



L'armée des 12 singes

Un film de *Terry* GILLIAM



LYCÉENS AU CINÉMA



Sommaire

- 2** **GÉNÉRIQUE / SYNOPSIS**
- 3** **ÉDITORIAL**
- 4** **RÉALISATEUR / FILMOGRAPHIE**
- 6** **DÉCOUPAGE ET ANALYSE DU RÉCIT**
L'intrigue résumée, planifiée et commentée, étape par étape.
- 8** **QUESTIONS DE MÉTHODE**
Les moyens artistiques et économiques mis en œuvre pour la réalisation du film, le travail du metteur en scène avec les comédiens et les techniciens, les partis pris et les ambitions de sa démarche.
- 9** **PERSONNAGES ET ACTEURS PRINCIPAUX**
- 10** **MISES EN SCÈNE**
Un choix de scènes, ou de plans, mettant en valeur les procédés de mise en scène les plus importants, les marques les plus distinctives du style du réalisateur.
- 16** **LE LANGAGE DU FILM**
Les outils de la grammaire cinématographique choisis par le réalisateur, et l'usage spécifique qu'il en a fait.
- 18** **UNE LECTURE DU FILM**
L'auteur du dossier donne un point de vue personnel sur le film étudié, ou en commente un aspect essentiel à ses yeux.
- 19** **EXPLORATIONS**
Les questions que soulève le propos du film, les perspectives qui s'en dégagent.
- 20** **DANS LA PRESSE, DANS LES SALLES**
L'accueil public et critique du film.
- 21** **L'AFFICHE**
- 22** **AUTOUR DU FILM**
Le film replacé dans un contexte historique, artistique, ou dans un genre cinématographique.
- 23** **BIBLIOGRAPHIE**

LYCÉENS AU CINÉMA

*Avec le soutien du Ministère de la culture et de la communication
(Centre national de la cinématographie, Direction régionale des affaires culturelles
et des Régions participantes.)*



et le concours des salles de cinéma participant à l'opération



■ Auteur du dossier Jean Douchet

■ GÉNÉRIQUE

Etats-Unis, 1995

Titre original *Twelve Monkeys*

Réalisation et scénario Terry Gilliam

Scénario David Peoples et Janet Peoples, inspiré par le film *La Jetée* de Chris Marker

Image Roger Pratt, B.S.C. **Son** Jay Meagher **Effets spéciaux mécaniques et pyrotechniques** Vincent Montefusco **Décor** Jeffrey Beecroft **Montage** Mick Audsley **Musique originale** Paul Buckmaster

Interprétation

James Cole **Bruce Willis**, Kathryn Railly **Madeleine Stowe**, Jeffrey Goines **Brad Pitt**, Jose **Jon Seda**, Docteur Peters **David Morse**, Docteur Goines **Christopher Plummer**, Le microbiologiste **Bill Raymond**, La poétesse **Irma St. Paule**, Cole jeune **Joseph Melito**

Production Universal Pictures

Distribution UFD

Durée 2h05

Date de sortie à Paris 28 février 1996

■ SYNOPSIS

« Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance. La scène qui le troubla par sa violence, et dont il ne devait comprendre que beaucoup plus tard la signification eut lieu » ¹... dans un aéroport, quelques semaines avant l'épidémie foudroyante qui décima la quasi-totalité de l'humanité. Nous sommes en 2035. Un prisonnier, James Cole, extrait comme un rat de sa geôle, se voit proposer une remise de peine par une sorte de tribunal (le conseil des savants) qui gouverne les rares survivants réfugiés dans des souterrains infâmes. Il lui faut accepter d'être volontaire pour une expérience à haut risque : remonter à l'origine du virus pour l'analyser et le vaincre, donc remonter dans le temps. Pour tester Cole, on l'expédie d'abord à la surface dévastée de la planète, peuplée uniquement de bêtes sauvages échappées d'un zoo. Il en ramène une araignée vivante. On l'envoie alors, apparemment par erreur, en 1990, quelques années avant le cataclysme. Sa connaissance du futur autant que sa violence entraînent son internement dans un asile d'aliénés. Il y fait connaissance d'une psychiatre, Kathryn Railly, et de Jeffrey Goines, un jeune dément animé d'une rare fureur contre son père, éminent épidémiologiste. Cole se heurte à l'incompréhension des psychiatres qui le jettent dans un cul-de-basse-fosse. Le conseil des savants le récupère et le réexpédie en 1917, au beau milieu des tranchées de la Première Guerre mondiale. Cole se retrouve enfin en 1996, année de la catastrophe. Il kidnappe Kathryn Railly, dont il est tombé amoureux, et part à la recherche de l'Armée des douze singes, organisation écologiste dirigée par Jeffrey Goines. A l'aéroport, Cole découvre le véritable responsable de la propagation du virus et tente de le rattraper. Les visions qui le hantaient s'organisent soudain en une scène violente, celle de sa propre mort. Cole est tué, et plus rien n'empêchera la propagation du virus.

1. Ce texte débute *La Jetée* de Chris Marker. Terry Gilliam le reprend et l'illustre littéralement.

■ ÉDITORIAL

Les visions spectaculaires et baroques d'un artiste cinéaste



Dans la production actuelle des studios américains, dominée par les lois de l'efficacité commerciale et par un esprit souvent infantile s'évertuant à séduire le jeune public, *L'Armée des douze singes* de Terry Gilliam fait figure d'exception majeure. C'est un film qui porte à son accomplissement le talent visionnaire d'un réalisateur occupant une place à part dans le cinéma américain (pas seulement parce qu'il est souvent pris pour un Anglais), sur un scénario inspiré par un trésor du cinéma d'auteur, *La Jetée* de Chris Marker. Autour de quelques motifs qui pourraient être hollywoodiens (un héros incarné par Bruce Willis, une aventure fantastique, une histoire d'amour), *L'Armée des douze singes* développe une fiction du chaos qui vise moins l'efficacité d'un film d'action que l'étrangeté surréaliste d'un récit aux infinies méandres temporels. Et loin de tout infantilisme, Terry Gilliam nous donne, dans le sillage de Chris Marker, une vision mélancolique et poignante de l'enfance, espace-temps mythique qui hante confusément le héros de *L'Armée des douze singes*, mais qui ne peut être rejoint que dans la mort. A toute cette étrangeté, s'ajoute celle du grand bric-à-brac baroque que dessine l'univers de Terry Gilliam, où les décors comme les corps sont déformés par l'œil surhumain de la caméra. Cette force visuelle, qui est l'élément le plus frappant et le plus directement séduisant de *L'Armée des douze singes*, souligne aussi son étonnante nature d'objet d'art conceptuel, œuvre d'un cinéaste plasticien et graphiste. Des lois hollywoodiennes aux libertés de la création, Terry Gilliam ouvre nos yeux sur un cinéma moderne, parvenu à l'âge de tous les possibles.

La Bibliothèque du film



■ LE RÉALISATEUR

Terry Gilliam, histoire d'un œil

« *Je n'ai pas confiance dans les mots. Vous pouvez jouer avec eux à l'infini, mais les choses visuelles sont plus fortes, plus immédiates, plus directes, plus compréhensives pour la plupart des gens. Elles entrent directement dans votre tête* ». Terry Gilliam

➤ Une formation éclectique

Terry Gilliam naît en 1940 à Minneapolis, dans le Minnesota. Sa famille vient s'installer à Los Angeles en 1951. De 1958 à 1962, le jeune Terry Gilliam entreprend des études de physique, puis entre aux Beaux-Arts, et enfin étudie les sciences politiques. Cet étrange parcours est finalement très révélateur de l'œuvre à venir et de sa fondamentale hétérogénéité. De la physique, Gilliam retiendra la rigueur, tant dans l'élaboration du scénario que dans la mise en scène, et surtout le souci de respecter le réel, sa logique et sa cohérence, par-delà le délire. Aux Beaux-Arts, le futur cinéaste a appris le dessin, la nécessité de la conception plastique, l'importance de la vision architecturale du décor et, surtout, il s'est imprégné des grands maîtres, en particulier Jérôme Bosch et Breughel l'Ancien, auxquels il fera constamment référence. Enfin, les sciences politiques entraîneront, à travers une réflexion sur l'exercice du pouvoir, une vision pessimiste de la folie dans laquelle sont entrées nos sociétés. Pour compléter et enrichir cette formation hétéroclite, Terry Gilliam, prend la direction d'une revue littéraire. Il la transforme en magazine satirique, illustré, avec talent, par ses propres dessins.

Les années 60 voient poindre, face à la satisfaction béate et bête du boom économique, un besoin de contestation radicale qui trouve dans la filière du non-sens son mode d'expression idéal. Comment manifester, pour mieux la dénoncer, la folie du monde, sinon en s'inscrivant soi-même dans la folie ? Ce sera la raison du succès de la revue *Mad*, au titre explicite, qui va influencer non seulement l'Amérique mais le monde entier (en Grande-Bretagne, les Monty Python ; en France, *Pilote* et le célèbre *Hara Kiri*). En 1962, à la fin de ses études, Gilliam envoie à Harvey Kurtzman, le fondateur de *Mad*, quelques unes de ses propres publications. Il est aussitôt engagé, et sa carrière de dessinateur

prend alors le pas sur ses autres activités créatrices. Il participe comme illustrateur à de nombreuses publications et, en 1966, après un long périple en Europe, il devient rédacteur dans le secteur de la publicité, activité qui laissera également des traces dans son œuvre de cinéaste.

➤ L'aventure des Monty Python

1967 marque un tournant décisif et dans la vie et la carrière de Gilliam. Il vient s'installer à Londres, toujours comme dessinateur, et il y retrouve John Cleese, qu'il a connu pendant son service militaire. Celui-ci lui présente un producteur de télévision qui lui achète deux sketches et l'engage. Pendant trois ans, Gilliam va occuper à la télévision les postes d'animateur, de scénariste et dialoguiste, quelquefois celui d'acteur et surtout celui de réalisateur de séquences d'animation. Dans le même temps, il sympathise avec Graham Chapman, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin auxquels se joint John Cleese. A eux six, ils forment le fameux groupe des Monty Python. Leur fameux *Monty Python's Flying Circus* sera diffusé sur la chaîne BBC1 d'octobre 1969 à janvier 1973.

L'esprit des Monty Python se caractérisait par un humour anglais irrespectueux cultivant le plus parfait mauvais goût, le non-sens loufoque, les situations les plus ordinaires poussées jusqu'à l'absurde, ou inversement les situations les plus héroïques ou mythiques réduites à leur platitude. Les Monty Python s'imposèrent donc par leur goût du décalage et surtout par la volonté de faire imploser, à coup de gags hilarants, les valeurs les mieux conservées. Le groupe relayait, avec un esprit anglais, l'agressivité corrosive de *Mad*, mais aussi la révolution idéologique soixante-huitarde.

Terry Gilliam occupe une place à part dans la troupe de Monty Python. Il écrit,

interprète et réalise avec eux tous leurs films mais il se spécialise principalement dans les séquences animées et la conception visuelle. Gilliam est aussi le seul Américain du groupe. S'il n'est pas indifférent à l'humour anglais, son sens comique obéit davantage à la tradition américaine du burlesque et du cartoon. On connaît en particulier son admiration pour Buster Keaton. Avec Terry Jones, Gilliam signe *Monty Python, sacré Graal* puis il dirige seul une œuvre personnelle, *Jabberwocky*. Viendront ensuite *Bandits, bandits* et un nouveau film collectif, reprenant la tradition des sketches qui avaient fait le succès du groupe, *Monty Python, Le Sens de la vie*. Gilliam y met en scène une courte histoire de bureaucrates qui se sentent menacés par la modernité et partent, comme des pirates, à l'abordage du conseil d'administration d'une puissante multinationale. Cet épisode était tellement singulier qu'il fut séparé du reste du film et placé, seul, en prologue.

Désormais Terry Gilliam imposera une vision personnelle, reconnaissable entre toutes. Il est ainsi l'auteur complet de l'étonnant *Brazil*, d'un remake du *Baron de Munchausen*, de *Fisher King*, de *L'Armée des douze singes* et enfin de *Las Vegas Parano*. Cinq films en treize ans, c'est le signe de la détermination farouche de Gilliam, qui a toujours prétendu réaliser ce qu'il voulait, comme il le voulait. D'où une réputation d'auteur au caractère exécrationnel qui court sur lui à Hollywood et qui vient principalement de *Brazil*. La production, affolée par cet inclassable et horrible objet, voulut l'enterrer. Gilliam, sans avertir le studio, partit à New York présenter son film aux critiques les plus influents, qui écrivirent des papiers enthousiastes. Affront supplémentaire pour Hollywood, *Brazil* rencontra un grand succès public et devint un film culte.

> Un délire terriblement possible

Pour comprendre l'œuvre de Terry Gilliam et mesurer une nouvelle fois ce qui la distingue des films conçus avec les Monty Python, il faut revenir sur un élément capital, déjà noté à propos de ses études de physique : son souci d'être au plus près du réalisme. Ce qui n'est pas sans paradoxe pour quelqu'un qui revendique son statut de cinéaste d'animation. D'autant que dans ce domaine Gilliam a développé la technique du papier découpé, qui lui permit de pouvoir utiliser les œuvres d'artistes comme Breughel ou Dürer. Il poursuivra ce genre de collages avec des acteurs en chair et en os, mais il les soumettra toujours à un traitement digne de personnages de dessin animé : « *Leurs proportions - grosses têtes, petits corps - sont celles des cartoons. Je ne crois pas que je puisse me débarrasser de ça, c'est la façon dont je vois les choses*, dit Gilliam. *J'ai trop longtemps dessiné des cartoons pour pouvoir m'en détacher. Fellini est un cartoonist. Ses films le montrent* ».

Mais chez Gilliam, l'utilisation d'éléments irréels, fantaisistes appartenant à l'univers du dessin animé, renforce le parti pris de réalisme pointilleux qui caractérise la démarche du cinéaste et se manifeste dans une attention

maniaque du détail : « *C'est pourquoi j'aime Brueghel : il y a tant d'humanité dans chacun des détails de ses tableaux. Chaque personnage est unique et fait quelque chose de particulier. C'est une idée merveilleuse : réduire les objets à des détails de façon à ce qu'ils deviennent les éléments d'un tout ; ils n'existent pas par eux-mêmes, mais dans leur globalité. Mes films sont comme ça. Je pourrais faire des films plus simples, avec une construction plus facile ; mais non, ils sautent là, reviennent en arrière, et les détails sont aussi intéressants que l'histoire principale* ».

Ces propos éclairent aussi la prédilection de Gilliam pour les voyages dans le temps, qui ont pour lui l'avantage d'offrir un regard distancié sur le présent : « *Faites un pas en arrière et vous pouvez dire tout sur la société contemporaine sans paraître menaçant, en restant distrayant* ». Là encore s'écartant des Monty Python, qui s'adonnaient au jeu plus facile de l'anachronisme, Gilliam s'ouvre, à travers ces jeux temporels, à l'onirisme, merveilleux et fantastique. Son univers délirant et pourtant cohérent et terriblement possible caractérise désormais la « Gilliam's touch ».



Brazil (1985) de Terry Gilliam

Filmographie

- 1974 **Monty Python, Sacré Graal !** (Monty Python and the Holy Grail, co-réalisateur, co-scénariste, animateur, interprète)
- 1976 **Jabberwocky** (réalisateur, scénariste)
- 1979 **Monty Python, La Vie de Brian de Terry Jones** (Monty Python's Life of Brian, co-scénariste, chef décorateur, animateur et interprète)
- 1981 **Bandits, bandits** (Time Bandits, réalisateur, producteur, scénariste)
- 1982 **Monty Python à Hollywood de Terry Hughes** (Monty Python Live at the Hollywood Bowl, co-scénariste, interprète)
- 1983 **Monty Python, Le Sens de la vie de Terry Jones** (Monty Python's The Meaning of Life, co-scénariste, animateur, réalisateur prologue, interprète)
- 1985 **Brazil** (réalisateur, scénariste)
- 1988 **Les Aventures du baron Munchausen** (The Adventures of Baron Munchausen, réalisateur, co-scénariste)
- 1991 **Fisher King** (The Fisher King, réalisateur)
- 1995 **L'Armée des douze singes** (Twelve Monkeys, réalisateur)
- 1998 **Las Vegas Parano** (réalisateur, co-scénariste)

■ DÉCOUPAGE ET ANALYSE DU RÉCIT

L'apocalypse selon James Cole

L'Armée des douze singes nous donne à voir le monde à travers les yeux de James Cole : un point de vue ambigu.

L'Armée des douze singes obéit à une construction cyclique qui ne laisse aucune ouverture sur un quelconque monde en dehors du film. Le film se nourrit en quelque sorte de lui-même. D'où la complexité du récit. Apparemment, il se veut linéaire, c'est-à-dire que chaque événement découle de la péripétie précédente et entraîne la situation suivante. Mais la narration est constamment perturbée par le paramètre temporel : futur, passé, présent se heurtent, quelquefois se mélangent. Vieux rêve cinématographique que le génial Griffith tentait d'explorer en 1915 dans *Intolérance* où il mélangeait dans la même histoire, Babylone, le Christ, le massacre de la Saint-Barthélémy et finalement l'époque contemporaine. Le développement de la science-fiction, à partir de la théorie de la relativité, a illustré et donc rendu compréhensible ce mélange des temps. Quant aux spéculations que la théorie de la relativité a suscitées, elles ont induit des modifications structurelles du récit, qui ne se développe qu'en terme paradoxal.

Ainsi dès le début : la netteté d'un regard d'enfant, sa pureté, son innocence mais aussi sa crainte et son angoisse glissent sur une réalité floue, associant souvenir et onirisme, à l'intérieur de laquelle s'immisce une voix lointaine, comme venant extirper d'un lourd et profond sommeil James Cole, adulte et prisonnier.

ANALYSE En à peine une minute, un rêve devient cauchemar, l'enfance subit la violence du monde, la beauté se fait hideur, le sentiment de liberté n'est que le déguisement d'un univers concentrationnaire et inhumain, radicalement délirant. Le temps est définitivement détraqué. Le présent est déjà le passé qui est déjà le futur. Telle est la base de la construction du film avec les thèmes qu'elle génère. D'abord et avant tout celui de la violence puisque l'enfant voit le « meurtre ». On verra plus tard que cette violence est le produit d'une société patriarcale (d'où la place capitale occupée dans le film par le père et la figure de l'autorité dans ce qu'elle a, apparemment, de moins récusable : l'autorité scientifique). Thème conjoint du fils et de sa fuite perpétuelle loin d'un futur et d'un passé imposés et qui le cernent, donc en quête d'un présent insaisissable, de son présent. Le film peut dès lors organiser et développer en volutes sa complexité.



Extrait de force du fond de sa geôle, James Cole se voit désigné volontaire pour exécuter une mission. Dans une sorte de souterrain suintant, sale et délabré, il subit des séances poussées de désinfection, revêt des combinaisons caoutchouteuses à l'allure de préservatifs et, par une bouche d'égout, sort à l'air libre, c'est-à-dire hautement vicié, d'une ville neigeuse et désertée, vestige du cataclysme annoncé dans le pré-généric. Nous sommes dans le futur, en 2035. Tout est à l'abandon, désolé. James Cole se saisit précautionneusement d'un insecte vivant puis d'une araignée, qu'il range dans une boîte hermétique. Des ours et des lions errent dans les rues. Il découvre ce qui, jadis, fut certainement un grand magasin. Avant de rentrer dans le souterrain il met à jour, près de la bouche d'égout, sous la neige, une inscription sur fond d'affiche rouge : « On l'a fait ».

ANALYSE Après l'ouverture purement visuelle, le film peut réellement commencer. Relevons, déjà, l'un des principes de sa construction : tous les éléments qui joueront un rôle dans l'histoire nous sont montrés bien avant que nous saissions leur place et leur fonction dans le déroulement des événements. Les détails ont toujours la priorité sur l'ensemble. La signification de l'inscription « On l'a fait » sera même, presque jusqu'à la fin du film, interprétée de manière erronée.

De retour dans sa prison, James Cole comparait devant le tribunal des scientifiques. Ambiance glaciale, menaçante, telle que pourrait la ressentir un cobaye dans une expérience de laboratoire. Cole est enchaîné comme un condamné à mort. Il est considéré comme un ultra violent. Mais ses capacités le condamnent à accepter la mission de ramener toute information sur le virus meurtrier.

ANALYSE Nous épousons le point de vue de Cole et nous le regardons comme une victime. La scène procure une forte impression d'ambiguïté : qui est paranoïaque ? Nous sommes placés dans la situation de croire que l'agressivité appartient uniquement à la communauté scientifique et par extension à la science elle-même et



qu'en aucun cas la folie ne peut être le fait de Cole. Ambiguïté aussitôt relayée et aggravée par la séquence suivante.

Rupture brutale. Une vieille femme à l'allure de folle, d'illuminée millénariste ou de poétesse, vaticine devant une toile surréaliste copiant les perspectives chères aux humanistes du quattrocento. Dans la maigre assistance qui l'écoute retentit la sonnerie dérangeante d'un téléphone portable. Sa propriétaire, gênée, s'éclipse : la psychiatre Kathryn Railly part, en urgence, au poste de police. Cole dans un accès de démence a blessé plusieurs policiers et a été tabassé à son tour : une erreur des scientifiques l'a transporté non en 1996, mais en 1990, et les informations qu'il possède ne lui servent à rien. On est en pleine violence. Cole se retrouve en asile d'aliénés. Il y rencontre Jeffrey Goines, fils révolté d'un illustre et riche savant biologiste, à la fois père haï et dieu omnipotent.

ANALYSE Ainsi entre dans le récit la psychiatre Kathryn Reilly, comme une nécessité : elle est celle que Cole attend pour le justifier, pour être l'avocate, l'amante, la mère douce et compréhensive, celle qui pourra s'opposer aux autres scientifiques. Le jeu de construction consiste donc à placer le récit en anamorphose. Si l'on prend Cole pour un malade qui veut faire entrer les autres dans sa démence pour en prouver la raison, il est logique que viennent à lui Kathryn, comme alliée et témoin et de sa lucidité et de sa santé mentale, et Jeffrey (projection probable et double de Cole à vingt ans) comme relais chargé, par un jeu justement surchargé, de le dédouaner de sa folie aux yeux des autres. Dès lors la fiction temporelle (fiction de science-fiction) sert d'alibi (comme on dit en terme de scénariste hollywoodien de « gimmick »). Le public doit accepter l'hypothèse imaginaire contre l'évidence de la raison, mordre au leurre de l'Armée des douze singes. Il faut que Cole apparaisse comme le sensé, le sage et martyr qui se dévoue pour sauver

l'humanité et que la société manifeste sa folie. C'est elle qui porte la violence par ses institutions (police, hôpital psychiatrique), les rapports inhumains, ses expériences de vivisection, c'est elle qui transforme les hommes en légumes avec sa télévision, ses jeux imbéciles, ses calmants chimiques. D'ailleurs, la folie apparente de Cole est forcément une erreur de diagnostic. En effet, comme par hasard, les savants du futur ont fait une erreur dans leur calcul et l'ont envoyé en 1990, et non en 1996. Voilà qui démontre que notre héros, ne pouvant exécuter la mission du futur, ne peut que paraître complètement fou en 1990. Même si nous le surprenons en train d'instiller dans l'esprit dérangé de Jeffrey son envie de détruire l'humanité et lui suggérer subrepticement l'idée de l'Armée des douze singes.

Le public doit accepter l'hypothèse imaginaire contre l'évidence de la raison, mordre au leurre de l'Armée des douze singes.

Retour au futur que nous comprenons être maintenant le lieu de l'esprit malade de Cole, son refuge et sa terreur. Et renvoi dans le passé. 1917 d'abord. Comme pour démontrer que ce n'est pas Cole qui est détraqué mais la machine et les calculs des savants dont la soi-disant rigueur scientifique n'est pas fiable. Enfin parvenu en 1996, Cole entraîne de force Kathryn Railly dans sa traque des responsables de la propagation du virus, mais tous deux font fausse route : Jeffrey Goines est un innocent rêveur, et c'est de l'anonyme assistant de son père que le danger viendra. Désormais persuadée que Cole dit la vérité, Kathryn Railly décide de fuir avec lui. Mais à l'aéroport, Cole est tué.

ANALYSE La voie est libre pour Cole, qui peut se projeter dans la figure du sauveur de l'humanité. Seul contre tous, comme tout héros américain façonné par Hollywood, aidé par la femme qui croit en lui, il entreprend de découvrir qui mène l'Armée des douze singes. Jeffrey Goines, évidemment. Mais puisque celui-ci est une part de lui-même, il ne peut être coupable. Juste un junkie qui disjoncte. Non, le vrai coupable est nécessairement un savant, la science donc, qui elle-même prend la relève de Cole, exécute son projet et concrétise sa révolte.



■ QUESTIONS DE MÉTHODE

Hollywoodien avec indépendance

Projet atypique dans le cinéma américain, L'Armée des douze singes a vu son originalité sauvée par la volonté de Terry Gilliam de ne pas se plier aveuglément aux lois des studios.



> Les stars, pas les dollars

Après plusieurs années pendant lesquelles Terry Gilliam ne parvint à mettre en chantier aucun de ses projets, le studio hollywoodien Universal lui fit parvenir un scénario intitulé *Twelve Monkeys* (littéralement, *Douze singes*). Ecrite par David Peoples, le scénariste de *Blade Runner* de Ridley Scott et de *Impitoyable* de Clint Eastwood, qui travailla cette fois avec sa femme Janet, l'histoire de *L'Armée des douze singes* s'inspirait du court métrage de Chris Marker, *La Jetée*, pour donner la vision étonnante d'un homme perdu entre plusieurs époques, passées et futures. Le scénario enthousiasma Terry Gilliam : l'imaginaire et l'atmosphère de *L'Armée des douze singes* étaient si proches de son propre univers qu'il vit là la possibilité de se mettre au service d'une histoire sans chercher à vouloir absolument la marquer de son empreinte. Pour garder le contrôle du film et ne pas être à la merci des désirs des stars, Gilliam souhaita d'abord faire appel à des acteurs peu connus. Les émissaires du studio protestèrent et passèrent des jour-

nées entières à le persuader de la nécessaire présence d'une ou de plusieurs stars pour assurer au film une bonne carrière en salles. Après maintes hésitations, le metteur en scène se conforma aux vœux d'Universal et mentionna les noms de Nick Nolte et de Jeff Bridges. Le studio, qui ne voulait ni de l'un ni de l'autre, suggéra Bruce Willis. Celui-ci avait en effet manifesté son désir de tourner avec Terry Gilliam et s'était déjà vu refuser le rôle tenu par Jeff Bridges dans *Fisher King*. Une après-midi passée avec la star de *Piège de cristal* suffit à Terry Gilliam pour donner son accord. En pleine gloire, Brad Pitt manifesta alors son désir d'interpréter Jeffrey Gones, voulant prouver qu'il pouvait rompre avec l'image de jeune premier hollywoodien qui lui collait à la peau. Son désir de tourner *L'Armée des douze singes*, aussi vif que celui de Bruce Willis, séduisit Gilliam. Mais le réalisateur, qui tenait à garder l'esprit d'une petite production même dans le cadre hollywoodien, demanda à ses deux acteurs vedettes de renégocier leur cachet habituel à la baisse : Bruce Willis fut payé au pourcentage sur les recettes et Brad Pitt ne gagna qu'un demi million de dollars, soit trois fois moins qu'il ne pouvait prétendre. Ils ne furent pas les seuls à devoir se plier à un principe de « réalisme économique » rare dans les studios américains. Le budget de *L'Armée des douze singes* était en effet évalué à 29,5 millions de dollars, alors que le coût moyen d'un film hollywoodien (sans recherche visuelle particulière) est de 34 millions de dollars. Le tournage commença lorsque toute l'équipe fut d'accord pour accepter des salaires inférieurs à la normale.

> Kevin Costner fait diversion

Conseillé par David et Janet Peoples, Gilliam choisit les paysages industriels délabrés de Philadelphie et de Baltimore comme

lieux de tournage : « Cela me fascinait par avance de tourner à Philadelphie parce qu'il se dégage de son architecture un incroyable parfum de décadence et de pourriture. Or j'ai tout de suite ressenti *L'Armée des douze singes* comme un film sur l'échec, la décomposition, la nostalgie ». Un ancien pénitencier devint l'hôpital psychiatrique où se jouent plusieurs scènes du film, Gilliam trouvant ce décor plus approprié à son sujet que les hôpitaux modernes, qui ressemblent à des bureaux. Ce pénitencier-hôpital étouffant exprimait aussi parfaitement la sensibilité du personnage de James Cole qui, étant probablement schizophrène, voit les choses d'une manière totalement paranoïaque. Enfin, le choix de décors naturels allait dans le sens de la rigueur budgétaire souhaitée par Gilliam (car moins onéreux que des décors entièrement fabriqués en studio), et lançait un défi à son inventivité de metteur en scène. Mais sa liberté artistique lui fut également assurée par un heureux concours de circonstances. En même temps que *L'Armée des douze singes*, le studio Universal produisait en effet le film de Kevin Reynolds, *Waterworld*, avec Kevin Costner, dont le budget était le plus cher de l'histoire du cinéma américain. Les producteurs exécutifs du studio focalisaient toute leur attention sur cette dispendieuse odyssée aquatique et ne cessaient de se rendre à Hawaï pour s'assurer du bon déroulement de ce tournage qui mettait en péril Universal. Loin du regard des « espions » du studio, Terry Gilliam put ainsi tourner son film en toute liberté, faisant du cinéma hollywoodien à sa façon, bien personnelle.

■ PERSONNAGES ET ACTEURS PRINCIPAUX

Folie, es-tu là ?

En suivant Terry Gilliam dans son imaginaire fantasque, les acteurs de L'Armée des douze singes se mesurent à des personnages forts, et à un monde où la raison vacille.

BRUCE WILLIS / JAMES COLE

Né en 1955 dans une garnison américaine en Allemagne, Bruce Willis est aujourd'hui une des stars hollywoodiennes les plus populaires et puissantes. Révélé par la série télévisée *Clair de lune* en 1985, cet acteur de comédie retint l'attention de Blake Edwards (*Boire et déboires*, 1987), mais c'est un film d'action qui le propulsa au sommet du box-office, *Piège de cristal* de John McTiernan (1988), faisant de lui un subtil challenger face aux héros musclés incarnés par Sylvester Stallone ou Arnold Schwarzenegger. Devenu une figure familière du cinéma à grand spectacle (*Le Dernier Samaritain* de Tony Scott, 1991, *Une journée en enfer* de John McTiernan, 1995, *Le Cinquième Élément* de Luc Besson, 1997, *Armageddon* de Michael Bay, 1998), Bruce Willis n'a pour autant pas renoncé à ses étonnantes compositions dans le registre comique (*La Mort vous va si bien* de Robert Zemeckis, 1992, *Breakfast of Champions* de Alan Rudolph, 1999), et, star atypique, il a manifesté un grand discernement et une belle liberté en acceptant de tenir des rôles secondaires dans des films indépendants, notamment *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino. Interpréter le personnage de James Cole dans *L'Armée des douze singes* reste le choix le plus audacieux de sa carrière, et la meilleure illustration de l'étendue et de la subtilité de son jeu, de la pure présence physique (le début du film) à la pure émotion (la fin, et particulièrement la scène du cinéma avec Madeleine Stowe).

James Cole est un homme miné par un traumatisme d'enfance : la scène d'une extrême violence à laquelle il a assisté. Ce choc a développé son caractère agressif et asocial. Personnage instable, à l'évidence paranoïaque et présentant tous les symptômes de l'aliénation, James Cole, quoique considéré comme un fou

furieux, présente dans le même temps une sensibilité aiguë, qui aspire à la paix, la tendresse et la douceur. C'est cette contradiction qui donne toute son envergure au personnage.

BRAD PITT / JEFFREY GOINES



Né le 18 décembre 1963 dans l'Oklahoma, Brad Pitt débute au cinéma en 1987 avec des figurations non créditées et des participations mineures, avant d'obtenir le rôle titre de la comédie romantique *Johnny Suede* (1991), de Tom DiCillo, et de se distinguer, la même année, dans *Thelma et Louise* de Ridley Scott. *Au milieu coule une rivière* (1992), de Robert Redford, donne à Brad Pitt une place de choix dans la tradition des jeunes premiers et des séducteurs de l'écran. Devenu star (après *Légendes d'automne* de Ed Zwick, en 1994), c'est à des rôles plus troubles qu'aspire le comédien, désireux d'échapper à son image trop lisse d'ange blond : *Entretien avec un vampire* (1994), de Neil Jordan et *Seven* (1995) de David Fincher

sauront créer le trouble, déjà grand dans *L'Armée des douze singes*, où le visage de Brad Pitt est déformé par des grimaces simiesques et une folie malaisante. Acteur de tempérament, pas toujours heureux dans ses choix (*Sept ans au Tibet*, 1997, de Jean-Jacques Annaud), Brad Pitt cherche maintenant le metteur en scène qui le mettra sur la voie de la maturité.

En pleine révolte, exalté, violent, Jeffrey Goines peut être considéré comme la projection adolescente de James Cole. Il se révolte contre le père, considéré comme un Dieu, donc contre la société toute entière, et n'aspire qu'au désordre absolu, au chaos total. Mais s'il semble possédé, ses jeux sont encore ceux d'un enfant farceur, fier d'avoir bravé l'interdit en libérant les animaux sauvages dans la ville : une « grosse bêtise » bien innocente, sans conséquence.

MADELEINE STOWE / KATHRYN RAILLY

Terry Gilliam rencontra Madeleine Stowe lorsqu'il projetait de porter à l'écran le *Conte des deux villes* de Charles Dickens, quelques années avant de réaliser *L'Armée des douze singes*, qui reste le film le plus marquant de cette actrice, également dirigée par Robert Altman (*Short Cuts*, 1993), et récemment par Simon West dans *Le Déshonneur d'Elisabeth Campbell* (1999).

La docteure et psychiatre Kathryn Raily est une projection de l'image de l'amour à la fois féminin et maternel : elle est peut être entièrement imaginée par James Cole pour apaiser ses angoisses. Mais elle incarne aussi la raison : psychiatre, celle du savoir, et femme amoureuse, celle du cœur. A moins que ce ne soit la folie, entre psychiatrie et amour fou.

*Ligne de vie,
ligne de fuite,*
page 11

*Dans La Jetée, Chris Marker jouait déjà,
comme le fera Gilliam, avec l'illusion :
celle du mouvement, celle d'une fuite
possible pour son personnage.*

Flashes éclairants,
page 12

*Terry Gilliam utilise le flash-back
comme un langage de signes qui, peu à
peu, donnent forme à un monde
brutal et trompeur.*

L'éternité devant soi,
page 13

*Le cauchemar de James Cole est aussi
l'expression de sa fascination sans fin
pour une femme de rêve, à laquelle
tout le ramène..*

*L'idée fixe de
James Cole,*
page 14

*Dans l'immobilisme, Terry Gilliam
fait surgir le mouvement délirant de
l'imaginaire, jusqu'au vertige*

*La caméra explore
la folie,*
page 15

*Dans L'Armée des douze singes, le
dérèglement spatio-temporel du monde
est rendu sensible par les techniques et
les angles de prises de vues.*

■ MISES EN SCÈNE

Plongée dans la verticalité

Terry Gilliam déconstruit l'espace cinématographique pour construire un monde visuellement renversant, où tous nos repères sont bouleversés.

L'Armée des douze singes se présente comme une sorte de déferlement d'objets et éléments hétéroclites sans liens apparents entre eux et pourtant étroitement liés, imbriqués les uns dans les autres. Un désordre incessant masque une écriture hautement maîtrisée et cohérente. Car le principe même de la mise en scène illustre la célèbre citation shakespearienne : un récit plein de bruit et de fureur raconté par un idiot.

Ce principe s'appuiera sur la volonté d'exagération. Ici, aucun plan ne peut se revendiquer des notions de classicisme, de normalité, de quotidienneté. Même le qualificatif de baroque paraît trop sage pour restituer l'impression délirante qu'éveille le film. Nous sommes constamment soumis à un bombardement d'effets déformants, violents dans leur étrangeté, toujours insolites et fascinants. A l'évidence, la mise en scène applique les lois de la bande dessinée et plus encore celles du cartoon, du dessin animé : toute forme est variable, mutante. Cette mise en scène se plie donc davantage aux lois de l'onirisme qu'à celles de la raison ordinaire, à un imaginaire débridé qu'au respect imitatif de la nature. Et pourtant, tel est l'enjeu de Gilliam : il s'agit, au terme de ce travail forçant l'exagération, de se manifester comme « réaliste ».

Les moyens utilisés sont multiples. A commencer par toutes les distorsions obtenues par un usage fréquent des courtes focales, et les déformations des visages, des corps et des objets, violentes, souvent grotesques ou terrifiantes, qui en découlent. En résulte aussi l'effet schizoïde qui procure la sensation optique que l'espace est scindé en deux dans le sens de la profondeur et que le fond se détache ainsi de la surface, et même s'y oppose. Sans compter les effets d'accentuation que libère l'emploi des grands angles, couplés à des mouvements d'appareil qui semblent flotter, valser dans l'espace. Avec en prime, l'instabilité constante de la caméra, qui semble ne plus prendre comme repère le niveau de l'horizontalité, mais choisir la verticalité comme axe principal de ses positions et déplacements. Impression aberrante certes, sans fondement véritable, mais nécessaire pour nous plonger dans l'univers de la folie.

Car cette verticalité, toujours présente, impose d'abord sa loi à chaque angle de prise de vue. C'est le règne ici des plongées et contre-plongées souvent excessives, et qui aux moments critiques deviennent radicales. Ainsi, lorsqu'il est enfermé pour démence en 1990, James Cole est alors vu de haut, la caméra suspendue sur lui, dans une sorte de puits dont nul ne peut s'échapper. Cette plongée violente appelle une contre-plongée toute aussi brutale : par en dessous, la caméra regarde le plafond et distingue dans celui-ci une bouche d'aération. Seule une mouche pourrait y passer pour s'échapper. Dans son délire, James Cole aime à s'imaginer qu'il pourrait réussir son évasion de cette façon.

Mais dans cet exemple, le jeu de la fermeture, voire du blocage de la plongée par sa contre-plongée, suggère l'idée de la tombe. Une tombe pour vivant, non plus horizontale comme il est usuel, mais verticale, celle du cul-de-basse-fosse dans lequel Cole est jeté. La verticalité dément l'aspiration au repos qu'implique l'horizontalité. Elle engage une tension dynamique entre la pesanteur de l'angoisse de la mort, éprouvée au fond du trou, et le besoin irrépressible de légèreté, de liberté, d'évasion vers le haut, qu'appelle l'instinct de survie. La verticalité est l'axe moteur, la figure mère de *L'Armée des douze singes*. Elle y exprime la folie.

■ MISES EN SCÈNE

Ligne de vie, ligne de fuite

Dans *La Jetée*, Chris Marker jouait déjà, comme le fera Gilliam, avec l'illusion : celle du mouvement, celle d'une fuite possible pour son personnage.



1

Pour mettre en évidence les particularismes de la mise en scène de Terry Gilliam, il est intéressant de se référer à *La Jetée* de Chris Marker, et tout particulièrement à la scène finale, où le héros de ce film court vers la fille de ses rêves, avant d'être tué en plein élan, sur l'immense terrasse de l'aéroport d'Orly, surnommée la jetée.

C'est sur l'horizontalité que Chris Marker compose plastiquement ses plans-photographies. C'est très sensible dans le premier de cette scène, où l'homme, de dos, saisi dans son effort, pénètre dans la foule (1). Celle-ci bouche l'horizon en formant une ligne horizontale. Elle accentue le sentiment de fixité que créent les images arrêtées du film de Marker.



2

Le second plan, en revanche, élimine les intrus (2). Il présente la nudité d'une abstraction. Ne restent que la perspective de la jetée et l'homme dans sa course. Ici, l'horizontalité dessine spatialement la trajectoire de l'homme, et symboliquement sa ligne de vie. Les minces verticales des lampadaires dessinent des lignes de fuite qui mettent en valeur la perspective. Le troisième plan rend soudain très présent le but qu'il lui faut atteindre, ce visage de jeune femme tant désiré (3). Elle regarde l'objectif de l'appareil photo comme pour mieux fermer, telle une Parque, la course de l'homme. Et, en effet, le quatrième plan, déséquilibré, montre la mort de cet homme, comme un oiseau touché en plein vol (4). Soudain, la verticalité l'emporte, les lignes de fuite disparaissent,



3

ainsi que toute perspective, en même temps qu'est brisée la ligne de vie.

Dans *L'Armée des douze singes*, où l'horizontalité est combattue par l'esthétique de Terry Gilliam, un plan rappelle cependant le travail de Chris Marker sur l'espace. Il s'agit d'un tableau qui copie à la manière surréaliste les perspectives chères au quattrocento, montré en plan rapproché au début de la partie du film qui se situe en 1990. Dans ce tableau, tout est horizontalité, équilibre, harmonie, symétrie, au point qu'il en ressort un sentiment inquiétant. D'ailleurs, par un zoom arrière, une femme échevelée, l'air d'une folle, entre dans le champ et péroré en divaguant. Ce tableau repose sur les principes de la perspective. Il semble offrir une grande possibilité de lignes



4

de fuite. Sauf que celles-ci s'inscrivent sur la surface plane, lisse, sans relief de la toile de l'écran ou du tableau. Loin d'être une ouverture, une chance d'évasion, cette représentation picturale éveille une impression de fermeture. Elle est donnée à voir comme source d'illusion et d'artifice. Elle trompe toute espérance. Elle est plus redoutable que n'importe quel mur de prison ou d'hôpital psychiatrique.

Chez Marker, la perspective est de même trompeuse : elle dessine une échappée et suggère un mouvement alors que l'homme arrive au bout de sa vie (l'espace se referme) et que le temps s'arrête (rendu à la fixité des images par l'espion de l'avenir, qui tue cet homme fuyant le temps).

■ MISES EN SCÈNE

Flashs éclairants

Terry Gilliam utilise le flash-back comme un langage de signes qui, peu à peu, donnent forme à un monde brutal et trompeur.



1



2



3



4



5

La scène de l'aéroport constitue le moment clé de *L'Armée des douze singes*. Il s'agit d'un moment fragmenté, morcelé dans tout le film, qui revient comme un leitmotiv, et que son incessante répétition transforme vite en obsession. Cette scène fait surgir un trauma mais aussi une fascination, un émerveillement (la vision de la femme), et une douleur secrète. Elle libère la violence mais aussi son contraire, un besoin irrésistible de douceur, de paix et d'amour. Elle est vue par un enfant et on sait que Gilliam a conçu son film en fonction du premier et du dernier plan, c'est-à-dire en fonction de ce regard d'un magnifique bleu sur un monde qui court à sa mort (1).

Ce type de scène et son utilisation ont pour nom *flash-back*. En français, retour en arrière. Le flash-back a pour fonction d'évoquer ou faire resurgir un souvenir passé. Mais ce procédé, qui est à la base du récit cinématographique, connaît très vite une extension dans son usage : il peut également projeter une pensée, visualiser le futur, répéter un présent. Gilliam veut se servir de tous ces possibles et en jouer dramatiquement. Il prend d'abord le flash-back au pied de la lettre. Il insiste avant tout sur le *flash*, c'est-à-dire sur des éclats de souvenir qui se heurtent, s'entrechoquent comme des images non encore montées, à l'état brut.

Des images qui se succèdent d'une façon discontinue alors que la musique, en contraste, sur un tempo très lent et une tonalité très mélodieuse, apporte cette continuité nécessaire à l'intensité de la scène.

Autour du regard bleu de l'enfant, cette scène reprend, à différents moments du film, des éléments semblables, mais vus sous des angles différents. Une aérogare qui évoque une sorte de tunnel où les gens avancent et parfois se heurtent (2). L'enfant lui-même, toujours saisi par ce qu'il voit (3). Une valise aux multiples étiquettes collées. Un homme habillé en jaune, ses cheveux roux ramenés en queue de cheval (4). Un autre homme qui le poursuit et chute, transpercé par une balle. Une femme qui court, crie sans émettre un son, vole vers lui, se jette à terre sur son corps mortellement blessé (5). Un revolver. Des policiers en position de tir. La foule paniquée.

Tous ces éléments sont stables, sauf un. Il s'agit de l'homme rouquin à la queue de cheval. Il est d'abord indéfinissable. Il n'est vu que de dos, exactement comme celui qui le poursuit. Seuls le ciré jaune de l'un et la chemisette bariolée de l'autre les distinguent vaguement. Mais l'impression de confusion suggère l'idée du double, chère au fantastique : l'homme à la chemise bariolée

(James Cole) se poursuit lui-même. Dans un des flashs-back montrant la scène de l'aéroport, le rouquin prend la figure de Jeffrey Goines (4). Celui-ci semble être le complice de l'enfant et lui crie « Attention ! ». Comme si Jeffrey, entre l'enfance et l'âge adulte, figurait James Cole à sa période de révolte adolescente. Révolte qu'exacerbe une sensibilité blessée à vif par la cruauté barbare d'une science sans conscience qui impose sa loi et son autorité par la violence. Enfin, ce personnage changera une dernière fois d'identité. Sous l'apparence d'un individu sans charme, veule et falot, il deviendra l'assistant du Docteur Goines. Seul un scientifique est assez dément pour détruire l'humanité (puisque c'est ce à quoi, selon Cole, mène la science) et seul un James Cole peut tenter héroïquement de stopper un crime qu'il a lui-même initié, conçu, voulu. Telle est la vision radicalement pessimiste du monde qu'avec douleur et désolation contemple, incrédule, stupéfait, fasciné, le regard pur et confiant de l'enfant à jamais trahi.

■ MISES EN SCÈNE

L'éternité devant soi

Le cauchemar de James Cole est aussi l'expression de sa fascination sans fin pour une femme de rêve, à laquelle tout le ramène.



1



2



3



4



5

Si Gilliam joue sur la répétition des éléments du flash-back, il travaille en même temps sur la diversité des scènes où surgit ce flash-back.

Le premier, donc, ouvre le film. La vision franche et nette du regard de l'enfant se trouble rapidement et se noie dans une lumière surexposée. Des sons confus, des voix étouffées, s'enchaînent étrangement, accentuant l'impression de déréalisation. Le cadre est déséquilibré et penche fortement vers la gauche. Les mouvements sont contrariés par un ralenti puissant. D'emblée, le climat est donné : nous sommes plongés dans un univers totalement subjectif et mentalement dérangé, évoquant le souvenir de l'événement apparemment objectif qui se déroule devant nous. Cette apparence objective justifie et étaye, en réalité, le délire qui commence.

Le second retour du flash-back est lié à la partie du film située en 1990. Cole, face aux psy-

chiatres, sent leur hostilité et leur incrédulité. Le Docteur Raily, *sa* psychiatre, se montre en revanche compréhensive. Elle l'interroge sur son enfance, émet l'impression qu'elle l'a déjà rencontré, et elle est même prête à accepter l'explication aberrante selon laquelle Cole ne peut obtenir son correspondant au téléphone puisque c'est en 96 qu'il est censé faire cet appel. Aussitôt survient le flash-back, traité d'une manière incohérente. Valise et ciré jaune dans le sens illogique droite gauche. L'enfant. La valise. La femme, en ralenti, très présente à l'image, comme suspendue dans les airs. L'enfant frappé de stupeur. Le revolver. La foule qui court. L'extrême fragmentation des éléments sert à mettre en évidence la force obsessionnelle d'un sentiment d'une image primordiale : celle d'une femme, d'un type de femme, d'une expression de souffrance extrême de la femme, à jamais gravée dans l'esprit et le désir d'un enfant.

C'est la bouche d'aération par laquelle Cole « s'évade » de 1990 qui déclenche le troisième flash-back. Puisque, prétendument, Cole s'est évanoui dans les airs, le son d'un avion qui décolle fait, par association, l'enchaînement. L'idée, ici, est que Cole *doit* s'évader car il est *le seul* à pouvoir découvrir qui est le chef de l'armée des douze singes. Très surexposé, quasi invisible, l'enfant surveille le ciel, puis tourne le dos pour ne pas voir. Les hommes armés vont tirer. L'enfant regarde... Jeffrey qui le regarde avec de gros yeux : « *Attention !* » (sous entendu « ne trahit pas notre secret »). Au quatrième surgissement du flash-back, nouvelle variante. En fuite avec *la femme*, Kathryn Raily, réfugié dans un hôtel, Cole, avec terreur fait un cauchemar. Flash-back. Vu de dos, l'homme tombe. Répétition, en plan plus large, la même action. Plan très rapproché sur la perruque de l'homme à terre. La femme, vue d'une manière frontale, court vers

la caméra, mais son mouvement semble ne pas pouvoir lutter contre une puissance invisible, que Gilliam figure en utilisant le ralenti. L'enfant. Elle à nouveau, de profil, hurlant. Dans son cauchemar, Cole se voit vivre sa mort, se voit dans son regard d'enfant. Enfin, ultime retour de cette scène, traitée en lumière réaliste. L'action générale (1, 2, 3, 4, 5) est décomposée en différents moments pour parvenir à celui crucial de la femme à la recherche du regard de l'enfant. Ainsi Cole *serait* toujours vivant. L'enfermement amoureux se perd dans un éternel recommencement : le flash-back s'est mis en boucle.

■ MISES EN SCÈNE

L'idée fixe de James Cole

Dans *l'immobilisme*, Terry Gilliam fait surgir le mouvement délirant de l'imaginaire, jusqu'au vertige.



1



2



3



4

Plus que d'autres, le cinéma de Gilliam, est concerné par la problématique de l'image fixe et de l'image mobile. On sait que le cinématographe repose sur une imposture. Il prétend enregistrer le mouvement de la vie alors que c'est le déroulement de la pellicule, entraînée par le mécanisme de la croix de Malte, qui crée cette illusion. Le mouvement n'est que le produit du défilement de 24 photos fixes par seconde, derrière l'objectif, devant le projecteur. Ainsi, l'image fixe existe mais ne s'anime que grâce à l'appareil cinéma. L'image mobile n'existe pas sauf au cinéma. De cette opposition factice, l'imaginaire cinématographique tirera une dualité fertile et créatrice : ou il favorise la mobilité et valorise la vie, la joie, la liberté ; ou il insiste sur la fixité

et met l'accent sur la mort, la culpabilité, la souffrance. Un cinéaste authentique travaille ces deux pôles tout en accordant une position dominante à l'un des deux.

Terry Gilliam a une culture picturale, une formation de dessinateur, qui le rattachent davantage à l'image fixe qu'à l'image mobile. Certes, celle-ci, reste prioritaire puisqu'il s'agit de cinéma. Mais on la sent chez lui comme minée de l'intérieur par son origine existentielle. Il suffit de regarder comment cette mobilité vire au désordonné, à l'agitation, à la surexcitation, comment elle conduit droit à l'asile psychiatrique. Cette mobilité excessive est, évidemment, prise en charge par tous les moyens cinématographiques, caméra, sons, acteurs, dialogues, situations, montage.

Mais elle ne peut masquer, mieux elle souligne, la présence de la fixité (1, 2, 3, 4). Elle se porte sur James Cole, incarcéré, enchaîné, menotté, sanglé, drogué, hagard, réduit à l'état léthargique. Plus son corps est contraint à l'immobilité, plus son esprit erre, délire, feinte le réel. Il aspire à échapper à la fixité, à se fondre en une mobilité perpétuelle, à se libérer de toute contingence. Il entre en fuite comme on entre en religion, et même avive son plaisir à fuir en cherchant à fuir la fuite, ce qu'est chargée d'exprimer visuellement l'apparition des différents flash-back. Chacun manifeste de plus en plus fortement la torsion entre l'aspiration à une mobilité sans fin, et l'empêchement de cette action, filmée au ralenti jusqu'à son inertie.

Mais la volonté de James Cole d'échapper à la fixité ne protège que mieux l'intimité de la fixation. Sinon l'esprit de Cole ne pourrait retenir à son seul usage l'image - mi mobile mi immobile - de cette femme - mi en extase mi souffrante - qui, dans le troisième flash-back, éveillera son désir. Fuir, alors, pour s'enfermer à jamais avec elle, est la raison de son obsession, la justification, comme dans le *Vertigo* d'Hitchcock, de son idée fixe.

■ MISES EN SCÈNE

La caméra explore la folie

Dans *L'Armée des douze singes*, le dérèglement spatio-temporel du monde est rendu sensible par les techniques et les angles de prises de vues.



1

Le duel entre fixité et mobilité s'inscrit dans la mise en scène même de Terry Gilliam. On notera que dans *L'Armée des douze singes*, abondent d'incessants mouvements de recadrage. Dramatiquement, ils semblent inutiles. Leur nécessité doit être cherchée dans le trouble et l'impression d'instabilité fondamentale qu'ils suscitent. Ils s'opèrent dans le sens de la verticalité, soit vers le haut, soit vers le bas. La caméra ne repose quasiment jamais sur ses pieds. Elle est montée, et par là même peut descendre, sur la gamme multiple des leviers et grues qu'offre la technologie cinématographique.

Nous en examinerons deux. La steadycam, en premier. On connaît son principe. Il s'agit d'attacher au bassin du cameraman un levier assez long au bout duquel est suspendue la caméra. Le technicien peut se déplacer rapidement, voire même courir, la caméra est tou-

jours stabilisée. On obtient ainsi des effets de vitesse et surtout une grande légèreté et indépendance de la caméra, qui semble flotter dans l'espace, frôler les objets, les personnages et les décors, s'élever ou s'abaisser avec aisance. Bref, la caméra filme la réalité du monde avec irréalité. On se souvient de l'usage, en particulier dans les scènes de l'asile psychiatrique, qu'en fait Terry Gilliam. La sensation frénétique de vouloir fuir le monde est parfaitement rendue par la débauche de mobilité ainsi étalée (1 et 2). La steadycam, portée loin du corps du preneur d'images, peut en effet basculer, faire chavirer l'espace, le pencher violemment de droite à gauche et inversement, bref s'amuser à un jeu où l'univers est mis sens dessus dessous, où il est, visuellement et concrètement, devenu insensé (3).

Mais le levier que Gilliam privilégie essentiellement est la grue. N'inscrit-elle pas graphi-

2



3

quement la verticalité sur l'écran ? Notre cinéaste tire de ses mouvements des effets spectaculaires dont son film en regorge. Mais ici il pousse la malice jusqu'à intervertir (pervertir) la fonction de la grue. Il la filme en effet sur l'écran et met Cole en lieu et place de la caméra. Si bien que, élevé à une hauteur supérieure, il subit l'interrogatoire des savants du futur en les dominant. Idée géniale, riche de significations. Retenons en une. Un peu plus tard dans le film, Cole se retrouve dans cette même position. Face à lui, suspendu aussi à une grue, un globe énorme (4). Globe oculaire, poste de télévision rond ? Sa surface est bombardée de multiples images et informations. Comme si le cinéma était contaminé par le mortel virus télévisuel, comme s'il ne pouvait plus regarder, viser, fixer la ligne d'horizon, et s'ouvrir à l'univers. Ce cinéma-là se meurt. Désormais, le monde est livré à la télé-

vision. L'optique de celle-ci est de le survoler verticalement, de recueillir, dans une course effrénée, une multitude de données qui se chassent les unes les autres. Son besoin maladif de mobilité incessante nie la connaissance, n'offre qu'une accumulation de savoir ignorant ou criminel. Une lecture rendue possible par Gilliam, puisque ce discours est ouvertement tenu dans son film.



4

■ LE LANGAGE DU FILM

Les visions d'un artiste

Comme on visite l'atelier d'un peintre, on entre, avec *L'Armée des douze singes*, dans l'univers d'un créateur d'images où tout célèbre l'art, et son histoire.



> Le décor

Terry Gilliam est un créateur d'images qui accorde au décor une importance primordiale. Sa façon de le traiter est à l'opposé du rôle que la plupart des réalisateurs lui octroient. Le décor reste pour eux cette bonne vieille toile de fond théâtrale, interchangeable et indifférente, sur laquelle glissent situations et personnages. Pour Terry Gilliam, le décor est le corps du film. Il en exprime et en constitue le sujet. Il est la projection d'un imaginaire pictural que le dessin a fixé et qu'ensuite la photographie est chargée de concrétiser. Car - toujours la question de l'image fixe et de l'image mobile - le graphisme et la composition plastique sont ici les vecteurs du dynamisme du

film. A chaque instant, le statique peut se changer en mouvement, comme ce lion, à la première sortie de Cole dans la ville dévastée, qui semble être une statue sur le fronton d'un édifice monumental, et qui est pourtant bien vivant, rugissant. Ou inversement, lorsque Jeffrey libère les animaux du zoo, ce tigre qui surgit derrière une statue d'ours.

La présence des animaux dans *L'Armée des douze singes* est, d'une part, inspirée par *La Jetée* de Chris Marker (cf. page 22), d'autre part liée au fait que Gilliam conçoit le décor à partir de la notion obsessionnelle de cage. Aucun de ses films n'échappe à cette forme particulière du décor, offerte à notre regard dès le début de *L'Armée des douze singes* : sa fonction est de susciter un

sentiment de blocage et d'inertie d'une telle violence qu'il libère une énergie rentrée, provoque une envie de fuite, appelle le besoin irrésistible d'échapper à l'encagement. D'où la logique surréaliste qui veut qu'un décor urbain écrasant et oppressant, vidé de ses habitants, soit habité par les animaux sauvages : le décor destiné à la jungle humaine se voit investi par la jungle naturelle. Ce renversement ouvre des échappées sur des images étranges et insolites, telles ces singes qui se faufilent sur les échafaudages de gratte-ciels ou ces girafes qui galopent sur un pont et dont les longs cous rivalisent avec les hautes tours verticales des immeubles derrière elles. Mais surtout, ces images, comme le décor, font sens. Elles ne sont pas des évasions poétiques comme les aiment tant les cinéastes sans envergure, elles

participent à la réflexion et au discours développés par le film. Car l'Homme, au bout de son rêve insensé de conquête, possession et domination du monde, s'est pris lui-même comme animal de laboratoire, comme sujet d'expérience.

Le thème d'une humanité en quête d'une connaissance qui la conduit à s'enfermer mentalement dans une cage et la prive à jamais d'avenir a déjà été exploré dans l'histoire de l'art. On ne s'étonnera donc pas de voir Terry Gilliam suivre une réflexion pessimiste, hantée par le complexe de Cassandre, activée par le millénarisme qu'ont illustré les peintres qu'il affectionne, Bosch, Breughel (dont est cité *Le Triomphe de la mort*), Dürer, Goya, les illustrateurs Gustave Doré ou Tenniel, lequel, par ses dessins dans les livres de Lewis Carroll, a frappé l'imagination de tant d'enfants anglo-saxons. On sera encore moins surpris, ici, de la référence à Piranèse et à ses fameuses prisons, soumises aux vertiges et aux abîmes de la verticalité. Certes, Gilliam s'éloigne de l'univers à la rationalité démentielle de ce singulier graveur, mais c'est pour mieux favoriser une vision fantastique à la fois baroque, maniériste et surtout expressionniste.

> L'expressionnisme

L'influence de l'expressionnisme cinématographique se manifeste constamment dans *L'Armée des douze singes* et en impose, d'emblée, la thématique : un sentiment oppressant de culpabilité, une sensation constante d'angoisse, rendent difficile le combat du Bien face à l'omnipotence du Mal. L'expressionnisme est une réaction post-romantique, donc une révolte artistique, au tout début du vingtième siècle, contre l'évolution d'un monde imbu de ses certitudes rationnelles, féru du progrès bienfaisant de la science et du capitalisme

industriel. Gilliam s'attaque à son axe moteur : celui métaphysique, moral, esthétique, politique du combat entre le Bien et le Mal. Avec cette idée profondément romantique, et plus encore germanique, selon laquelle le Bien ne peut triompher que si l'on se perd d'abord totalement dans le Mal. Mais tout se passe chez Gilliam comme si le Bien ne pouvait plus jamais gagner, comme si la contamination du mal, du virus du mal, avait pénétré définitivement l'esprit, l'âme et le corps de nos sociétés.

L'influence de l'expressionnisme sera surtout rendue sensible par la mise en scène. Les formes qui caractérisent l'école expressionniste, bien que repensées et même souvent réinventées, pénètrent et irriguent le style de Gilliam. En premier lieu l'utilisation, déjà évoquée, du décor. Gilliam aime l'aspect trapu et sans grâce des édifices (bâtiments publics ou usines désaffectées) qu'il filme. La gare bien réelle qu'il métamorphose en aéroport appelle irrésistiblement le souvenir des décors en studio du *Metropolis* de Fritz Lang. Mais à l'opposé de ce film et de cet immense cinéaste qui nous décrivait un monde rigide, droit, massif à la logique effroyablement réglementaire, Gilliam favorise le désordre, le triomphe du bric-à-brac qui donne à voir une civilisation à la casse.

Toujours dans la mouvance expressionniste, Gilliam perpétue



le projet (plus intéressant intellectuellement que visuellement) du *Cabinet du docteur Caligari* (1919). Puisque les sujets ont un point commun - la vision du monde par un fou (mais qui et où est le fou ?) - Gilliam accentue les procédés de Robert Wiene. Déformation et distorsion des perspectives plongent le spectateur dans l'univers subjectif du héros qui vacille entre rêve et cauchemar, torpeur de la drogue et hyperlucidité des amphétamines. Gilliam poursuit la lignée fantastique de l'écriture expressionniste, en respecte l'évolution, en retient les apports. Il se souvient des focales, des plongées et contre-plongées excessives d'Orson Welles ainsi que son utilisation des escaliers (scène dans la maison du Docteur Goines). Il n'ignore rien des inventions d'Hitchcock (cité directement avec *Vertigo* et *Les Oiseaux* et indirectement avec *La Mort aux trousses*) dans les mouvements d'appareils, les positions graphiques des personnages dans le cadre, les effets de montage. Il évoque le goût du grotesque et du caricatural de Fellini. Et, évidemment, il n'oublie pas le dernier grand maître de l'expressionnisme moderne, Stanley Kubrick, auquel *L'Armée des douze singes* rend hommage. A plusieurs reprises, Gilliam s'inspire en effet ouvertement de *2001, L'Odyssée de l'espace*.

Terry Gilliam ne néglige donc aucun des procédés expressionnistes, pour mieux les renouveler. Ainsi du traitement de la lumière. Il abandonne le grand jeu du combat entre le noir et le blanc, l'ombre et la lumière, le Bien et le Mal, et adopte les lumières de Kubrick, qui nappent d'une teinte dominante l'ensemble du plan. La lumière en devient plus incertaine, traîtresse. Elle n'éclaire plus (la raison) mais diffuse l'incertain et l'indistinct, la confusion et le délire. Gilliam pousse encore plus avant. Il revient au principe des teintes qu'affectionnait le cinéma muet. L'image était, le temps d'une



séquence, entièrement teintée (en bleu, ocre, rouge, etc.) pour leurrer le spectateur en lui promettant la couleur. Mais cette teinte avait surtout pour fonction de plonger le public dans une idée mi-rationnelle, mi-fictive. Par exemple, le bleu exprimait la nuit, le rouge signalait un danger. Il faut, de la même façon, remarquer le bleuté qui couvre le paysage de neige du début de *L'Armée des douze singes*. L'impression obtenue rejoint celle que voulaient donner les cinéastes du muet : ce bleuté renforce la sensation d'un monde froid, glacé, que la neige, dans sa blancheur, n'aurait pas suffi à suggérer. Le traitement de cette teinte place ainsi cette scène, où James Cole sort des souterrains du futur, sous l'idée mentale et morale d'un univers définitivement interdit aux humains. L'éclairage, les couleurs et les sons ne sont plus synchrones avec le monde. Ils le rendent irrémédiablement autre.

■ UNE LECTURE DU FILM

Les boyaux du temps

Avec un insatiable appétit visuel, Terry Gilliam a construit un univers où il est possible d'avoir les yeux aussi gros que le ventre.



> La faim et la rêverie

Dans *Le Sens de la vie*, des Monty Python, un sketch racontait l'histoire d'un homme énorme qui commandait, dans un restaurant de luxe, des amas monstrueux d'aliments raffinés. Il se bâfrait... se bâfrait à se faire éclater la panse. Ce que filmait littéralement, avec un savoureux mélange de mauvais goût et une vulgarité tranquillement obscène, la bande de joyeux drilles des Monty Python. Cet imaginaire digestif est un peu une constante de ce groupe. Et déjà se baptiser « Python », symbole même du tube digestif, prenait figure de manifeste humoristique. Il se trouve que, d'une manière plus profonde et créatrice, l'inspiration de Terry Gilliam peut se réclamer de cet imaginaire. Nombreux sont les auteurs (Rabelais, Swift, Defoe, Balzac, Zola, Céline), pour n'en rester qu'à la littérature, ou un Bosch en pein-

ture, ou un Hitchcock au cinéma et tant d'autres, qui sont allés puiser dans les délices ou les terreurs ventraux non seulement le sens, mais surtout la forme de leurs œuvres. Le processus alimentaire offre tant de sensations, suscite tant d'impressions que toutes les variantes visuelles, sonores, olfactives, gustatives et tactiles qu'il éveille dans le corps et l'esprit sont infinies.

On peut affirmer, avec une pointe d'humour, que l'univers intestinal est au cœur du cinéma de Terry Gilliam. L'exemple le plus frappant en est son célèbre *Brazil*. Tout spectateur voit bien que cette multitude de tuyaux plus ou moins en état de marche renvoie en effet aux entrailles, et que les personnages sont les hôtes pas toujours consentants d'un ventre ogresque. L'enfermement dans une société qui a fait de la

consommation sa seule raison d'exister apparaît à la fois risible et terrifiant. Dans son adaptation des aventures du *Baron de Münchhausen*, Gilliam part d'un phénomène réaliste, même médical : les délires et fantasmes qui hantent la rêverie d'une population qui, lors d'un siège, meurt littéralement de faim. N'avoir rien dans le ventre permet à l'esprit de s'envoler - toujours la verticalité - hors du réel et de rendre possible l'invraisemblable.

> Chair à canon

Cette référence au système digestif est moins immédiatement perceptible dans *L'Armée des douze singes*. Pourtant, l'idée de base reste celle de l'absorption. Qu'il s'agisse ici de virus, de gaz, de drogues, de médicaments ou pire de produits télévisuels et autres slogans publicitaires, tout participe du phénomène

général de l'ingestion. Tout fonctionne en circuit interne dans une réalité complètement coupée du réel. Le XX^e siècle est ainsi regardé comme un organisme malade qui soigne son stress à coup de doses massives de calmants, lesquels, en retour, fabriquent du stress aussi sûrement que le sang fabrique des anticorps.

Ce type d'imaginaire surgit de multiples détails. Ce sera, par exemple, cette façon dont Cole s'enveloppe de latex ou de plastique, comme un morceau de viande emballé sous-vide, prêt à être dévoré (ici, par le tunnel du temps, la machine pour voyager dans le passé). Inversement, mais en correspondance, il faut également noter ces plans où on frotte le corps nu de Cole, à lui arracher la peau. La chair encore, mais d'un contact répulsif. Plus incongru, quasi burlesque sera le passage cursif de Cole dans les tranchées françaises, en 1917. Scène qui ne se comprend véritablement que si on entre, absolument, littéralement, dans l'imaginaire ventral. C'est-à-dire en assumant la scatologie. Pensons, puisque nous les voyons, les souterrains répugnants, décrépits, pourris du monde futur à la manière d'intestins délabrés, avec leurs fuites, leurs gaz. Il est logique et nécessaire que, par association, notre imaginaire appelle l'image du « merdier » (comme disaient les poilus et Céline), la vision des tranchées et de leurs boueux boyaux. La machine à remonter le temps expulse, donc, Cole comme une déjection (mais aussi, comme un nouveau né) dans un monde horrible. Détraquée, forcément détraquée, à rechercher l'origine du virus cataclysmique, elle fonce instinctivement vers la première utilisation de l'arme bactériologique.

■ EXPLORATIONS

D'une époque à l'autre

L'Armée des douze singes présente quelques traces distinctives d'une grande mutation du cinéma, lorsque le classicisme s'effaçait pour laisser place au maniérisme, au baroque, au mélange des styles.



L'extrait de *Vertigo*, dans *L'Armée des douze singes*

> Le récit

Dans la grande période classique, la clarté s'impose, dès l'ouverture du film. Et une fois les données de l'histoire exposées, plus rien ne peut stopper l'action jusqu'au mot fin, lequel inscrivait bien sur l'écran qu'il était la destinée, la finalité du film. À partir de 1960, ce mot fin disparaît, remplacé par un générique interminable. La conclusion de l'histoire reste souvent incertaine et renvoie à une ouverture volontairement obscure, le spectateur ne comprenant pas ce qui se passe pendant le premier tiers du récit. Cette confusion recherchée caractérise la quasi-totalité des films contemporains et *L'Armée des douze singes* n'échappe pas à cette règle.

> Le ralenti sur image

Voilà un procédé formel que le classicisme aurait rejeté avec horreur : le ralenti lors d'une action violente. Cette façon de valoriser par

l'esthétisme un moment moralement condamnable était incompatible avec l'idéologie humaniste que sous-tendait l'âge d'or du cinéma. Effet souvent facile, qui souligne et surcharge l'émotion dramatique, le ralenti offre pourtant à d'authentiques cinéastes de riches possibilités expressives. Ainsi Gilliam, dans *L'Armée des douze singes*, l'utilise certes pour ses qualités plastiques. Mais l'intéresse surtout la visualisation du temps que le ralenti autorise, faisant ressortir la distorsion et ressentir l'étirement entre futur et passé. Les ralentis disent ici le sujet profond du film.

> La citation et le jeu des références

Au détour d'un plan, d'un cadrage, d'un éclairage, Stroheim rend hommage à Griffith, Renoir à Stroheim, Rossellini ou Visconti à Renoir, etc. Ce n'est point une chose nouvelle. Ce qui est moderne, c'est la place et la fonction que l'on octroie désormais à la citation et à la référence. Tout se passe comme si l'évolution continue de l'art ne parvenait plus à s'accorder à celle de la société, comme si notre civilisation en crise contemplait sa décadence et ne revoyait les grands systèmes de valeurs qui l'avait constituée que par morceaux, comme si la structure de ces ensembles avait éclaté et qu'il n'en restait, après le naufrage, que les débris flottants. Ce que *L'Armée des douze singes*, avec son bric-à-brac, rend explicite. Ce sont ces débris qui font maintenant citations et références. Blocs épars et autonomes ils envoient encore, tels des astres morts, un écho, des signes de la représentation globale à laquelle ils ont appartenu. On peut les intercepter, les saisir, les mettre en relation, car ils sont toujours porteurs des cultures qui les ont fait naître. Mais ce ne sont plus que des vestiges qui se heurtent, des fragments isolés : il n'y a plus lien entre eux mais rupture.



La citation de *Vertigo*, dans *La Jetée*

Pas une citation ou une référence dans le film de Gilliam qui ne fonctionne sur ce mode. Prenons l'exemple de *Vertigo* (1959). Dans *La Jetée* (1962) de Chris Marker, l'homme et la femme sont au jardin botanique à Paris, devant la coupe d'un séquoia. L'homme désigne de la main un point hors de l'arbre. *Je viens de là*, dit-il. La référence directe au film d'Hitchcock est dissimulée, lisible uniquement à l'époque par un cinéphile. Gilliam cite exactement la même scène. Mais il montre pas directement l'extrait de *Vertigo*, n'en retient que quelques plans coupés de leur continuité, dont, bien sûr, celui du doigt ganté de noir qui montre un point dans l'arbre. *Je viens de là*, dit Madeleine, interprétée par Kim Nowak. Ici, plus besoin de culture. On a l'objet référent à voir, mais privé de ses références. Que l'héroïne de *Vertigo* évoque la puissance mortelle du passé a peu d'importance pour les personnages de Terry Gilliam. Seul compte le côté prosaïque de la scène : l'extrême blondeur de la chevelure de Madeleine conduit James Cole et Kathryn Railly à s'attifer l'un et l'autre d'une perruque blonde. La citation est devenue utilitaire, récupérable, rentable.

■ DANS LA PRESSE, DANS LES SALLES

Sens et sensations

L'Armée des douze singes dérouté ceux qui y cherchent une signification ferme et définitive, et séduit ceux qui y trouvent des interprétations multiples et un pur plaisir de spectateurs.



> La fierté de Terry Gilliam

Aux Etats-Unis, bien avant la sortie de *L'Armée des douze singes*, les rumeurs se répandent sur l'étrangeté du sujet, sa complexité, les rôles à contre-emploi de Bruce Willis et de Brad Pitt. Chacun attend donc avec plus ou moins de bienveillance ce film pour lequel les studios ont cédé, fait rarissime, le *final cut* (le contrôle du montage final) au réalisateur. Les *previews* (projections test) qui, dans le cinéma américain, conditionnent la sortie d'un film salles, rencontrent un écho plus que favorable. Les spectateurs ne savent pas s'ils aiment ou non, mais ils sont très fortement impressionnés. *L'Armée des douze singes* sera effectivement l'un des films les mieux placés au box-office américain de l'année 1995. En France, le film ne laissa pas non plus indifférent. Au festival de Cannes 1995, Terry Gilliam vint en présenter quelques images. Pour appâter les journalistes, certes, mais

aussi « pour rassurer les producteurs sur mon travail, leur montrer qu'ils ont fait un bon investissement », déclarait-il alors, avec une ironique délectation, à une journaliste du Figaro, ajoutant une troisième raison, plus importante à ses yeux que les deux autres : « Je suis fier d'avoir réalisé une œuvre très européenne à Hollywood ».

L'Armée des douze singes sortira sur les écrans français le 28 février 1996, précédé, bien sûr, d'un grand battage médiatique. Bruce Willis en sera l'instrument privilégié et assurera quasiment à lui seul la promotion du film. C'est ainsi que les quotidiens les moins cinéphiliques (*Le Figaro*, *France Soir*, *Le Parisien*) et les chaînes de télévision se répandront en interviews de l'acteur, qui, avec ce film, se sait enfin reconnu comme un vrai comédien : « On dit que je suis le héros typique des films d'action. Je peux jouer aussi autre chose. La preuve, *L'Armée des douze singes*. J'aimais tant le scénario que je l'aurais tourné pour rien » (cité par Monique Pantel dans *France Soir*). Ce lancement touchera son but puisque *L'Armée des douze singes* occupera la quatorzième place des films à succès en 1996, avec 2 162 691 spectateurs en France.

> « Un cauchemar incompréhensible »

Mais la critique de la presse quotidienne sera partagée et manifesterà une sorte de désarroi devant la complexité du film, quand elle ne se livrera pas à une véritable attaque. Ainsi, Jean-Michel Frodon écrit dans *Le Monde* : « Il règne un invraisemblable capharnaüm partout où la caméra porte son œil. On ne peut pas ouvrir une porte sans avoir l'impression de se trou-

ver dans les poubelles de Chaffôteaux et Maury ou d'être entré inconsidérément dans le hangar à rebut du B.H.V. Cette surenchère de bidules déglingués, cette duplication infinie de tout et de n'importe quoi, filmées aux amphétamines, passeront pour une stylisation appropriée au temps de Brazil. Elles sont ici, au mieux une convention, au pis un tic ». *France Soir* surenchérit : « Certains trouvent que ce film est une perfection. En réalité c'est un cauchemar incompréhensible ». *Le Figaro*, sous la plume de Claude Baignères, reproche également au film d'être trop compliqué dans le traitement de l'histoire : « On risque de s'égarer dans l'espace et dans le temps tant les repères que Gilliam nous donne sont flous... Là on cesse de s'intéresser à l'action. Heureusement, on peut toujours se raccrocher au décor ». Ce que suggère différemment Annie Coppermann, dans *Les Echos* : « Il y a de quoi avoir le vertige. Mieux vaut ici abandonner toute rationalité pour s'embarquer dans cette aventure totalement échevelée ». Et comme pour continuer ce raisonnement, Jean Roy écrit dans *L'Humanité* : « Là où Chris Marker laissait travailler l'imagination du spectateur, l'auteur de Brazil fait une fois de plus le choix inverse, imposer à l'écran un imaginaire dont on ne saurait oublier qu'il est à la fois le fruit d'une immense puissance d'évocation et d'une possibilité de la matérialiser en images. En bref, Gilliam, c'est Piranèse plus Hollywood ». La presse quotidienne offre ainsi un parfait échantillon des opinions d'humeur du grand public.

› « Un acharnement à convaincre de l'impossible »

Les revues mensuelles offrent à *L'Armée des douze singes* un meilleur accueil, parce que mieux argumenté, plus réfléchi. Inspiré par un point de vue philosophique, le critique de *Jeune Cinéma* (n°96) souligne : « *Pessimisme absolu. La superbe scène finale, tout en gestes inachevés, en regards contrariés, en courses interrompues, tout en ralentis et gros plans est le point d'orgue de cette chronique d'une mort annoncée* ». Luc Lagier, de *L'Écran fantastique* (n° 146), ne pouvait, à l'évidence manquer un tel film, et son attention est grande, jusque devant les plus subtiles figure de style de Gilliam « *L'Armée des douze singes traite des conflits de l'interaction des différents seuils de réalité temporels et spatiaux. Ces interférences atteignent un certain paroxysme avec la citation du Vertigo d'Hitchcock. Au moment où le couple sort de la salle, la musique d'accompagnement est celle du film d'Hitchcock. Le thème musical de Bernard Herman a débordé de son cadre et s'est déplacé du cinéma à la supposée réalité. Il y a transfert et interaction entre le monde du phantasme (le cinéma) et le réel qui ajoute à la confusion du spectateur déjà égaré* ». La complexité du film de Gilliam trouve ainsi matière à se délier dans les articles, plus conséquents, de la presse spécialisée, souvent sensibles à la dimension de fable du récit et à ses multiples interprétations, comme celui de Frédéric Strauss dans les *Cahiers du cinéma* (n°500) : « *Quand James Cole explique ce qu'il est venu faire aux matérialistes insouciantes de 1996, il est pris pour un fou, et on peut imaginer que c'est ce qui arriva à Terry Gilliam quand il expliqua à ses producteurs qu'il voulait faire un film où Bruce Willis reprendrait le rôle du héros d'un court métrage de Chris Marker, La Jetée. Comme James Cole, Gilliam n'avait plus qu'à se montrer persuasif, et c'est là la première qualité qui marque L'Armée des douze singes : un acharnement à convaincre de l'impossible, à prouver que le rapprochement entre une machine pensée pour le box-office et une œuvre née de la pensée d'un cinéaste, résolument hors norme, pouvait s'opérer et devenir la matière d'un film. C'est-à-dire davantage même qu'une adaptation* ».

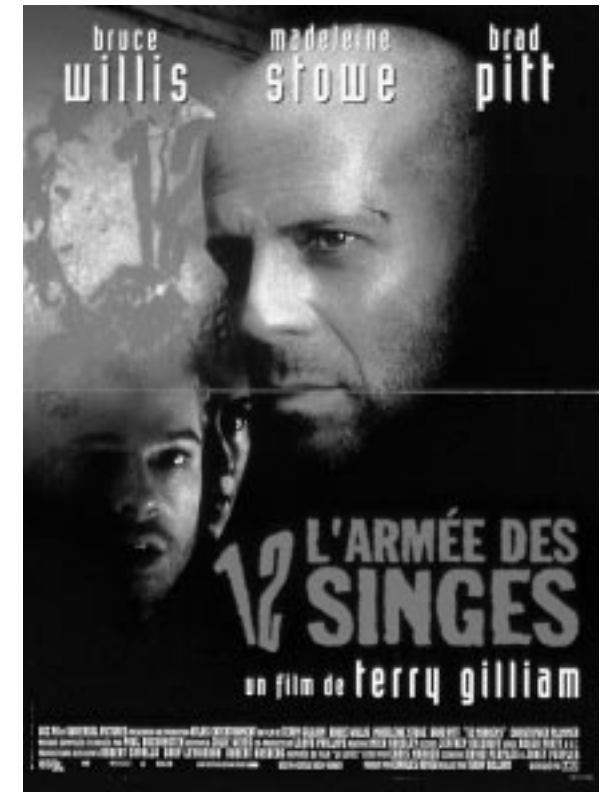
■ L'AFFICHE

Une banalité trompeuse

Visages sur fond noir, entre portraits standards et obscurité symbolique.

Une affiche de cinéma, pour peu qu'il s'agisse d'une production ambitieuse, est réfléchie, discutée, travaillée au point de perdre tout innocence. Celle de *L'Armée des douze singes* est si parachevée qu'elle pourrait en paraître banale. Un examen attentif montre cependant un parti pris « d'éclairage ». La partie droite est plongée dans les plus noires ténèbres – trou noir du temps ou de la fin du monde. Comme s'en extrayant, le visage mal rasé de James Cole, orienté vers la gauche, occupe la partie haute et centrale du cadre. Son regard est fixé vers la gauche, avec crainte, méfiance, peut-être révolte. Trop haut perché il déséquilibre l'affiche et attire aussitôt l'attention : la star (Bruce Willis) est ainsi à la fois traditionnellement mise en lumière, et associée à l'obscurité, à une atmosphère inquiétante.

Sur la gauche et plutôt vers le bas, les visages en enfilade de Jeffrey et Kathryn. La position de leurs têtes, orientées vers la droite, est inversée par rapport à celle de Cole. Est ainsi mise en évidence l'étrange relation qui unit les trois personnages, fondée sur le jeu du dédoublement. Le mouvement de la lumière importe là encore : elle effectue un demi-cercle, vient des ténèbres en accrochant les visages au passage, puis monte vers la gauche pour faire éclater une lumière jaune orangée sur des signes cabalistiques rouges. En réponse et reprise, dans la partie basse, à droi-



te, le titre du film en rouge. Son chiffre *douze*, tremblé et déformé, rappelle les montres molles peintes par Salvador Dali, dénotant ainsi la recherche artistique du film de Gilliam, et pointant le thème du temps malléable, fluctuant, instable, pris dans une spirale folle.

■ AUTOUR DU FILM

La Jetée de Chris Marker

> Trente ans après

L'industrie cinématographique américaine, souvent à court de sujets, entreprend chaque année de racheter les scénarios des films étrangers à succès, qui, avec le système monopolistique des États-Unis, n'ont aucune chance de faire carrière dans ce pays. Hollywood les modifie selon des critères de goût prêtés au public américain et façonne des remakes plus ou moins bons, avec de grands moyens.

Le cas de *La Jetée* n'en est que plus étrange. Il s'agit d'un court métrage (moins de trente minutes) à caractère expérimental, qui eut une sortie commerciale discrète et dont la renommée, immense dans le monde proprement cinéphilique, n'a cependant jamais dépassé un cercle restreint d'aficionados. De surcroît, il s'agit d'un film de 1962, en noir et blanc et en images fixes, à la fausse allure de documentaire, donc uniquement accompagné d'un peu de musique et d'un commentaire conséquent. On reste sidéré par le phénomène qui fit que trente ans après la réalisation de ce film, un couple de scénaristes américains réputés, travaillant pour la Universal, se passionne pour cette histoire et en tire un scénario quasiment infaisable, tant son étrangeté déroutait le système de production des grands studios. Mais il faut prendre la mesure du potentiel d'imagination que contient ce petit chef d'œuvre qu'est *La Jetée*.

> Les traces d'une époque

Son auteur en est Chris Marker. Personnalité secrète et attachante, cet écrivain, photographe et cinéaste se promène dans le cinéma français comme une sorte d'ovni. Le seul réalisateur auquel on peut et même on doit le rattacher est son grand ami Alain Resnais, avec lequel il collabore à plusieurs



L'Armée des douze singes



La Jetée

documentaires dans les années 50, dont *Les Statues meurent aussi*, tranquille pamphlet au vitriol sur les crimes d'ethnocide colonialiste, qui fut totalement censuré à l'époque. Puis, en voyageur solitaire, Chris Marker se promènera sur les cinq continents pour rapporter des films-témoignages qui mêlent la réflexion intellectuelle et la rêverie poétique à un engagement politique pur et dur.

Il en fut ainsi de *La Jetée*. Le film porte les traces idéologiques de son époque. On est alors en pleine guerre froide. La menace atomique taraude les esprits. Le souvenir de l'univers concentrationnaire nazi et sa terreur sont encore dans les mémoires. *La Jetée* se construit sur ces traces toujours vives, qui lui servent de strates. Pour accentuer le sens du discours, Marker exagère l'idée politique d'une société parvenue à une maîtrise totale, scientifique et technologique, qui ne laisse aucune chance de liberté à l'Homme et le mue, comme le firent les médecins nazis, en animal de laboratoire. Pour mener l'argument et son histoire à terme, Marker recourt à un genre littéraire, encore fortement déprécié en 1960 et dont seuls quelques rares passionnés comprenaient l'importance, la science-fiction. Et il choisit l'un de ses thèmes majeurs, la théorie de la relativité et ses conséquences fictives sur la temporalité. Il en privilégie le paradoxe suprême, celui du voyage dans le temps

qui permet à un individu d'assister à sa propre mort.

> La mémoire

La Jetée recoupe, par ailleurs, des préoccupations artistiques propres au petit groupe constitué par Marker, Resnais et quelques amis. D'abord, la place accordée au thème de la mémoire - dans *Les Statues meurent aussi*, dans *Nuit et brouillard* ou dans *Toute la mémoire du monde* de Resnais. Cette mémoire était considérée en fonction de sa caractéristique

première, celle de fixer le souvenir, celle de retenir inexorablement le temps, de forcer le passé à demeurer. Ce qui entraînait des conséquences formelles considérées à l'époque comme anti-cinématographiques. En effet, c'était vouloir accorder au langage des mots, seul apte à formuler une réflexion, le rôle du mouvement autour d'une image figée à jamais par la mémoire. C'était s'attaquer à la doxa sur la nature du cinéma, dont on inversait ainsi radicalement, donc politiquement, les principes établis. Paradoxe de sophiste, certes, non dénué de préciosité et assumée comme tel à partir d'un langage ornemental et fleuri, qui menait à un cinéma différent et à une écriture originale. Ce paradoxe permettait de prouver, ce qui est l'enjeu de *La Jetée*, que le mouvement au cinéma n'appartient pas à l'image mais à la pensée qu'elle éveille. Et cette preuve ne pouvait s'établir qu'à partir de la fiction anti-proustienne d'un temps non plus perdu ou retrouvé, mais arrêté, le temps de la mort. Nous sommes ainsi dans un concept, érigé en manifeste, qui exclut l'idée reçue du cinéma qui enregistre la vie.

Entre cette conception radicale et ce qu'en tirent les Américains pour *L'Armée des douze singes*, il y a de multiples glissements. A commencer par la problématique de l'image fixe et de l'image mobile qui ne sera ni abordée ni résolue de la même manière dans les deux films. Mais en beaucoup de points il existe des

recoupements, voire des réminiscences volontaires. Celles-ci sont davantage le fait des scénaristes américains, fascinés par la fiction de Marker, que de Terry Gilliam, qui a refusé, à juste raison, de voir *La Jetée* avant que son film soit terminé. Mais les traces gardées par le script vont exciter l'imaginaire de Gilliam et lui permettre de développer sa propre rêverie. D'abord le carton qui ouvre *La Jetée*, « Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance », et qui sera filmé littéralement par Gilliam et servira de leitmotiv à son film. Viendront ensuite les lunettes effrayantes des savants, les supplices médicaux du patient qui sert de cobaye, la course à la liberté par la fuite dans l'imaginaire et le désir de refuge dans l'amour (flottant chez Marker, difficile et agressif chez Gilliam), l'évocation du monde animal, les oiseaux mais aussi les quadrupèdes (squelettes chez Marker, vivants chez Gilliam), ou ces détails infimes : une statuette angélique dans *La Jetée* transformée en statue d'ange par Gilliam, et évidemment le lieu central où se joue la tragédie, l'aéroport (ouvert dans *La Jetée*, fermé dans *L'Armée des douze singes*). A visionner les deux films l'un après l'autre, il est flagrant que l'œuvre de Gilliam est absolument originale dans le même temps qu'elle est absolument fidèle à *La Jetée* de Marker.



L'Armée des douze singes



La Jetée

Bibliographie sélective

Quelques références autour de *L'Armée des douze singes*...

Sur Terry Gilliam

Jean-Marc Bouineau, *Le petit livre de Terry Gilliam*, Garches : Spartorange, 1996.

Louis Danvers, *Brazil de Terry Gilliam*, Crisnée (Belgique) : Yellow Now, 1988.

Terry Gilliam, *Les aventures du baron de Munchausen*, Paris : Solar, 1989.

Articles et entretiens

« Terry Gilliam : un python et douze singes », *L'Écran fantastique* n°146, janvier 1996.

« Entretien avec Terry Gilliam », *Positif* n°289, mars 1985.

« Terry Gilliam et les Monty Python », *La Revue du cinéma* n°403, mars 1985.

« Le Remake et l'adaptation », *Cinémaction*, 1989.

Sur le cinéma d'anticipation

Patrick Brion, *Le Cinéma fantastique*, Paris : La Martinière, 1991.

Yves Aumont, *Cinéma de science-fiction*, Nantes : L'Atalante, 1985.

Quelques références autour de *La Jetée* et de Chris Marker...

« Chris Marker, *La Jetée* », *L'Avant-scène cinéma* n°38, juin 1964.

« *La Jetée* », revue *Image et Son* n°161/162, avril-mai 1963, et n°165/166, septembre-octobre 1963.

« Le film de science-fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son », Roger Odin, *Cinéma de la modernité, films, théories*, Colloque de Cerisy, Paris : Klincksieck, 1981.

« L'hypothèse Marker », *La Revue de la Cinémathèque* n°1, mai-juin 1989.

« Chris Marker : montage cosmique et imaginaire singulier », *Cinémaction* n°72, 1994.

« A propos du CD-Rom *Immemory* de Chris Marker », essais de Laurent Roth et Raymond Bellour, Paris : Yves Gevaert Editeur, Centre Georges Pompidou, 1997.

« Dossier Chris Marker », *Positif* n°433, mars 1997.

Quelques références pour en savoir plus sur l'histoire et les métiers du cinéma...

Sous la direction de Michel Ciment, Jean-Claude Loiseau et Joël Magny, *La petite encyclopédie du cinéma*, Paris : Editions du Regard, 1998.

Sous la direction de Jean-loup Passek, *Dictionnaire du cinéma*, Paris : Larousse-Bordas, 1998.

Michel Chion, *Le Cinéma et ses métiers*, Paris : Bordas, 1990.

Quelques références pour en savoir plus sur les méthodes d'analyse de film...

Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *Petite fabrique de l'image : parcours théorique et thématique, 180 exercices*, Paris : Magnard, 1989.

Jacques Aumont, Michel Marie, *L'Analyse des films*, Paris : Nathan université, 1988.

Vincent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris : Nathan, 1996.

Autour de l'opération Lycéens au cinéma : deux sites internet à consulter...

Le site de la Bibliothèque du film www.bifi.fr

Le site Image (CRAC de Valence, CNC)

www.crac.asso.fr/image