



De bruit et de fureur

de Jean-Claude Brisseau

Fiche technique

France - 1987 -

Réalisateur :
Jean-Claude Brisseau

Scénario :
Jean-Claude Brisseau

Interprètes :
Vincent Gasperitsch
(Bruno)

Lisa Heredia
(l'apparition)

François Negret
(Jean-Roger)

Bruno Cremer
(Marcel)

Fabienne Babe
(Le professeur)

Antoine Fontaine
(principal du C.E.S.)



François Negret dans *De bruit et de fureur*

Résumé

Dans un grand ensemble de la région parisienne, deux enfants, Bruno et Jean-Roger, sont livrés à eux-mêmes. Ils fréquentent des bandes, vont au collège. La vie normale en quelque sorte, enfin presque puisque le second va afficher une jalousie sans borne lorsqu'une professeur manifestera de l'amitié pour le premier...

Critique

Pour avoir travaillé vingt ans dans la même commune que Brisseau, je dois témoigner que les bruits et fureurs qu'il a captés sont encore pas mal de décibels au-dessous des vrais orages. Brisseau connaît bien cette banlieue, il nous la décrit avec son cœur et ses tripes en refusant les clichés éculés et les complaisances, sans se sentir obligé d'ajouter la petite dose de racisme dont beaucoup de réalisateurs croient "mode" de pimenter leurs films.

Il connaît encore mieux ses loubards. Dans sa fonction il a pour eux une immense tendresse, une certaine crainte, parfois un brin de pitié, mais jamais une ombre de mépris. Eux ont pour lui du respect et de l'affection. Il est leur père. Bien qu'il se défende d'avoir de la sympathie pour le personnage interprété par Bruno Cremer, il doit se

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

reconnaître dans ce père punissant ses fils entre quatre yeux mais les défendant en toutes circonstances contre les autres. Cet amour réciproque du maître et des gosses, puis du cinéaste et de ses petits comédiens assure au moins autant que le talent (immense) de ceux-ci, la qualité de l'œuvre.

Je coterais bien 18/20... Dommage que Brisseau ait voulu contrebalancer la violence du réel par des scènes d'apparitions ! Loin de faire passer l'in vraisemblable elles l'aggravent. Alors, disons 14/20. Réalisateur à suivre. Devrait passer dans la classe supérieure.

Gérard Merat

Le cinéma de Brisseau tourne perpétuellement autour des mêmes questions : qu'est-ce que la socialisation ? Quel est le rôle de la culture face aux pulsions de mort ? Si le film transcende la réalité par le mythe c'est pour en approcher la vérité. Le décor du film (misère des banlieues, chômage et délinquance) constitue ici un matériau traité sans mépris. Ce respect, notamment, rapproche **De bruit et de fureur** du grand cinéma américain et le situe bien loin de la glu sociologisante à quoi nous a trop souvent habitués bon nombre de films français. **De bruit et de fureur** est le film d'une destruction, un précis de décomposition, une spirale mortifère. Le personnage central du film, Bruno, un adolescent de quatorze ans, singulièrement aboutique, est confronté à deux possibles : celui de la culture et celui de la mort. **De bruit et de fureur** est le théâtre d'un conflit entre la loi et le néant. Il est placé sous l'autorité de la phrase de Shakespeare : "Le sang fut versé aux temps anciens, avant que les lois humaines eussent adouci les mœurs." La loi est inculquée par le professeur (Fabienne Babe) qui pense que la pédagogie permettra de stopper la chute de Bruno. N'explique-t-elle pas la loi de la gravitation universelle ? (Pourquoi les Chinois ne tombent-ils pas ?).

La pédagogie semble représenter dans le cinéma de Brisseau l'alternative unique et essentielle au chaos. Son usage pourtant ne se réalise pas sans prix (cf. **Un jeu brutal**).

A l'intégration de la culture s'oppose le vertige de la barbarie, représentée par ce qui est plus une tribu qu'une famille et dont le chef (Bruno Cremer), pure incarnation du mal, est une de ces figures mythologiques comme on en a peu vue dans toute l'histoire du cinéma français. Plus que l'inclination vers le mal, le personnage de Bruno Cremer est guidé par l'attraction de l'absolu ("Quand tu sortiras de prison tu auras la lumière") qui motive une véritable folie prométhéenne : "Y'a pas de Dieu, pas de punition, y'a rien mon petit." On pense, par instant, au personnage de James Mason dans **Bigger than life** de Nicolas Ray, cinéaste auquel le film fait souvent songer (cf. la fleur fanée) mais sans l'ostentation lyrique.

Au réel proprement étouffant des protagonistes du film s'opposent les visions oniriques de Bruno, véritables répits structurels qui, au-delà d'une justification platement psychologique (combler l'absence de la mère), constituent la représentation logique, implacable, clinique au bout du compte, du processus d'autodestruction (l'ange ramasse le revolver) de l'adolescent.

La pensée en action dans **De bruit et de fureur** est la réalisation de la violence comme forme. Le filmage établit, en effet, une véritable dialectique entre le champ et le hors-champ qui déterminent à la fois l'extrême brutalité des comportements filmés et la retenue anti-exhibitionniste de leur restitution. La mise en scène focalise la violence, ou sur le choc, l'impact (projectiles jetés hors cadre sur une voiture de flics, bref coup de couteau suivi d'un travelling, bruit off d'une bouteille cassée sur un crâne, ou sur le résultat, dérisoire parce que violent, violent parce que dérisoire (une faucille plantée dans un dos). La fulgurance des scènes de violence parti-

cipe ainsi à une mise en condition du spectateur qui vient rappeler que Brisseau trouve dans Hitchcock un vague modèle formel.

De bruit et de fureur est le film du point de fusion des contraires. Il est à la fois le mythe et la réalité, la brutalité et la pudeur. Il met en scène des rapports où la haine rejoint la fascination. La rencontre de l'eau et du feu.

A la différence de la fin d'un jeu brutal où l'escalade d'une colline par le personnage incarné par Emmanuelle Debever s'assimilait à un trip vers le soleil et la vie, **De bruit et de fureur** s'achève par la nuit la plus sombre.

La dernière scène, bouleversante, du film évoque la fin de **L'enfance nue** de Pialat : un adulte lit une lettre écrite, par un enfant "irréparable", en prison. Après un maëlstrom de feu et de sang, cette séquence produit l'effet d'une fausse rémission (comme chez Pialat justement mais en dix fois plus fort) : "Ici tout le monde est gentil, on m'apprend comme à l'école."

Puissance de l'horreur.

Un très grand cinéaste est né.

Antoine Rakovsky
La revue du Cinéma n°439

L'assise du film est documentaire : tout ceci existe, et Brisseau n'a pas eu besoin d'enquêter pour s'assurer de la véracité des faits et de la vérité des êtres. Mais les apparitions de la dame ne sont ni un supplément d'âme destiné à assurer au film un plus ou une noblesse qui le ferait échapper au réalisme, ni le point faible du film. Il n'y a pas réalisme d'un côté, onirisme de l'autre. Il y a va-et-vient constant d'un registre à l'autre.

La réalité est hallucinante, et les hallucinations provoquent, dans la fiction, des effets de réel. Première apparition : scène onirique, l'oiseau griffe Bruno. Scène suivante (réaliste) : Bruno porte cependant sur son visage les marques de la blessure. Dernière apparition : la Dame donne à Bruno le revolver, Bruno

se tue. Réellement. (...)

C'est, on l'a vu, l'oiseau qui est le principal passeur entre le réalisme et l'onirisme. Leitmotiv du film, lui aussi se transforme : serin (sérénité, domesticité), faucon (agressivité, très vite d'ailleurs : lors d'un rapide insert sur la cage, au tout début du film), chouette perchée sur l'épaule du pendu (l'oiseau de la sagesse). Autour de l'oiseau s'organisent de superbes variantes entre chute et envol : l'ascension de Bruno vers les toits, le désir de Jean-Roger de tirer sur les passants du haut d'une tour, la menace de Thierry (le frère aîné) de se jeter par la fenêtre, la scène, très Vigo, de la révolte sur le toit du collègue, jusqu'à la figure totalisante de la mappemonde, avec l'incompréhension de Bruno devant l'hémisphère sud (système scolaire, système solaire). A ceci près que lorsqu'il a enfin compris, il dit : "le ciel, il est là". Là, c'est vers le bas. A cette façon qu'a le film d'être parcouru par la dialectique de l'envol et de la chute répondront, tout à la fin, ces mots de Bruno prononcés juste avant sa mort et rapportés dans la lettre de Jean-Roger : "Je m'en vais là-haut (...) Je ne peux pas emporter mon corps : ce corps-là, c'est trop lourd" (...). A partir de son troisième tiers environ, le film est une sidérante succession de *climax* : à chaque fois que l'on croit la violence à son apogée, Brisseau donne un tour d'écrou supplémentaire. D'où la folie absolue du finale, résolument shakespearien, mélange de western et de tragédie primitive, dans les flammes qui illuminent la nuit du monde. (...) Avec le matériau du film, Brisseau se pose constamment la question de la complaisance. Comment donner à voir (il le faut) la violence sans faire jouir le spectateur ? Il y parvient : la mise en scène est pour lui affaire de morale. (...)"

Alain Philippon
Perspectives du Cinéma Français

Entretien avec le réalisateur

Positif : La violence est montrée de façon fort explicite mais sans aucune pornographie. Aviez-vous des partis pris stylistiques à ce propos ?

Jean-Claude Brisseau : Oui, il fallait évidemment montrer la violence, mais je me suis tout de suite arrêté à plusieurs principes. Le premier était énoncé dès la déclaration d'intentions pour l'Avance : j'excluais de réaliser un film genre **Classe 1984**, qui traite de choses un peu semblables, mais où la jouissance du spectateur est organisée sur la violence. Je voulais qu'on voie la violence, mais qu'on éprouve un sentiment de gâchis, une tristesse considérable et qu'on ne soit pas avec les gens qui commettent des actes de violence. Il ne fallait pas pour autant esquiver la violence, mais la rendre elliptique. chaque fois que c'était possible. Pour le viol la caméra prend du recul. Sur la torture, ellipse immédiate. J'ai coupé un passage de la scène érotique de la cave, où la gamine ne fait jamais que se comporter à la façon d'une héroïne de bédé, Mangella, dont elle porte le costume.

A mi-chemin entre réalisme et métaphysique, on voit que les gens ne savent pas habiter. Les appartements sont tout sauf des demeures : stand de tir, hôpital, lieu de manif, bar avec flipper ; dans les deux appartements, la table est contre le mur au lieu d'occuper le milieu de la pièce.

C'est d'abord un trait réaliste. Je suis d'origine modeste et il est vrai que dans ce milieu, la table se trouve au milieu de la salle à manger. Mais, attention, ce n'est vrai que des familles policées. Or dans mon film, on est plus près du sous-prolétariat, surtout dans le cas de la famille patronnée par Cremer. Ces gens se moquent de l'image qu'ils donnent d'eux-mêmes. Chez le petit Bruno, c'est

un peu différent : la mère, dont on ne connaît pas l'activité, encore qu'on puisse s'en douter, est une dame très gentille avec son môme (mais jamais là) et qui doit avoir envie de changer de milieu. Son appartement n'est donc pas meublé rigoureusement prolétarien. En général, la signification métaphysique vient du second lieu car, si le mot réalisme ne convient pas tout à fait, je pars de la réalité.

Le traitement du son est remarquable. Il n'y a pas de musique de film.

Je me suis demandé si j'allais en mettre une ou pas. J'ai eu un moment la tentation de le faire. J'ai fait un essai ; ça a duré exactement un quart d'heure. J'ai conclu que ce n'était pas la peine, que le film allait tourner au mélo ou à quelque chose de ce genre.

Positif n° 328

Jean-Claude Brisseau

Né en 1944. Instituteur puis professeur de Lettres dans un C.E.S. d'Aubervilliers. En 1986, il obtient le Grand Prix du Meilleur Scénariste pour **De bruit et de fureur**. Le film obtient le Prix *Perspectives du Cinéma Français* au Festival de Cannes 1988 et le *Prix de la Jeunesse*.

Filmographie

La croisée des chemins	1975
La vie comme ça	1978
Un jeu brutal	1982
De bruit et de fureur	1987
Noce blanche	1989
Céline	1992
L'ange noir	1994