

Rencontre avec Terry Gilliam

Martin Girard et André Caron

Numéro 124, avril 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50790ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

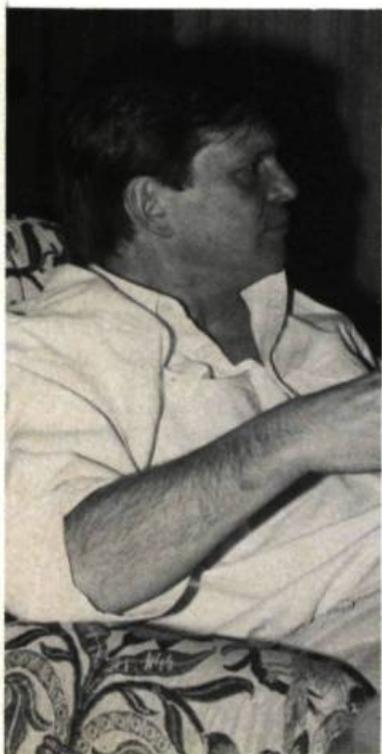
1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Girard, M. & Caron, A. (1986). Rencontre avec Terry Gilliam. *Séquences*, (124), 33–37.

RENCONTRE AVEC

TERRY
GILLIAM

L'ODYSSÉE « UNIVERSAL » DE TERRY GILLIAM A déjà fait couler beaucoup d'encre, risquant même d'éclipser le film lui-même au profit des aventures bureaucratiques de son auteur. On a déjà souligné l'ironie extraordinaire de la situation: Terry Gilliam se retrouvant malgré lui dans un cauchemar comparable à celui du héros de son film. Mais *Brazil*, ce n'est pas que ça, bien sûr. C'est aussi un vent de folie dans la routine actuelle du cinéma commercial. Une oeuvre qui ne ressemble en rien à ce à quoi nous sommes habitués, en dépit de ses nombreuses références à l'univers le plus commun du cinéma populaire. C'est de cela, entre autres choses, dont nous nous entretenons avec Gilliam. Nous lui avons également demandé de décrire les différences existant entre la version originale européenne de *Brazil* et la version un tantinet assagie que l'Universal propose au public nord-américain. Nos lecteurs québécois ont de la chance: ici, ils auront la possibilité de voir les deux versions. En effet, la version anglaise de *Brazil* correspond à la copie remontée par l'Universal, tandis que la version française (importée de France, donc d'Europe) correspond à l'originale. Entre Paris et New York, Montréal bénéficie d'un traitement de faveur. Profitez-en pour aller voir *Brazil* deux fois. Le film en vaut la peine.

Martin Girard et André Caron

Séquences — Pouvez-vous d'abord nous parler des modifications apportées à la version nord-américaine de votre film, *Brazil*?

Terry Gilliam — Il y a des changements tout au long du film. La version américaine est plus courte de onze minutes. Le début du film, par exemple, a été au centre de nombreux débats. Quand nous avons présenté la première version aux États-Unis, personne ne savait ce qu'était *Brazil*, on ne connaissait pas même la chanson. Alors on a pensé la mettre au début, pour établir l'origine du titre. J'aime beaucoup cette ouverture. On a d'abord l'impression qu'il s'agit d'un document touristique. Puis, après la chanson, on tombe subitement dans la réalité et on se retrouve devant le poste de télévision. Je pense que cette façon d'ouvrir le film est meilleure que l'ancienne. La fin de la nouvelle version correspond, en fait, à celle du scénario original. Je n'ai jamais été capable de décider quelle fin je voulais. En Europe, où il n'y a pas les nuages à la fin, certains spectateurs avaient de la difficulté à comprendre que Sam hallucinait. Alors, j'ai essayé le fondu enchaîné avec les nuages dans la nouvelle version et ça a marché. Je crois que c'est très beau ainsi. Certaines personnes préfèrent l'autre fin qui est plus sombre. Moi, j'aime les deux. Dans un sens, je suis choyé.

— Quels autres changements ont été apportés?

— La plus grande modification concerne le combat avec le samurai, que l'on retrouve en trois épisodes dans la version américaine, alors qu'il se déroulait en une seule séquence dans l'autre version. Je crois d'ailleurs que cette séquence fonctionne bien en un seul épisode.

Mais lorsque vous travaillez si longtemps sur un film, vous perdez votre perspective d'ensemble. C'est pourquoï, lorsque j'ai recommencé le montage aux États-Unis, trois mois après la sortie européenne du film, j'en ai eu une vision nouvelle. Or, j'ai senti qu'il y avait un trop grand laps de temps entre le moment où Sam rencontre Gill pour la première fois et le moment où il la revoit de nouveau. Et le combat prolongeait ce délai encore plus. Alors, je me suis dit que si nous pouvions le raccourcir, ce



Jabberwocky

serait bien. J'ai eu l'idée de placer une partie du combat dans la séquence du grand magasin où Sam s'embourbe dans le département de la lingerie. C'était déjà plus court. Mais je devais en mettre une autre partie ailleurs et le seul endroit possible me semblait être au moment où Sam serre la main du responsable qui l'accueille au recouvrement. Donc, trois endroits au lieu d'un seul. En fin de compte, je crois que ça fonctionne très bien

comme ça. Le premier épisode du combat constitue un choc et crée une tension qui se maintient jusqu'à la fin. Je crois que j'ai amélioré le film à bien des égards, quoiqu'il y ait certaines choses que je n'aurais pas dû enlever. Il est difficile maintenant de dire laquelle des deux versions est la meilleure.

— L'idée du combat avec le samurai fait écho au dragon de *Jabberwocky*, votre premier film.

— Je sais. J'ai toujours aimé les combats avec des monstres. Je voulais un autre affrontement du genre. Ma justification est plutôt obscure. J'aime l'idée du duel avec un géant et j'ai toujours voulu un samurai comme ceux de Kurosawa qui sont si merveilleux. Je voulais qu'il saigne du feu, car l'idée me semblait bien jolie. Et puis, j'ai vu une annonce dans un magazine où il y avait un samurai recouvert de circuits électroniques. Je m'en suis inspiré. C'est, si vous voulez, l'image de la technologie japonaise qui est en train de conquérir le monde. À la fin, le héros se rend compte que le monstre qu'il combat est en fait lui-même.

— Comme dans *The Empire Strikes Back*, lorsque Luke affronte Darth Vader dans la caverne.

— Oui, vous avez absolument raison. J'avais oublié cette scène lorsque quelqu'un me l'a rappelée. C'est la même idée. Vous savez, je crois, qu'avoir du talent ou de la sensibilité, c'est être capable d'utiliser toutes ces vieilles idées pour dire quelque chose de neuf. Un artiste n'est fondamentalement qu'une sorte d'antenne pouvant capter ces choses-là et les traduire pour mieux les faire comprendre. Je crois qu'il y a très peu d'idées vraiment originales ou neuves dans l'art d'aujourd'hui. C'est la façon

de retravailler l'ancien qui compte.

— **Le sketch d'ouverture de *The Meaning of Life* a-t-il été une sorte de croquis préliminaire pour *Brazil*?**

— La première version de *Brazil* était écrite avant que je fasse *Time Bandits*. J'ai d'abord fait ce dernier, car j'ai été incapable de financer *Brazil*. *The Meaning of Life* est seulement une idée de dessins animés que j'ai décidé de traduire avec des acteurs. Mais il est vrai que chaque chose que je fais est une sorte de répétition en prévision de la suivante. Je veux toujours apprendre des choses nouvelles, essayer des trucs inédits. De cette façon, on devient plus confiant, plus ambitieux.

— **Comment se sont fait les choix de la direction artistique pour *Brazil*?**

— Beaucoup de gens sont intervenus. J'ai commencé avec des idées très claires de ce que je voulais. Ensuite, je me suis documenté; j'ai regardé des livres, des photographies et j'ai dessiné ce que je voulais. Puis, j'ai passé ces dessins à l'équipe artistique et nous les avons recommandés ensemble. Une chercheuse m'a beaucoup aidé. Je lui expliquais ce que je désirais et elle revenait avec un tas de documents, m'apportant des choses merveilleuses, bien meilleures que tout ce à quoi j'étais capable de penser. D'autres membres se sont occupés de trouver les locations... comme l'immeuble du recouvrement qui était censé être une gigantesque pièce carrée en tuiles blanches, sans courbe. Mais lorsque j'ai vu la tour de refroidissement de la centrale nucléaire, j'ai tout de suite su que nous devions tourner là. J'ai compromis la règle des angles droits, car quelqu'un a trouvé mieux. En général, j'aime aller chercher les locations moi-même.

Une photographie ne rend pas nécessairement justice à un lieu. En cherchant moi-même, je peux réécrire une scène pour l'adapter à une location, plutôt que l'inverse. C'est l'avantage d'être à la fois scénariste, réalisateur et responsable des concepts visuels. Je peux apporter tous les changements que je veux et si une nouvelle idée se présente, je peux tout changer.

— **Comment êtes-vous parvenu à faire la pré-production du film en seulement trois mois?**

— Nous l'avons fait, c'est tout! Nous le devons parce qu'à l'époque il y avait un changement de régime à l'Universal qui entraînait l'annulation de plusieurs projets. Ils avaient annulé les *Pirates* de Roman Polanski et je me suis dit: « Bon, ça y est, nous allons être les prochains! » Alors j'ai commencé à tourner tout de suite.

— **Dans un film aussi baroque que *Brazil*, croyez-vous qu'il y ait un risque de perdre de vue la narration au profit du design?**

— Je crois, en effet, que ça peut être un problème mais, à mon sens, le décor devient lui-même un personnage. Ça ne m'intéresse pas de m'attacher à une simple narration. Tout le monde peut le faire. Ce que je fais est plus complexe. Les personnages ne sont pas seuls: l'appartement de Sam devient aussi un personnage, c'est une entité vivante et ça a une signification. Je ne fais pas que de jolies images. Le décor contribue à raconter l'histoire, au moins autant que les acteurs. C'est une méthode de travail baroque. Je crois que le problème réside dans le fait que les spectateurs ne sont pas accoutumés à ce genre de films, à ce style qu'on ne retrouve plus aujourd'hui. Les

films aujourd'hui sont très simplistes. Ils proposent une ou deux émotions, parfois une idée et c'est tout. Certains spectateurs s'y perdent en voyant *Brazil*. Tant pis!

— **Mais ce sentiment peut être enivrant...**

— Il devrait l'être! Le public anglais est le plus difficile. Il est terrifié, se sent menacé par le film. Au Québec, c'est autre chose. Ici, il y a ce croisement entre Paris et l'Amérique. C'est une mixture. Or, les Français ne sont pas effrayés; ils sont réceptifs. Et les Américains aussi. Ils ne comprennent pas nécessairement, mais ils aiment ce qu'ils voient. Ici, il semble y avoir un plus grand désir de comprendre le film, d'aller le revoir si nécessaire. C'est ce qui s'est passé à New York, lorsque nous avons présenté le film pour une semaine. Les gens refusaient de quitter la salle après la projection. Nous avons dû les forcer à céder leur place pour la représentation suivante. Je suis certain que le film est meilleur à la seconde et même à la troisième vision.

— **Lorsque vous écrivez, avez-vous tendance à freiner votre inspiration de peur de rencontrer des limitations techniques ou financières?**

Time Bandits



— En général, je sais comment vont être filmées mes idées... mais aussi, je suis un peu naïf. J'affirme automatiquement que tout peut être fait. Lorsque j'écris, il me vient des tonnes d'idées complètement disparates et c'est ça le véritable problème. Quand j'ai écrit *Brazil*, ça ne fonctionnait pas. Ne me demandez pas pourquoi. C'est alors que Tom Stoppard est intervenu et a ré-organisé tout cela. Il m'a aidé à y mettre de l'ordre.

— **Vous appréciez beaucoup l'effet du grand angle et les mouvements de caméra complexes.**

— Oui, car ces techniques créent des effets très dérangeants. La distorsion ou la mutation de l'espace m'intrigue énormément. Je crois que c'est comme essayer de faire sortir le film du cadre de l'écran, comme le catapulter dans la salle. Le grand angle révèle beaucoup d'espace, mais crée en même temps un effet claustrophobique. Le seul problème est d'arriver à dissimuler les sources d'éclairage.

— **Avez-vous vu le 1984 de Michael Radford? Certains éléments visuels de ce film sont similaires à ceux de Brazil.**

— Je sais, c'est terrible! Lorsque nous avons commencé à tourner, trois mois auparavant, nous avons remarqué que ces gens venaient se balader sur notre plateau. Je savais qu'ils travaillaient très rapidement et que leur film sortirait avant le nôtre. Ça me rendait fou. Quand je suis allé voir *1984* et que j'ai vu le début du film, je me suis dit « Oh mon Dieu! ils ont tout volé, tout est là! » J'étais très déprimé, puis le film a continué et quand j'ai vu le reste, ça m'a rassuré. Ils ont suivi le livre de trop près. Je n'aime pas l'idée d'adapter un livre à l'écran. C'est une perte de temps.

— **Mis à part Orwell, votre film contient plusieurs références directes à des oeuvres littéraires, comme Le Procès de Kafka, ou à des oeuvres cinématographiques, comme Le Cuirassé Potemkine d'Eisenstein...**

— Je crois que *Brazil* est plus proche de l'esprit de Kafka que d'Orwell. Mon inspiration provient de sources très variées. Le camion, par exemple, est un clin d'oeil à *Duel* et à la série des *Mad Max*. La poursuite s'inspire de celle dans *Raiders of the Lost Ark*. C'est la raison pour laquelle elle se termine de cette façon: Spielberg balance tout le monde en dehors du camion, comme si ça n'avait aucune importance. Dans mon film, j'ai voulu montrer que ça en avait une. C'est fascinant, car les spectateurs réagissent d'abord comme devant *Raiders*, applaudissant et criant « hourra », jusqu'à ce que Sam aperçoive l'homme en train de flamber. Alors tout devient très calme. J'aime faire des références

à d'autres films; ils appartiennent au vocabulaire. Je triche en les utilisant pour provoquer une réaction chez les spectateurs qui se sentent alors en terrain connu. Puis je les utilise à contresens.

— **La fin de Time Bandits et celle de Brazil ont aussi un effet dérangeant sur le spectateur. Est-ce important pour vous de conclure sur une note pessimiste ou sombre?**

— Ce n'est pas vraiment une politique. Ça arrive comme ça, c'est tout! La fin de *Time Bandits* ne me semble pas vraiment pessimiste, mais plutôt ambiguë. On ne sait pas vraiment si les parents du jeune garçon sont morts ou si c'est son imagination qui le lui fait croire. Ce que je voulais à tout prix, c'est que mon jeune héros se retrouve seul à la fin. N'oubliez pas qu'il y a aussi le personnage de Sean Connery pour l'aider en cas de besoin, c'est une sorte d'ange gardien. Un ange gardien qui revient dans *Brazil* sous la forme du

Brazil



personnage interprété par Robert De Niro. Au fond, vous savez, je crois qu'on vient au monde seul et qu'on le reste. *Brazil* se termine également sur le constat de cette réalité. Pour moi, c'était la seule fin possible. À propos de la conclusion de *Time Bandits*, tout le monde me disait que je ne pouvais pas finir le film de cette façon, parce que c'était un film pour les enfants. Toutes ces protestations m'ont, en fait, convaincu encore plus de finir le film ainsi. Je me suis dit: « Cessons d'en parler, faisons-le et on verra bien. » Je crois avoir eu raison si on considère le succès remporté par le film.

— **Quels sont vos films préférés?**

— *8½*, *Les Sept Samourais*, *Le Septième Sceau*, *Citizen Kane*, *Dr Strangelove*, *Sherlock Junior* de Keaton, quelques Disney... Je crois que Fellini est un des plus grands réalisateurs. Nous avions pensé nommer notre film *1984½*, avant que *1984* ne soit annoncé.

— **Parlons un peu du distributeur américain. Pourquoi n'aimait-il pas la première version de *Brazil*?**

— Les responsables d'Universal voulaient surtout changer la fin pour la rendre plus heureuse. Ils voulaient que le film se termine sur la séquence de la vallée, sans retourner à la réalité.

— **Cela aurait été exactement comme dans *Blade Runner*.**

— Exactement comme dans *Blade*

Runner; ce qui me mettait très en colère. Cette fin aurait été dégoûtante et très cynique, présument que le public est stupide.

— **Ça n'aurait pas été très convaincant.**

— Un mensonge! Voilà ce que ça aurait été. Quelqu'un suggérait de finir le film lorsque Sam et Gill vont au lit ensemble, puis s'envolent vers le ciel... Un autre proposait de finir lorsque Sam et Turtle font exploser l'édifice du ministère, ce qui aurait fait de *Brazil* un film de vengeance à la *Rambo*. Bref, les gens de l'Universal ne savaient pas ce qu'était *Brazil*. Ils ne comprenaient pas le film. Pour eux, l'important était d'enlever tout ce qui pouvait déranger le public, en fait, tout ce qui rendait le film intéressant.

— **L'argument principal de l'Universal était que *Brazil* avait une trop longue durée. Croyez-vous que ce soit un argument justifié?**

— L'argument repose sur l'idée qu'en raccourcissant le film, on gagne une représentation supplémentaire. Mais cet argument présume que les gens voudront aller le voir. Si personne n'y va, à quoi ça sert d'avoir une séance de plus? Mon argument à moi était qu'en coupant le film, on perdrait le public pouvant potentiellement s'y intéresser. Je leur ai dit: « Bon, d'accord! je coupe le film à quinze minutes, on le passe cent fois par

jour et on devient tous riches. » Les personnes qui voulaient couper mon film sont les mêmes qui ont dépensé 35 millions de dollars dans *Out of Africa* qui dure deux heures trente. La différence, c'est qu'ils aiment ça; c'est leur produit à eux.

— ***Time Bandits* avait eu également des problèmes de distribution...**

— Le problème c'est que nous avions terminé le film sans avoir de distributeur pour les États-Unis. Or, personne ne voulait le film. C'est une nouvelle compagnie qui l'a finalement acheté et ce fut un grand succès... 48 millions de dollars!

— **Pensez-vous que votre victoire avec *Brazil* va créer un précédent pouvant faire changer la situation?**

— Je vais vous dire jusqu'à quel point cela a pu changer Hollywood. Lorsque nous avons gagné la bataille, un journal de Los Angeles a téléphoné à huit cinéastes pour leur demander leur opinion et sept d'entre eux ont refusé de faire un commentaire! Le seul cinéaste ayant accepté de répondre est Peter Bogdanovich, qui a eu lui aussi de nombreux problèmes avec le distributeur de son dernier film, *Mask*⁽¹⁾. Ils ne voulaient pas s'impliquer. Voilà comment Hollywood fonctionne!

(1) C'est d'ailleurs le même distributeur que pour *Brazil*.

LE PROCHAIN NUMÉRO PARAÎTRA
AU DÉBUT D'AOÛT