



THE FISHER KING, TERRY GILLIAM, 1991

Par Alexandrine Dhainaut, iletaitunefoislecinema.com, nov. 2009

New York selon Terry Gilliam est un grand échiquier où les pièces les plus essentielles sont le Roi, la Reine mais surtout le Fou.

Jack Lucas est l'animateur d'une émission de radio agressive. Un auditeur détraqué prend au mot un de ses pamphlets contre les « yuppies », s'arme d'une carabine et abat plusieurs clients d'un bar, dont l'épouse d'un professeur, Henry Sagan. Rongé par le remord, Jack abandonne son émission et sombre dans l'alcoolisme, jusqu'à ce qu'il rencontre Parry, un clochard illuminé. Cette rencontre va définitivement changer le cours de son existence.

Un conte humaniste

Après trois films à gros budgets (*Bandits Bandits*, *Brazil* et *Le Baron de Münchhausen*), Terry Gilliam, sur un scénario de Richard LaGravenese (*Sur la route de Madison*, *L'Homme qui murmurait à l'oreille des chevaux*), revient à une histoire simple, sans effets spéciaux, qui lui valut le Lion d'argent à la Mostra de Venise 1991, l'Oscar du meilleur second rôle féminin pour Mercedes Ruehl et lui a surtout permis de retrouver la confiance des producteurs après l'échec commercial de *Münchhausen*. Dans *The Fisher King*, il fait de la ville de New York le décor d'un conte moderne,

avec ses princes et princesses symboliques, ses chevaliers valeureux et démoniaques, son château et sa quête du Graal. Gilliam livre ici un film réjouissant, positif, touchant et poétique.

The Fisher King met en place une opposition binaire : un clochard « dou dingue » nommé Parry (Robin Williams) et la super star Jack Lucas (Jeff Bridges), lunettes noires et limousine ; d'un côté le sous-sol miteux d'un immeuble et de l'autre le sommet d'un gratte-ciel tout en verre. L'histoire repose sur la rencontre improbable de ces deux extrêmes. D'emblée, Jack apparaît comme un être égoïste, juché sur son trône d'autosatisfaction, caricature à peine dissimulée d'Howard Stern, célèbre animateur radio américain. Rapidement, sa vie bascule suite à la fusillade qu'il pense avoir provoquée. Alors que le Roi de l'audimat déchu, devenu alcoolique et dépressif, tente de mettre fin à ses jours, il est attaqué par de jeunes délinquants qui l'aspergent d'essence. Parry sort alors des ténèbres, un couvercle de poubelle en guise de bouclier, épaulé par une armée de bras cassés claudicante, et oppose aux battes de baseball et aux bidons d'essence une arme inattendue : une chanson entonnée en chœur. Recueilli par Parry, Jack apprend que son hôte était jadis professeur à l'université et qu'il perdit la raison le jour où sa femme fut assassinée sous ses yeux par l'auditeur-détraqué, inconditionnel de l'émission de Jack. Parry se croit investi d'une mission divine en sa qualité de chevalier « *Homme de peine de Dieu* », et missionne Jack, persuadé qu'il est « l'Élu » (on sait pourtant que Parry a immédiatement reconnu Jack l'animateur), d'aller quérir le sacré Graal dans une tour de la 5e avenue.

The Fisher King est l'histoire d'une double rédemption. Mais le parcours est semé d'embûches et de maladresses. Jack tente d'abord de solder les comptes en offrant de l'argent à Parry, que ce dernier s'empresse de donner à un autre clochard. La figure de Pinocchio est omniprésente. Jack est le Pinocchio du film : un morceau de bois dont les péripéties lui feront gagner l'humanité qui lui fait défaut. Cette humanité passe par l'expression des sentiments (la difficulté qu'éprouve Jack à dire à Anne, superbement interprétée par Mercedes Ruehl, qu'il l'aime en est l'exemple symptomatique) et par un certain retour à l'essentiel. Être naïf au sens de primitif, Parry est le symbole même de la nature (il frise parfois la bestialité, n'hésitant pas à proposer à Anne de la féconder immédiatement sur la table de cuisine). Parry a en effet perdu la notion des convenances, parle de défécation, colle son visage béat contre la vitre d'un restaurant pour admirer la femme dont il est amoureux, s'allonge sur les voitures, etc. De ce point de vue, son pendant féminin, Lydia (Amanda Plummer), lui ressemble beaucoup : elle entretient un rapport tactile aux choses, presque enfantin. Chez Parry, cette essentialité passe par la nudité. Ce joyeux illuminé pratique volontiers la contemplation des étoiles dans le plus simple appareil, en plein Central Park. C'est par un similaire détachement des corps de tous les codes de la société moderne, d'un retour à une forme de vie primitive que Jack retrouvera une certaine humanité.

C'est aussi par la rencontre des petites gens (dont un Tom Waits sous les traits d'un clochard à la réplique mémorable et un Michael Jeter hilarant, en folle moustachue), qui fera descendre Jack de sa tour d'ivoire pour se mettre à leur hauteur. Terry Gilliam place d'ailleurs souvent sa caméra au ras du sol (à l'image de la première scène d'hôpital, lorsque Parry et Jack amènent le travesti blessé recueilli dans Central Park) et multiplie les panoramiques verticaux du ciel vers le sol. Tout le film amorcera progressivement ce mouvement descendant, de la séquence d'ouverture montrant Jack Lucas dans l'obscurité de son studio de radio, caché derrière ses lunettes noires et son costume de provocateur sarcastique, filmé par une caméra qui s'élève en plongée vertigineuse, à la séquence finale qui réunit les deux protagonistes allongés nus côte à côte sur l'herbe de Central Park.

Réalisation déréaliste

Terry Gilliam est le réalisateur de la déformation du réel. Il l'altère pour mieux introduire l'imaginaire et en l'occurrence ici, la folie. La mise en scène et la réalisation se mettent alors au diapason des émotions des personnages. Ainsi, les passages éthyliques et agoraphobes de Jack se manifestent par de gros plans aux bords convexes, visions hallucinées du monde extérieur, filmées en caméra subjective comme lorsqu'il se voit contraint de conseiller une vidéo à une cliente un peu bavarde. Terry Gilliam a aussi constamment recours aux fumigènes et autres effets de lumière tels les faisceaux qui émanent des arbres de Central Park, donnant à l'image cet aspect embrumé et onirique. De même que des papiers en tout genre n'ont de cesse de voler dans le décor, rappelant l'esthétique « zéphyrienne » des films de Fellini¹.

En un éclair, Gilliam transforme le hall de gare depuis lequel Parry observe le passage express de Lydia à l'heure de pointe, en piste de danse géante. Au passage de la jeune fille, les bruits de la vraie vie se taisent. Dans un plan tourbillonnant, les usagers stoppent leur course frénétique après le temps et se mettent subitement à danser la valse. Tout ce petit monde tourne synchrone sous les rayons d'une boule à facettes, une parenthèse enchantée dont la durée est éphémère, de l'entrée de Lydia à la sortie du champ de vision de Parry. Puis le brouhaha quotidien reprend, les danseurs anonymes se dispersent en un tournemain.

Aussi, les angoisses de Parry se matérialisent par le surgissement systématique du Chevalier rouge, depuis le fond noir de l'écran jusque dans les rues de New York. Créature couleur sang, perchée sur son cheval et crachant des flammes, elle poursuit inexorablement Parry. L'utilisation du ralenti par Gilliam déréalise son image, la mystifie. Rappelant le samouraï géant de *Brazil*, cette chimère symbolise l'inconscient de Parry, le refoulé. Elle cristallise sa mémoire et l'empêche d'affronter un passé douloureux. Elle contribue à donner au film l'aspect fantastique d'un épisode de *Donjons et Dragons* (la Langdon Carmichael's Tower dans la 5e avenue où se trouverait le Graal est un château miniature en plein New York). De plus, Terry Gilliam donne de la ville de New York une vision étrange, au point de douter de la localisation réelle du film, en pratiquant le hiatus géographique : une tour médiévale, un dépotoir à ordures, des buildings fuselés, etc. Il brouille autant les repères spatiaux que temporels. Parry s'exprime dans une langue des temps moyenâgeux et son costume de quêteur de Graal semble tout droit sorti de la forêt de Sherwood.

La Diagonale du fou

La diagonale est LA ligne de prédilection de *The Fisher King* (dans tous ses films, Terry Gilliam a largement exploité les possibilités des angles de vue qu'offre le cinéma, mais la diagonale prend ici tout son sens). L'ancien Monty Python la dessine constamment en inclinant légèrement la caméra. L'univers cesse alors d'être carré, cartésien, pour devenir losange, bancal. Un monde de travers, un monde de fous en somme. Il multiplie donc les cadrages en biais, jouant de la profondeur de champ et des lignes de fuite creusant littéralement l'espace, comme lorsque sa caméra pénètre dans l'antre de Parry, bric-à-brac surréaliste, incroyable capharnaüm traversé d'une immense tuyauterie ; ou lorsque Parry délire, pensant être poursuivi par le Chevalier rouge ;

¹ Terry Gilliam a rencontré Fellini dont il était grand admirateur dans les studios de Cinecittà à Rome, sur le tournage du *Baron de Münchhausen*. Terry Gilliam raconte : « il se cachait et regardait tout ce qui se tramait. Le dernier jour de tournage, j'ai dîné avec lui et nous nous sommes ensuite promenés, bras dessus, bras dessous, jusqu'à la fontaine de Trevi, là où il a tourné cette fameuse séquence de *La Dolce Vita*. C'était des instants inoubliables ! Fellini est un de mes héros, [...] c'est certainement le plus grand ! », extrait du *Petit Livre de Terry Gilliam* par Jean-Marc Bouineau, Ed. Spartorange, 1992. Le spectateur attentionné aura sans doute également remarqué le petit clin d'œil à Fellini à travers les cornettes des nonnes dans la séquence du hall de gare.

ou encore lors de la séquence de l'hôpital psychiatrique. Aussi, les nombreuses contre-plongées, qui font la patte de Gilliam, biseautent littéralement les buildings de New York, déréalisent l'image d'une ville ordinairement perpendiculaire. Une chanson revient sans cesse dans *The Fisher King*, véritable gimmick du film : *How about you ?*, extraite de *Babes on Broadway*, une comédie musicale de Busby Berkeley avec Judy Garland et Mickey Rooney, est constamment entonnée par Parry. L'évocation récurrente de Broadway par Parry n'est pas anodine. Broadway est le lieu par excellence de la folie créatrice, mais elle est surtout géographiquement une des seules rues de Manhattan à traverser l'île en diagonale. Chanter un air de Broadway n'a donc rien d'étonnant pour un Fou : sur l'échiquier, il ne se déplace qu'en diagonale.

Pour retrouver l'article original, cliquez [ici](#)