neutraliser ses ennemis, comme l'explosion le prouve ; et l'homme du bureau finit bien par tuer la mouche (il s'agit d'un thème du cinéma comique : voir Chaplin, début des *Temps modernes*, et *Le Cirque*, Tati, *Jour de fête* ; l'élément minuscule, presque invisible, capable de causer de grandes perturbations, réjouissantes pour le spectateur qui constate le petit malheur survenant à autrui) ; mais celle-ci, une fois morte, cause une erreur dans le système : renvoie symboliquement au problème rencontré par les pouvoirs, qui ne parviennent pas à neutraliser les résistances : ils peuvent anéantir physiquement leur expression, mais cela n'élimine pas par la suite les conséquences de l'opposition rencontrée (par ex. le phénomène des martyrs)
- l'humour du vice-ministre : « Ça fait treize ans qu'ils posent des bombes ! – La veine des débutants » : comme un masque pour dissimuler l'impossibilité de surmonter le phénomène, le dernier recours pour ne pas se montrer affecté par l'événement, alors que bien sûr le pouvoir est discrédité
- l'humour de la narration : la caméra doit pivoter sur elle-même pour faire voir le vice-ministre dans le bon sens ; elle le fait, et elle montre qu'elle le fait, pour insister sur la position curieuse de ce personnage public après l'explosion : celui-ci ne maîtrise pas son image, ni la manière dont elle est reçue ; la narration apparaît prendre ses distances par rapport à ce qui est montré, et vouloir un spectateur / destinataire lucide, amusé, disposé à prendre sa revanche sur n'importe quel pouvoir

2 – mais une réalité tragique

- une société de l'information et du conditionnement : on passe d'un lieu à l'autre par le biais d'un cadre sur l'écran de télévision : système de montage qui insiste sur l'omniprésence dans la réalité de cet élément, indépendamment du point de vue ; il n'y a apparemment pas d'autres programmes, puisqu'il s'impose dans la soirée « contes » de la famille ; et succession de 3 lieux (lieu public, lieu de travail, lieu de la famille) avec ce même élément : cette énumération n'est pas conclusive, elle pourrait se poursuivre ; fait penser à l'omniprésence des écrans dans 1984 de Michael Radford : une seule pensée, un seul discours est imposé à tous les citoyens
- le totalitarisme : l'irruption dans la famille Buttle ; intrusion violente, qui ne respecte pas la distinction espace privé / espace public ; elle se fait par les côtés et par le haut ; les forces de l'ordre, habillées de noir, sont dans l'ombre, menaçantes, environnant Buttle ; celui-ci est enserré dans une camisole de force ; il est exposé à une lumière vive ; voir chez Welles (*Le Procès*) la convocation de Joseph K. : l'inculpé est placé en pleine lumière, l'état totalitaire ne lui reconnaissant pas le droit à une part d'ombre, à une vie privée
- un totalitarisme bureaucratique : à l'origine de cette arrestation, le travail d'un employé de bureau ; filmé en plan américain, suivi d'un travelling arrière, faisant découvrir dans la continuité spatiale un ordinateur censé être futuriste (en 1985), tout en longueur, disproportionné par rapport à l'employé : on retrouve une image classique de la domination de l'homme par la machine, habituelle dans la société industrielle, et qui

se poursuit dans la société tertiaire ; en outre, l'employé n'apparaît que comme un rouage d'un immense système, qui dépasse tout le monde (le personnage qui parle n'est qu'un vice-ministre, on ne verra jamais le dirigeant le plus élevé, y en a-t-il un ? Dans *1984*, Big Brother n'existe pas, la société est devenue une machine aveugle)

- des éléments absurdes : l'idée de faire payer par les coupables leur détention et les frais de l'enquête ; l'intrusion chez Tuttle par un trou fait à travers le plafond ; le reçu demandé pour un reçu ; mais ces éléments absurdes se mêlent à des éléments rationnels : par exemple, le paiement de la détention est expliqué (« il est normal... ») par la volonté des contribuables qui veulent que « leur argent soit bien utilisé » ; voir dans la Chine contemporaine les familles des condamnés à mort contraints de payer les balles qui les ont exécutés ; cette rationalisation de l'absurde le rend dangereux (cf. la réflexion de Ionesco sur la parfaite logique interne du discours hitlérien, fondé sur des prémisses absurdes) : l'absurde au pouvoir est en fait le produit de l'arbitraire et de la déraison des gouvernants, emportés par leur pulsion de domination.

→ Un film qui laisse attendre le regard des Monty Python sur un monde de l'après Monty Python : ce monde ne se prête pas autant au rire que la Palestine du temps des Rois Mages ou le Moyen-Age : une certaine tension entre le sujet et son traitement...

2 – Après la projection

- Retour sur une séquence : l'intervention de Harry Tuttle dans l'appartement de Sam :

1 – le mélange des genres

- le personnage du sauveur : des contre-plongées en courte focale qui grandissent le personnage, mais font voir aussi les plafonds qui symboliquement paraissent montrer les limites de sa puissance (cf. Welles, *Citizen Kane*) ; se dissimule à l'arrivée des employés de Central Service, mais quitte l'appartement en sautant dans le vide tel Superman : un héros de l'épopée, mais pour réparer des tuyaux...
- tuyaux ou boyaux ? plombier ou chirurgien ? l'embrouillamini de tuyaux prend une apparence organique par les mouvements réguliers de la vie, par les bruits de gargouillis ou de respiration ; Tuttle avec sa pince fait figure de chirurgien ; la métaphore organique est à la fois comique (décalage entre deux réalités éloignées) et inquiétante : on approche la monstruosité, la frontière entre l'inerte et le vivant devenant indéfinie (cf. le thème classique de science-fiction : la révolte des objets)
- une tension dramatique avec l'intrusion des employés de Central Service ; le rétablissement se fait par la demande de Sam du formulaire 27 B 6, qui tétanise l'un des employés : une menace que le spectateur ne peut prendre au sérieux, et dont il constate avec amusement l'effet dévastateur

2 – l'aperçu d'une société

- l'importance de la paperasserie, avec ce formulaire 27 B 6 ; les relations entre individus ne sont pas fondées sur la parole (par ex. sociétés traditionnelles), c'est-à-dire la confiance mutuelle ; elles sont transformées par la bureaucratie, vidées de leur humanité
- une société de la peur : Tuttle est armé ; les employés de Central Service ne sont pas montrés comme seulement des techniciens, mais comme des « agents de sécurité », déterminés à faire régner un « ordre »
- la dissidence : Tuttle est un réparateur sauvage ; il a intercepté l'appel téléphonique ; il intervient à l'insu de l'organisme officiel ; métaphoriquement sa réparation consiste à poser une dérivation ; l'ordre que le pouvoir tente de faire régner aboutit en fait à un désordre.

→ Prépare la suite : appartement de Sam envahi de tuyaux, et employés de Central Service aux scaphandres remplis de m...

- Le personnage de Sam :

Un personnage lisse, beau, peu particularisé, comparé par les critiques à James Stewart, conforme au physique hollywoodien ; un personnage d'abord sans désir (refuse la promotion offerte par sa mère ; affirme : « Je ne sais plus ce que je veux » ; comparé par Jean Douchet à Hamlet), qui se dissout dans le rêve ; puis se met à la poursuite de cette figure féminine aperçue en rêve, ce qui le conduit à accepter la promotion ; dans une société sans valeurs, les mobiles de l'action deviennent d'ordre intime : renvoie à la critique traditionnelle des dictatures, sur leur incapacité à mobiliser leurs travailleurs, parce qu'elles les dépossèdent de leur statut d'actant, de sujet.

Ensuite un personnage tragique, en butte à la société tout entière : c'est son désir qui l'amène à cette situation ; le désir représente l'obstacle au fonctionnement de la société totalitaire : voir l'interdiction de l'amour dans *1984* et *Le meilleur des mondes possibles* de Lindsay Anderson ; la lobotomisation finale manifeste de façon extrême l'opposition entre l'individu et cette société, qui précisément ne peut s'accommoder de l'individualité.

- Le baroque :

1 – des thèmes

- le miroir : abondance des miroirs (par ex. les miroirs des toilettes où Sam aide Mr Helpmann, le miroir brisé qui permet à Sam d'apercevoir Jill dans son appartement, les miroirs des magasins), et au-delà des miroirs concrets, les rêves de Sam, miroirs de la réalité ; Sam qui découvre son propre visage dans le monstre, etc. ; cela renvoie à la pluralité des éléments (rien n'est unique, il y a toujours des doubles quelque part qui rendent plus complexe la réalité, il peut y avoir un Tuttle et un Buttle), et le monde est trompeur : où est la réalité ? où est son reflet ? il n'y a pas de réponse définitive à cette question : le rêve peut être la vraie vie, et la vraie vie peut n'être qu'un cauchemar (voir *La vie est un songe* de Calderon) ; l'imaginaire est-il dans le rêve de Sam ou dans la « réalité » montrée par le film ?
- l'inconstance : le personnage de Sam, employé modèle, qui devient un dangereux terroriste ; plus généralement, tout peut arriver, rien n'est jamais définitif ; une instabilité générale : les policiers du régime totalitaire peuvent devenir doux comme des agneaux et répéter des chants de Noël ; la chirurgie esthétique : la mère de Sam, femme d'âge mûr, peut redevenir une jeune fille courtisée ; Mr Kurtzmann est transformé en monstre de pavés ; Jill sans perruque ou avec perruque, femme dans un bain sale, ange dans les nuages ; le vice-ministre de la télévision, représentant de ce pouvoir, tout-puissant, ayant besoin d'aide pour uriner ; et bien sûr, au moment suprême de bonheur pour Sam et Jill, intrusion de la police, arrestation ; le monde est toujours changeant, déjouant toute prévision, de la part des personnages du film (Mr Kurtzmann toujours dépassé par la complexité de la situation) comme du spectateur
- le désordre : le labyrinthe du Ministère ; l'ascenseur qui ne s'arrête pas tout à fait à l'étage prévu ; les distinctions non respectées entre les lieux ou les univers ; les décompositions : le cadavre de Mme Terrain, l'appartement de Sam ; la distinction même entre vie et mort remise en cause : Sam, pour éviter que Jill ne soit recherchée, la déclare tuée dans l'ordinateur (ce qui amène chez elle la réplique : « Ça te tente, la nécrophilie ? »), mais aussi Sam et le cadavre de Mme Terrain ; et presque chaque plan comprend un élément surprenant ou en dysharmonie avec le reste : cela paraît reproduire le règne inorganisé du hasard

2 – une esthétique

- les courbes : le graphisme du titre ; le mouvement de rotation de la caméra autour du téléviseur après l'explosion ; un escalier en spirale qui apparaît à deux reprises ; la décoration du centre commercial ; la salle de torture de la séquence finale ; le diaphragme de drap qui entoure Jill dans la scène d'amour ; la circularité du récit (par ex. les 2 intrusions de la police, presque au début et presque à la fin, chaque fois par un trou rond) ; etc. : ambiguïté de ce motif, à la fois douceur, ventre maternel et encerclement, enfermement, clôture
- la profusion : un récit qui proclame l'impossibilité de le réduire à une formule ou de le prévoir : titre peu informatif, personnage qui apparaît près de 9 minutes après le début, multiplicité des surprises, avec des ruptures d'une scène à l'autre ou à l'intérieur d'un même plan (dans le centre commercial, les monstres du rêve de Sam) ; spectateur placé en position d'omniscience, ce qui lui permet d'en voir plus que les personnages, souvent dépassés par cette profusion ; un délire visuel issu de la BD et du cartoon
- le mélange des genres : découle du monde montré, à la fois burlesque et terrifiant ; mais aussi la narration, qui prend plaisir (plaisir communiqué au spectateur) de mêler à chaque instant des genres hétérogènes, contradictoires : Tuttle, héros de l'épopée, et Panurge, quand il remplit d'excréments les employés de Central Service ; les policiers du régime totalitaire, comparables à l'armée répressive du *Cuirassé Potemkine* de Serguei Eisenstein, et disant : « Ces casques, ça démange le crâne », remarque prosaïque et appelant le spectateur à la compréhension ; une œuvre multiforme, un jaillissement de l'imagination, qui s'exerce en toute liberté, par contraste avec le monde montré, comme pour mieux le dénoncer.

→ L'impossibilité de discerner un sens, parce que le contexte n'en délivre pas ; voir les époques d'émergence du baroque, par ex. le cas typique de la France au XVII^e siècle (avec la Fronde, de grandes œuvres baroques, sous Louis XIV, de grandes œuvres classiques) ; ici une société aveugle, sans dirigeant véritablement identifiable et sans pensée, inconsciente d'elle-même, sans autre objectif que de préserver son existence.

- L'anticipation :
 - une vision d'une société globale, plutôt que d'un avenir scientifique ou technique : peu d'insistance sur des innovations techniques (le bain et le petit déjeuner de Sam, les machines à surveiller, les machines à laver le sol), par contre, description d'un fonctionnement social, avec sa hiérarchie, son pouvoir, sa violence
 - disparition de la personne (cf. la statue impersonnelle dans le hall du ministère), et de l'idée de responsabilité qui lui est associée : voir ce qui a été dit sur le personnage de Sam ; les fonctions accolées à chaque personnage (technicien cordonnier, chauffagiste...), derrière lesquelles les identités disparaissent ; cette société autoritaire, mais sans idéologie, sans valeurs (contrairement à ce que dit le vice-ministre au début du film) paraît vouée à l'incohérence, au désordre
 - une société de l'enfermement : sauf dans les scènes de rêve, pas ou peu de lumière naturelle qui viendrait de l'extérieur ; un monde replié sur lui-même ; les extérieurs sont des rues souterraines (filmées à Marne-la-Vallée) : il s'agit d'enfermer les forces centrifuges, le rêve devient la seule possibilité d'évasion.
- Le réel derrière la fiction (...la science-fiction) : l'Angleterre de Mrs Thatcher :
 - une société aux valeurs uniquement matérielles : le film commence par une publicité télévisée ; importance ensuite des panneaux publicitaires ; un enfant à qui on demande ce qu'il veut pour Noël répond : « une carte de crédit à moi » ; valeur symbolique des tuyaux : le « corps social se résume à des viscères, et non à ses valeurs spirituelles » (expression de la page personnelle *brazil.multimania.com*) ; les marchandises, les informations, l'énergie, les déchets, tout circule à travers ces tuyaux, qui peuvent laisser passer ou se boucher : tout peut ainsi s'acheter, se payer, s'échanger, dans un monde livré au hasard du marché ; ce monde devient un immense ventre (pour Jean Douchet, la métaphore digestive est omniprésente)
 - un terrorisme banalisé, allant de pair avec cette société de consommation ; renvoie à l'IRA, avec des attentats apparaissant quotidiens : parfois les explosions ne suscitent même pas de réactions particulières : « c'est agaçant », entend-on seulement au restaurant ; et le maître d'hôtel installe un paravent, ce qui permet de poursuivre tranquillement le repas ; dans la voiture, Sam change de station de radio à l'annonce d'un nouvel attentat ; mais le film laisse bien voir au spectateur la cruauté de ces attentats ; face à cela, un pouvoir politique autoritaire, parfois totalitaire, qui se sert du terrorisme pour justifier sa violence : une organisation politique policière qui tourne à vide, qui n'a plus de prise sur le réel, qui terrorise non pas les terroristes, mais l'ensemble des citoyens.

➔ Valeur d'avertissement du film : le monde de *Brazil* découle directement d'une société de consommation, réduite à sa pure mécanique, sans autre force d'unification, sans raison d'être qu'un pouvoir autoritaire ; il suffit de laisser se poursuivre l'évolution observée dans la réalité pour parvenir à cette situation catastrophique... (Jean Douchet parle à juste titre du réalisme de *Brazil*).

- Le cinéma dans le cinéma : de multiples références cinéphiliques :
 - les films des Marx Brother dans les écrans de télévision, et des westerns difficiles à identifier
 - allusion à *Casablanca* de Michael Curtiz
 - les gags de Tati : les employés qui font semblant de travailler à chaque apparition de leur chef, et se livrent à d'autres activités quand il a disparu dans *Playtime* ; les tuyaux qui ont un comportement organique dans l'usine Plastac de Mon Oncle ; les instruments de cuisine pour le petit déjeuner de Sam font penser à ceux de *Mon Oncle*
 - allusion à la fameuse scène du *Corbeau* de Clouzot, le balancement de la lampe, quand les juges indiquent à Sam les peines qu'il encourt
 - référence au *Cuirassé Potemkine*, l'escalier d'Odessa, avec un landau remplacé par une machine à nettoyer le sol
 - référence à *Metropolis* de Fritz Lang, avec l'immense bâtiment du ministère
 - multiples références à des films d'Orson Welles ou avec Orson Welles : *La Dame de Shanghai* (quand Sam bascule du cercueil à un autre lieu par une sorte de toboggan, et les miroirs), *Le Procès*, *Le 3^{ème} homme*, avec les poursuites dans les couloirs, les ombres qui se découpent sur les murs, agrandissant les personnages

➔ Un miroir de toute une culture cinéphilique, comme pour indiquer la crédibilité de cette vision du futur, nourrie d'images qui ont déjà été vues : un film se présentant comme le fragment de tout un ensemble formé par un cinéma qui réfléchit la condition humaine au présent ou au futur.

BIBLIOGRAPHIE

- Pas d'ouvrages récents et disponibles en Français
- Des critiques rassemblées sur la fiche du cinéma Le France : <http://abc-lefrance.com/fiches/Brazil.pdf>
- Une page personnelle tout à fait intéressante de Stéphanie Mallauran et Olivier Siganos : <http://membres.lycos.fr/brazil/FR/indexfr.htm>
- Un certificat de géographie urbaine à l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand : « Une interprétation du phénomène urbain au XX^e siècle »