

Peter Brook

DOSSIER 178



Sa Majesté des Mouches

COLLÈGE AU CINÉMA



Avec la participation
de votre Conseil général



Les Fiches-élèves ainsi que des Fiches-films sont disponibles sur le site internet :

www.lux-valence.com/image

Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le :

Centre National de la Cinématographie

Ce dossier a été rédigé par :

Francis Delattre, rédacteur et conseiller aux films de l'Estran et à Idoine Productions.

Les textes sont la propriété du CNC.

Remerciements :

Carlotta Films, SPHE.
Photos de *Sa Majesté des Mouches* :
Carlotta Films, Allerton Films, Lord of the Flies Company.

Directeur de la rédaction :

Joël Magny

Rédacteur en chef :

Michel Cyprien

Conception graphique :

Thierry Célestine. Tél. : 01 46 82 96 29

Impression :

I.M.E.
3 rue de l'Industrie – B.P. 17
25112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication :

Joël Magny
Idoine production
8 rue du faubourg Poissonnière
75010 – Paris
idoineproduction@orange.fr

Achévé d'imprimer : décembre 2009

SYNOPSIS

Lors d'une guerre, un avion s'écrase sur une île déserte, paradisiaque et sauvage. Il transportait des garçons de six à treize ans, issus des meilleurs pensionnats anglais, envoyés par leurs parents en Australie, loin des dangers du Blitz. Il n'y a aucun adulte parmi les rescapés.

Au son d'une conque trouvée sur la plage et suivant les conseils de Piggy, Ralph rassemble les enfants qui s'étaient égaillés dans la végétation luxuriante de l'île.

En rang par deux, un groupe de chanteurs vêtus de capes noires les rejoint. À sa tête, Jack, le chef de chœur. Alors que Jack s'était proclamé chef, Ralph remporte l'élection improvisée, mais démocratiquement réalisée. Une attirance-répulsion s'instaure entre les deux garçons.

Ralph, calme et un peu rêveur, est peu porté sur les discours et l'art de dynamiser les membres du groupe. Il tente cependant, avec l'aide de Piggy, de les convaincre quant à la nécessité de maintenir le feu allumé pour alerter un éventuel avion ou un bateau partis à leur recherche. Ils veillent également à la sécurité des plus petits. Bien que chargé de la surveillance du feu, Jack le néglige et ne songe qu'à la chasse. La nuit, la peur des petits devient vite contagieuse. Jack s'affirme assez fort et courageux pour affronter et tuer la bête (en fait, la dépouille momifiée d'un parachutiste).

Deux clans se forment. Ralph assiste impuissant à l'abandon de ses derniers fidèles et à la métamorphose des garçons qui se livrent à la violence, adorent une idole (la tête du cochon) et obéissent aveuglément au tyran. Simon le doux rêveur sera leur première victime, suivi de Piggy le raisonneur. Ralph, traqué par la meute des tueurs ne devra son salut qu'à l'arrivée sur l'île d'officiers de la Navale.

SA MAJESTÉ DES MOUCHES

PETER BROOK

LE FILM

Francis Delattre

LE RÉALISATEUR	2
GENÈSE DU FILM	4
PERSONNAGES	5
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	7
DRAMATURGIE	8
ANALYSE D'UNE SÉQUENCE	9
MISE EN SCÈNE	12
SIGNIFICATIONS	15
RETOURS D'IMAGES	16

INFOS

INFORMATIONS DIVERSES	17
-----------------------	----

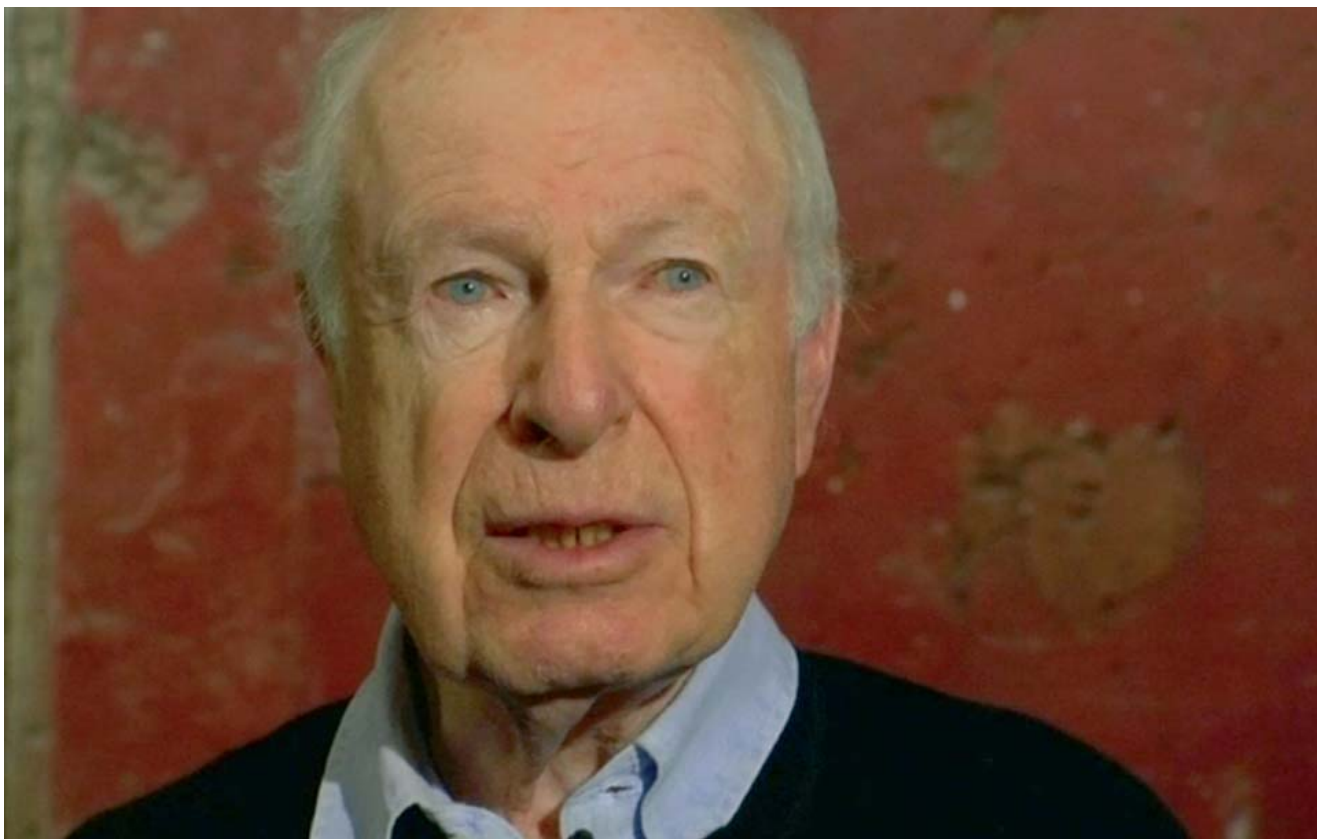
PASSERELLES

LES ROBINSONNADES	21
L'IMAGE DU MAL ET L'ENFANCE	23

RELAIS

PISTES DE TRAVAIL	25
-------------------	----

Peter Brook, du cinéma en marge du théâtre



Peter Brook

Peter Brook (Peter Stephen Paul Brook) est né en Angleterre le 21 mars 1925 dans une famille d'émigrés juifs originaires de Lettonie, une contrée germanophone de l'ex-empire de Russie. Dans les années 1920, la famille Brook s'était installée dans la banlieue londonienne. Le jeune Brook admirait et aimait beaucoup son père, un ingénieur chimiste qui travaillait dans l'industrie. Un homme enjoué, digne de confiance, fort, intelligent, et peu enclin au sport.

Dans un documentaire (*Brook par Brook*¹) tourné en 2001 par son fils Simon, Peter se confie : « *Mon père était absolument présent, aimant, il nous transmettait les principes les plus stricts sans cependant rien imposer.* »

Ida, la mère de Peter aurait voulu étudier la médecine, mais elle y renonça, craignant de ne pouvoir l'exercer à cause de leurs nombreux déplacements. Elle étudia brillamment la chimie qu'elle n'exerça pas davantage, se consacrant à ses enfants et à son mari. Dans ses écrits et ses propos, Peter Brook souligne souvent l'importance de l'influence de ses parents dans sa propre construction ; notamment l'indéfectible soutien que son père lui a toujours prodigué. Il n'est donc pas étonnant que Brook ait été séduit par la démonstration de Golding : toutes les possibilités existent à l'état latent en chaque enfant. Le sens dans lequel elles se développent dépend en grande partie de l'éducation prodiguée par les adultes.

Un créateur précoce

Dès son plus jeune âge, Peter se passionnait pour le cinéma, le théâtre et la musique. Son jouet préféré était un théâtre miniature. Un soir, alors qu'il avait donné une représentation d'*Hamlet*, jouant tous les rôles devant la famille et des amis, il voulut leur présenter une autre version de sa mise en scène. Ses parents le mirent au lit de force, effarés par une aussi précoce énergie créatrice.

À l'âge de dix ans, il reçoit sa première caméra. Une Bolex 9,5 mm avec laquelle il s'essaie aux trucages et autres astuces de tournage puisés dans les revues spécialisées qu'il dévore.

Peter Brook détestait l'école et son lot de mesquineries, brimades et médisances plus ou moins teintées de xénophobie. Intelligent, curieux de la vie et foisonnant d'idées, il était la tête de turc des détenteurs du pouvoir au sens de la stricte hiérarchie de l'école. Ses professeurs lui reprochaient son manque d'esprit de corps et son absence d'esprit d'équipe. Lors de son entrée à Westminster, il fut accueilli par un jeune garçon arrogant et tyrannique dénommé Brown qui l'avait choisi pour en faire son domestique. Sa mauvaise volonté lui valut des brimades, sans réelle gravité, mais qui restèrent cependant gravées dans sa mémoire.

Plus tard, son aversion pour la société de classe et l'attitude négative et méprisante qui est inculquée dans les écoles le pousseront, entre autres raisons, à quitter la Grande-Bretagne.



Moderato Cantabile



Marat-Sade



Le Mahabharata

Après un séjour en Suisse pour raison de santé, ses parents l'envoient à la Gresham's School de Norfolk, une école non conformiste mais tout aussi morose aux yeux de Peter. Il a 16 ans quand il effectue un stage de quelques mois dans les studios de cinéma de Merton Park, au sud de Londres. Il en profite pour s'initier à la production de films. À 17 ans, il entre au Magdalen College à Oxford pour y étudier les langues étrangères. La vie n'y avait pas changé depuis des siècles. Les plus jeunes devaient servir les anciens, comme par exemple leur apporter l'eau chaude nécessaire aux ablutions. Avant la fin de ses études, il monte sa première pièce hors des murs de l'Université, le *Docteur Faust* de Marlowe.

Une conception de la mise en scène

Sa deuxième œuvre d'envergure en 1943, *Un voyage sentimental*, est une adaptation cinématographique d'un roman (1768) de l'Irlandais Laurence Sterne (1713-1768). Ce film d'amateur, au sens de la modicité du budget, raconte en une heure les tribulations comiques et légèrement érotiques d'un pasteur dans la France et l'Italie du XVIII^e siècle. Peter Brook s'était inspiré du film de Sacha Guitry *Le Roman d'un tricheur*, dans lequel la voix off parle à la place du personnage. Son essai fit scandale. Peter dut à l'intervention de son père l'autorisation de passer ses examens, et à la condition de renoncer à tout projet de cinéma.

En plus de ses foisonnantes activités, Peter Brook fut critique de danse à *L'Observer*. Il devait couvrir toutes les premières en 150 mots, pas un de plus, en raison de la rareté du papier en 1946. Cette expérience lui permit d'affiner son sens de l'observation sur le mouvement des corps et la chorégraphie d'ensemble. À la fin de la guerre, Peter Brook a vingt ans, il ne cessera plus de monter et mettre en scène des pièces de théâtre, sauf pendant les années 1961 et 1962 au cours desquelles il se consacre essentiellement à *Sa Majesté des Mouches*.

Nommé, alors qu'il n'a que vingt-trois ans, directeur de la production du Royal Opera House de Covent Garden, il travaille en collaboration avec Paul Scofield, acteur appelé à devenir l'un des plus importants de sa génération. Scofield dira de lui : « Comme moi, il démarrait un projet sans idées préconçues, sans stratégie, il laissait les impressions d'une pièce s'emparer de lui subrepticement. Il leur faisait confiance et les suivait jusqu'à ce qu'il en ait une idée claire. »

S'interrogeant sur le pourquoi et le comment du théâtre, Brook écrit, à partir de son propre travail, des articles dans les revues

spécialisées. Il affine de plus en plus sa conception de la simplicité. Selon lui : « Il existe deux formes de simplicité, celle qui découle d'un esprit terne, sans imagination et la simplicité authentique, autrement difficile à atteindre, qui n'advient que lorsque l'imagination s'est dé faite d'un millier d'extravagances, les a épurées et réduites à une essence porteuse de sens et de beauté.¹ » Deux ouvrages contiennent le fruit de ses recherches, *L'Espace vide* et *Points de suspension*.

Une question de subjectivité...

En 1953, Peter Brook avait réalisé son premier long métrage, *L'Opéra des Gueux*, scrupuleuse transposition d'un opéra-ballet éponyme du librettiste John Gay mis en musique par John Christopher Pepusch (1728). Dans ce film qui ne ressemble à aucun autre, le metteur en scène de théâtre avait été confronté à la difficulté de faire coïncider le rythme des mots et le flux des images. Tourné en 1960, *Moderato Cantabile* est une adaptation du roman de Marguerite Duras, avec Jeanne Moreau et Jean-Paul Belmondo. Peter Brook réalisera ensuite *Marat-Sade* (1966), *Tell me lies* (1967), *King Lear* (1971), *Rencontre avec des hommes remarquables* (1978), *Le Mahabharata* (1988). À propos de *Marat-Sade*, Peter Brook dit : « Je crois que j'ai pu saisir une vue très subjective de l'action. Plus tard j'ai compris que la différence entre le film et le théâtre réside justement dans cette subjectivité » (*Points de suspension*, p. 270).

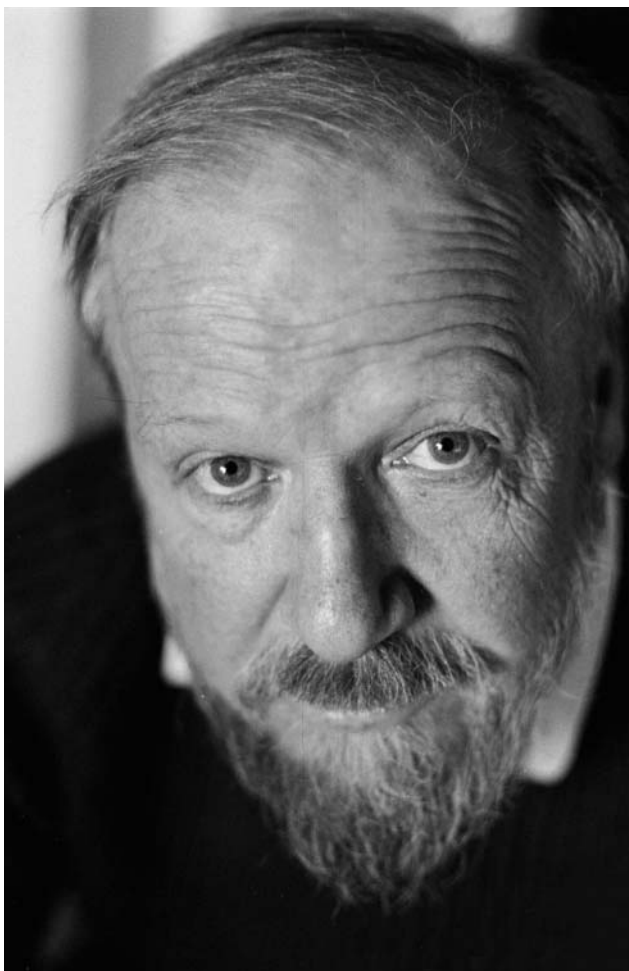
Peter Brook ne se considère pas comme un cinéaste à part entière : « Je n'ai pas encore fait un film que j'aime. Certes, je ne suis guère attaché à ce que je fais – mais il y a sept ou huit mises en scène théâtrales dont je sais qu'elles sont abouties, que je n'aurais pas pu développer plus avant. Je n'ai pas encore trouvé cela au cinéma. Il m'est difficile d'en analyser les raisons, je trouve que réaliser un film est immensément difficile, d'autant que la nature empirique du théâtre est d'une certaine manière une mauvaise école. » (*Peter Brook - Une biographie*, M. Kustow², p. 249).

En revanche, Peter Brook peut être pleinement satisfait de sa carrière hors normes, Il a en effet renouvelé la vision de Shakespeare de façon irréversible et libéré les œuvres du répertoire des clichés du passé. Enfin, il a révolutionné le théâtre contemporain.

1) In coffret « Peter Brook » avec « La Tragédie d'Hamlet », 2 DVD, Arte Video.

2) Voir « Biblio-Vidéographie », p. 18.

D'abord un roman de William Golding



William Golding

Nous sommes en 1961. Peter Brook, âgé de 36 ans, compte pourtant à son actif près de deux décennies de carrière.

Un peu lassé, il a très envie de revenir à sa première passion, le cinéma. Il va se consacrer entièrement durant deux années à la préparation puis à la réalisation du film **Sa Majesté des Mouches**.

Son ami, le critique Kenneth Tynan lui avait conseillé de lire le roman *Lord of the Flies* (1954) de l'écrivain anglais William Golding (cf. « Infos » p. 18) et d'en faire un film. Peter Brook voit immédiatement que Golding avait choisi de parler de l'humanité, non pas de façon abstraite, mais à travers l'histoire d'enfants ordinaires et reconnaissables, vivant une situation peu commune mais plausible. Il pense pouvoir apporter quelque chose de plus à l'écriture de Golding : la possibilité d'établir un lien supplémentaire avec le spectateur, par le fait de vrais enfants, avec de vrais visages, vivant de vraies expériences.

Une question le fascine : comment combiner la réalité visible dans l'image avec l'invisible contenu dans le roman, ce qui est dissimulé ou laissé à la libre imagination du lecteur. Il est persuadé qu'en portant le roman de Golding à l'écran, il trouvera la réponse ou tout au moins des éléments de réponse.

Peter Brook décide d'acheter les droits. Hélas, les studios Ealing en avaient déjà fait l'acquisition pour 2 000 livres et commandité une adaptation pour la télévision. Renseigné par des amis, il garde l'espoir de réaliser son film. En effet, la Ealing remet les droits en vente pour 18 000 livres. Peter Brook se précipite chez le producteur Sam Spiegel, un vieil ami de la famille. Il espérait qu'au nom de cette amitié, le producteur « *serait prêt à garder à distance une attitude paternelle sur une petite expérience hasardeuse¹* » à très petit budget. Il se méfie cependant, il sait que les producteurs hollywoodiens ont une fâcheuse tendance à vouloir tout contrôler. Il lui précise qu'il veut uniquement un peu d'argent, pas de scénario, des gosses, une caméra et une plage. Sam Spiegel trouve l'idée formidable et se lance dans la préparation. Peter Shaffer, le dramaturge anglais, est chargé d'écrire le script avec Brook. Le producteur imagine une épopée avec filles et garçons, enrichie de mille aventures, de nature à assurer un immense succès mondial. Le budget s'envole à hauteur du million de dollars.

Improvisation

Peter Brook voit ses pires craintes se réaliser : son projet lui échappe complètement. C'est alors que la Columbia s'affole et juge que c'est trop risqué pour un film sur des enfants. Spiegel abandonne le projet. Un jeune producteur, Lewis Allen, était venu entre temps soumettre à Brook l'idée d'un financement modeste mais réalisable. Le désir de faire un film à petit budget qu'avait exprimé Brook est rejoint par la nécessité. L'île Vieques proche de Porto Rico étant mise à sa disposition gracieusement, il n'y a plus qu'à trouver une trentaine de gamins anglais, volontaires pour une originale colonie de vacances et vivant à proximité, c'est-à-dire à New York, afin de limiter les frais de voyage. Peter Brook décide qu'il laissera les enfants improviser à partir de l'histoire de Golding, comme il l'avait souhaité depuis le début. Un photographe local et un preneur de son amateur seront ses opérateurs. Ceux des parents qui avaient tenu à accompagner leur progéniture feront la cuisine et s'occuperont des vêtements. Sachant qu'il sera impossible de visionner les rushes, Peter Brook demande à son ami le réalisateur de films documentaires Gerry Feil de tenir une deuxième caméra et de filmer tout ce qui lui chante. Le montage, à partir de soixante heures de pellicule et des kilomètres de bandes son prendra un an à Brook et Feil. Classé X, le film ne pourra être vu par les jeunes acteurs qu'à l'occasion d'une séance privée organisée par le réalisateur.

1) In *Points de suspension*, p. 274 (cf. « Bibliographie », p. 18).

Trouver et jouer son rôle social



Ralph

« À douze ans passés, il n'avait plus le ventre proéminent de l'enfance, mais l'adolescence ne le marquait pas encore de gaucherie. Large de carrure, il pouvait faire un futur boxeur, mais la douceur de sa bouche et de ses yeux garantissait un manque de méchanceté. » (William Golding). Fils d'un officier de la Navale, Ralph est l'un des plus âgés parmi les rescapés. Il se comporte naturellement en responsable à l'égard des plus petits. Il ne revendique pas le pouvoir et ne semble prendre aucun plaisir dans l'exercice de l'autorité. À la question « *Qu'allons-nous faire ?* », Piggy répond : « *C'est pour ça que Ralph nous réunit ; pour qu'on décide.* » Présenté ainsi comme celui qui a pris une initiative dans l'intérêt général, Ralph est tout naturellement investi en qualité de chef par la majorité des garçons. D'abord séduit par le panache et l'énergie de Jack, il hésite entre un sentiment d'amitié et la crainte instinctive que lui inspire sa brutalité.

Le travail de sape entrepris par Jack aura tôt fait de fissurer puis de réduire à néant une autorité qu'il ne saura pas ou ne voudra pas imposer par la force et la contrainte.

Jack

Fougueux chef du chœur, Jack est foncièrement attaché à l'ordre et à la discipline. Prêt à se ranger avec sa troupe sous l'autorité de « l'homme à la trompette », il est d'abord décontenancé quand il apprend qu'ils sont livrés à eux-mêmes. S'étant autoproclamé chef, il sent immédiatement le danger d'opposition que Piggy représente : « *Tu parles trop, tais-toi !* », lui intime-t-il. Battu lors de l'élection, il envisage immédiatement le moyen d'établir autrement son autorité sur le groupe. Il détient l'arme, le couteau qu'il utilise pour faire cesser les rires, exiger le silence, trancher les rêves de Simon avant de tuer le cochon sauvage puis la bête. Son couteau lui sert également à tailler la pointe des lances de ses guerriers et tailler aux deux bouts le totem support de l'idole. En quittant ses derniers vêtements pour les remplacer par des peintures de guerre, il perd son identité d'élève cultivé pour endosser celle du tyran qui justifie son rôle par la nécessité de mener



la chasse et fournir au groupe de la viande de cochon sauvage. Manipulateur, il attise la peur des plus faibles et se présente comme le seul capable de la vaincre. Il érige une idole qu'il offre à l'adoration de ses chasseurs.

Guerrier brutal et violent mais charismatique, il parviendra sans peine à rassembler les garçons sous son autorité. Ralph ne peut lui opposer que la raison d'une organisation contraignante, une utopique démocratie peu efficace au demeurant. Jack représente le tyran qui exige une totale obéissance de ses sujets sur lesquels il exerce un droit de vie ou de mort. Les opposants doivent se soumettre sous peine d'être éliminés.



Piggy

Piggy est le type même, quasi caricatural, du petit gros à lunettes, intelligent et cultivé, observateur et sensible. C'est lui qui conduit Ralph à accepter le rôle de chef. Après la grosse déception provoquée par la petite trahison de Ralph, il en vient à se résigner. Il a l'ampleur des gens justes et chaleureux. Doté d'un esprit démocratique et compréhensif, il voit avec indulgence les jeux désordonnés des garçons qui font les fous : « *Ce sont des gosses !* » Ses lunettes, seul moyen d'allumer le

feu, qui auraient pu lui valoir un certain prestige seront la cause de ses malheurs.

Piggy représente la raison, le conseiller auprès du détenteur du pouvoir légitime. Quand celui-ci abdique, il est totalement désarmé face au tyran.



Simon

Simon fait partie du groupe des choristes. Il ne s'en distingue que lorsqu'il s'effondre, victime d'un malaise. Il nous est le plus souvent présenté à l'écart du groupe. Il observe et fait preuve d'un courage tranquille. Lorsque Piggy est exclu de la distribution de viande grillée, Simon lui donne sa part, bravant ainsi l'autorité du chef des chasseurs. Jack lui en jette un morceau à même le sol et lui intime l'ordre de le manger. Simon le ramasse et le mange calmement sans répondre à la provocation, il semble convaincu de la supériorité de la non-violence. Quand la nuit tombe et que la peur se répand, Simon s'interroge : « *Il y a peut-être un monstre...* » Et un peu après : « *C'est peut-être nous...* » Simon qui a vu le cadavre du parachutiste sait qu'il n'y a pas de bête. Il ne voit dans l'idole que ce qu'elle est réellement : un groin sanguinolent recouvert de mouches. Simon est le poète qui voit venir avant tout le monde les catastrophes que préparent les dérèglements d'un monde en folie. Il sera la première victime de l'obscurantisme et de la barbarie générés par un tyran sanguinaire.

Roger

Lors du lent panoramique où chacun des garçons se présente, Roger a le visage fermé, un regard méchant « en dessous ». Second de Jack, souvent en arrière-plan, il prend la tête de la chasse avec un plaisir évident. C'est lui qui désigne la victime du carnage, qui actionne le levier destiné à faire tomber le rocher mortel pour Piggy. Pendant et après, son visage est serein. Contrairement aux autres garçons, l'horreur du crime lui est étrangère. Il n'a pas le sentiment de commettre un crime. Il n'a pas de remords. Il exécute un ordre. Zélé et efficace, il représente la cruauté brute et inquiétante de celui qui obéit aveu-

glément, sans état d'âme. C'est l'image même du fascisme à l'ombre du pouvoir guerrier.

Sam et Eric

Les jumeaux renoncent très vite à ce que l'on puisse les distinguer l'un de l'autre. Ils ne se quitteront plus. Ce sont eux qui portent la dépouille du cochon, laissent s'éteindre le feu et croient avoir vu le monstre. Ils participent à la fête avec entrain et sont les derniers compagnons de Ralph et Piggy.

Capturés lors de la tentative de récupération des lunettes, ils montent la garde lorsque Ralph rôde dans les parages du camp infernal. Ils donnent de la viande à Ralph et l'informent quant aux terribles projets du tyran à son égard. Ce geste courageux ou inconscient, peu importe, en fait des représentants des résistants qui accomplissent un geste ou une action sans se soucier du risque encouru.



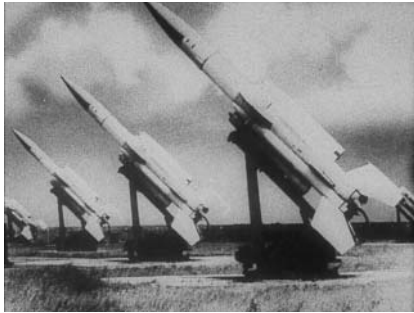
Percival et les petits

Percival, le petit qui n'oublie pas de réciter le numéro de téléphone de ses parents en déclinant son identité, puis qui l'oublie, sera muet lorsqu'il viendra toucher l'officier sauveur. Emblème de la perte d'identité sociale et de la parole, il est l'image de la régression des individus dans une société où règnent l'obscurantisme et la barbarie. Comme lui, les autres petits perdent leurs repères en même temps que leurs vêtements. Entièrement nus, ils symbolisent la fragilité et la mal-léabilité de l'enfance.

Le clan des chasseurs

L'organisation de type militaire telle que Jack le tyran l'a mise en place est bien rôdée lorsqu'on s'approche du dénouement. L'obscurantisme et la violence mortifère ont atteint leur régime de croisière. Au préalable, nous avons assisté à l'émergence de la dynamique de groupe propre aux organisations totalitaires.

Retour à la barbarie



1 0h 00'00
Prologue. Enchaînement de photographies. Générique sur fond d'images de guerre et de crash.

2 0h03'56
Deux jeunes garçons s'extirpent de la végétation et font connaissance.

3 0h05'18
Sur la plage. Ralph se baigne. Piggy reste sur la grève. Ils trouvent un énorme coquillage.

4 0h08'12
À l'appel de la conque, les autres rescapés se regroupent. Piggy relève leur identité. Au loin, longeant le rivage, une petite troupe se rapproche en chantant.

5 0h10'01
L'un des choristes s'effondre. Leur chef n'y prête guère attention. Les présentations reprennent. Ralph, en prenant la défense de Piggy, révèle son surnom.

6 0h12'02
Assemblée n° 1. Les enfants décident de se doter d'un chef. Jack se propose mais c'est Ralph qui est élu. Jack transforme la chorale en groupe de chasseurs.

7 0h14'55
Ralph, Jack et Simon explorent les environs. Un énorme rocher est précipité dans la pente. (Fondu au noir).

8 0h16'40
Sur le chemin du retour, ils rencontrent un cochon sauvage. D'un coup de couteau, Jack lacère la plante que Simon observait. (Fondu au noir).

9 0h17'49
Assemblée n° 2. Ralph fait le compte-rendu de l'exploration et organise la prise de parole. Un petit qui a vu "la bête" confie ses craintes à Piggy. Ralph propose de faire du feu sur la colline.

10 0h21'36
Jack arrache les lunettes de Piggy. Il attribue la charge de l'entretien du feu à son groupe de chasseurs.

11 0h23'08
La vie s'organise. Repas de fruits, farniente, jeux, bains de mer. Simon et le gecko.

12 0h25'16
La chasse au cochon sauvage.

13 0h26'18
Un avion survole l'île, mais le feu est éteint.

14 0h27'56
Retour de la chasse. Jack et Ralph s'affrontent. Jack gifle Piggy et brise ses lunettes. Un feu est allumé à l'aide du verre intact.

15 0h30'23
Le cochon est dépecé, grillé et dévoré. Seul Piggy ne reçoit pas sa part. Simon partage la sienne mais est humilié.

16 0h32'15
Ralph sermonne le groupe. Jack se fait acclamer. Le petit Percival confie le motif de sa peur à Ralph.

17 0h37'53
Jack lance une chasse dans la nuit qui tombe. Ralph est découragé. Simon rejoint Ralph et Piggy. L'orage menace. (Fondu au noir).

18 0h40'03
Sam et Eric se sont endormis et ont laissé le feu s'éteindre. S'enfonçant dans la végétation, ils découvrent la bête.

19 0h41'18
Ils reviennent la décrire. Jack décide de la traquer. Ralph avoue avoir peur. Le groupe des grands, sous la conduite de Jack et Ralph, lance une expédition, laissant les petits sous la garde de Piggy.

20 0h42'10
La troupe part. Jack et Ralph rivalisent de bravoure verbale.

21 0h45'30
Piggy raconte aux petits l'origine du nom de la ville de Camberley.

22 0h46'38
La troupe poursuit son expédition. Simon retourne au camp. (Fondu au noir). Ralph, Jack et Roger découvrent soudain la bête (visage masqué de l'aviateur mort). Ils s'enfuient, terrifiés.

23 0h50'09
Jack reproche à Ralph son manque de courage et fait sécession. Ralph renonce à le rattraper. Simon propose d'y retourner.



24 0h52'47
Roger qui s'est rallié à Jack vient enrôler des membres du groupe restés auprès de Ralph. Peintures de guerre et préparatifs de la chasse.

25 0h54'37
L'orage gronde. Simon quitte le campement. Jack et ses chasseurs se lancent à la poursuite de la bête. Simon assiste à la mort du cochon sauvage.

26 0h57'08
Ralph et Piggy discutent de la situation.

27 0h57'32
Simon face à l'idole.

28 0h59'10
Le vol du feu. Simon repart.

29 0h59'59
Dans le camp de Jack, le banquet se prépare. Jack accorde comme une aumône de la nourriture à Ralph et aux siens. Il tente de les enrôler. Ralph tente vainement de restaurer son autorité. Piggy leur conseille de partir.

30 1h02'45
Simon découvre le cadavre du parachutiste.

31 1h03'24
Folie collective. Danse rituelle. Simon, pris pour la bête, est sauvagement massacré. (Fondu au noir).

32 1h06'59
Ralph seul avec les jumeaux et les petits prend conscience de l'horreur du crime. Piggy invoque la fatalité.

33 1h09'29
Dans la caverne, Jack se comporte en tyran. Un chasseur est fouetté.



34 1h11'09
Attaque du campement et vol des lunettes. (Fondu au noir).

35 1h13'00
Ralph tente vainement un ultime appel avec la conque. Piggy, sans ses lunettes est désespéré.

36 1h44'11
Ralph, Piggy et les jumeaux se rendent au camp de Jack. Lutte entre Jack et Ralph. Les jumeaux sont capturés. Roger fait basculer le rocher qui dans sa chute tue Piggy. Tous regardent stupéfaits et terrifiés. Ralph s'enfuit.

37- 1h18'34
Sam et Eric qui montent la garde donnent de la nourriture à Ralph et le préviennent des dangers qu'il court. (Fondu au noir).

38 1h20'12
Jack s'enfuit dans la forêt, comme traqué. En terrain découvert, il découvre les pieds d'un officier de la Navale. Le feu se déclare et arrivent Jack et les siens. Ralph pleure face aux marins.

39 1h25'56
Générique de fin (sur incendie).



Durée totale DVD : 1h 26'52

La violence en crescendo



Le film s'articule en trois grandes parties. Dans la première [séquences 2 à 14], les garçons se rencontrent, adoptent une organisation démocratique [2 à 6], explorent leur île [7 à 14]. Dans la seconde, Ralph voit son pouvoir s'effriter au fur et à mesure que Jack renforce le sien [15 à 23]. La régression vers la barbarie est achevée et la tyrannie est en place quand commence la troisième et dernière partie [24 à 37]. Une conclusion [38] vient clore le récit.

La narration suit deux lignes parallèles. La première : en toile de fond, les aventures d'un groupe de jeunes garçons naufragés sur une île déserte ; la seconde : d'abord en filigrane, puis avec une précision quasi chirurgicale, la prise de pouvoir par Jack, impliquant le déclin de Ralph.

Au début du récit, les enjeux, simples, constituent une première intrigue. Ces naufragés parviendront-ils à survivre ? Quels dangers les menacent ? Viendra-t-on les secourir ? Comme tout Robinson, le groupe explore les lieux et en tire les conséquences. Leur survie immédiate est assurée [11, 12, 15]. Seules contraintes : entretenir le feu en vue d'éventuels secours et construire un abri pour les « petits ». Quelques incidents mineurs viennent troubler l'harmonie : la chute d'un rocher qui laisse présager une nature mystérieuse [7], une « bête » imprécise vue par un « petit » et surtout la brutalité dont Jack fait preuve depuis son échec à l'élection [6]. Son utilisation du couteau [8, 12] ne laisse aucun doute sur sa volonté de dominer la nature et le groupe.

D'une possible amitié à la haine

La lutte d'influence entre Ralph et Jack alimente l'intrigue secondaire introduite dans la première partie du film [10, 14] puis développée dans la seconde. Lors de la deuxième assemblée [9], une collaboration entre Ralph, le chef légitime, et Jack, le chef autoproclamé, semble encore possible : « *Je suis d'accord avec Ralph. Nous ne sommes pas des sauvages, mais des Anglais.* » De même, lors de l'évocation d'un serpent entrevu la nuit précédente par le petit Percival [16] : « *Ralph a raison, il n'y a pas de serpent. Et s'il y en a un, nous le tuons !* »

La relation entre Ralph et Jack, faite de séduction et de répulsion, se poursuit jusqu'à l'expédition à la recherche de la bête [20, 22].

Ces rares moments de détente dans la montée de la tension alternent avec les étapes dans la progression de la violence. Premier heurt : la réaction ulcérée de Jack [14] – qui gifle Piggy et brise ses lunettes – lorsque Ralph lui reproche d'avoir négligé le feu pour la chasse. Second : refus de donner sa part du cochon à Piggy (et, dans les deux cas, absence de réaction de Ralph). Enfin, lorsque Jack accuse Ralph de manque de courage [23] et lui dénie toute légitimité, on passe de l'inimitié à un degré supérieur : le conflit devient l'enjeu essentiel, l'intrigue secondaire devient principale. Le système dramatique de la montée de la violence instinctive et convulsive culminera avec le meurtre de Simon [31]. La suite de cette dernière partie décrit la retombée du conflit avec la victoire de plus en plus flagrante de Jack. La séquence qui suit [32] conduit à annihiler la violence du meurtre du visionnaire, celui qui avait vu ce qu'il en était de la bête et de l'idole. Ralph en est conscient, mais ne peut rien communiquer, et Piggy n'y voit que la fatalité. Désormais, deux mondes s'opposent radicalement. En bas, la clairière au bord du lagon où Ralph abandonné de tous s'épuise en gestes vains. Là-haut, le monde minéral, la tanière du tyran. Entre les deux, le cœur de la forêt où règne le mystère, la peur qu'une idole dérisoire tente de conjurer. Refusant de voir – symboliquement, il n'a plus ses lunettes – l'horreur du meurtre de Simon et incapable de conseiller Ralph, Piggy est la prochaine victime logique [36], en attendant Ralph [38]... C'est alors que ressurgit la première intrigue passée à la trappe : l'attente d'une aide extérieure, à la façon d'un *deus ex machina*, un officier anglais qu'on n'attendait plus... Car la question n'était plus là. La logique du happy end et la morale sont sauvées. Mais sommes-nous vraiment satisfaits d'imaginer nos héros rejoignant sagement les bancs de leur école ou embriagués dans les armées de Sa Majesté pour une guerre bien plus meurtrière ?

Séquence 16 :
0h32'19 à 0h37'50

Moment charnière. Le contraste avec la première assemblée est saisissant. Les cheveux ont poussé, les peaux ont bruni. L'assemblée se scinde en deux camps, face à face. Action presque en temps réel.

Le clan des « chasseurs » en route vers le pouvoir



Plan 1 - Les garçons ont dévoré le cochon grillé. Il a suffi d'un masque improvisé fait d'un morceau de peau pour exciter les chasseurs qui entament un chant guerrier et une danse frénétique. Tuer ! tuer ! tuer ! La silhouette de Jack, immobile et perché sur le sommet du rocher, se détache sur le ciel. Le contre-jour accentue l'impression de malaise.



Plan 2 - En contrebas, Ralph, Piggy, Simon et les autres les regardent, effarés. Mis en situation d'infériorité par la caméra qui les filme en plongée, nous les voyons à travers le regard de Jack. Le soleil couchant les éblouit. Ils se protègent d'une main devant les yeux, comme s'ils présentaient le danger que recèlent Jack et sa troupe. Leur attitude calme et sérieuse est comme un reproche silencieux adressé aux chasseurs en folie.



Plan 3 - Ralph qui a brusquement pris la mesure des risques que comporte une telle situation, et voyant que l'agitation commence à gagner ses propres troupes, hésite une seconde puis s'empare de la conque, se lève, hurle pour imposer le silence. Il convoque une assemblée. Filmé en plan rapproché, il émane de lui à la fois une impression de force par sa détermination mais aussi de vulnérabilité à cause de sa nudité fragile.



Plan 4 - La voix off de Ralph sert de raccord au plan suivant : en très gros plan, le couteau que Jack tient à la main frappe sa lance d'une manière lancinante. Alors qu'il avait crié pour faire cesser la frénésie et employé un ton ferme pour convoquer l'assemblée, Ralph parle maintenant d'un ton conciliant, comme pour atténuer la dureté de ses reproches. Par sa durée, son échelle et sa fixité, ce plan donne une impression de violence difficilement contenue. Le couteau en insert laisse présager un événement tragique.



Plan 5 - Même raccord son par la voix off de Ralph qui égrène ses recommandations. En un très lent travelling gauche-droite, la caméra filme les petits, assis sur le sable, regards tournés vers l'orateur (à la droite du cadre). Filmés à leur hauteur, ils nous paraissent d'autant plus vulnérables. En fin de travelling latéral, la caméra, par un léger travelling avant dévoile la conque en amorce sur le bord droit du cadre, puis Ralph. Piggy en retrait se place sous la protection du chef légitime. Cible privilégiée de la vindicte de Jack, il observe l'ennemi qui lui fait face. Il semble hypnotisé comme s'il avait un serpent devant lui.



Plan 6 - Alors que Ralph poursuit sur un ton monocorde (« *il faut nous organiser* »), en contrechamp, le groupe des chasseurs est ordonné, discipliné. L'alignement des lances renforce l'aspect militaire en opposition avec la position débonnaire des membres du camp des « démocrates ». La perspective renforce la primauté du chef. Jack, renfrogné, continue à manifester son agacement en frappant sa lance avec la lame de son couteau. En rappelant qu'il faut surtout prendre soin du feu, Ralph s'adresse indirectement à Jack. La tension monte d'un cran...



Plan 7 - La caméra se recadre sur le clan des chasseurs, vus de dos, au premier plan. Deux lances créent un cadre dans le cadre qui vient enfermer Ralph. Une troisième qui semble vouloir le frapper précise la menace. En arrière plan, Simon et Piggy qui l'entourent semblent déjà désignés comme les futures victimes expiatoires.



Plan 8 - En raccord son et hors champ (off), la voix dure et cassante de Jack. Nous comprendrons en 9 qu'il s'est levé et s'est emparé brutalement de la conque. Simulacre de respect des règles démocratiques, nécessaire cependant : il doit commencer par s'excuser pour l'oubli du feu. La caméra se recentre sur les petits, assis sur le sable. Fatigués – l'un d'eux bâille –, ils semblent peu conscients des enjeux de la lutte pour le pouvoir. La diction de Jack est brutale, assénant avec force les mots importants : « feu », « viande », « chasseur ».



Plan 9 - En un plan rapproché, Jack debout, domine Ralph qui est resté assis. Son large dos nu occupe le quart du cadre et masque la conque. Il assène son argument massue : « *Et s'il y a une bête sauvage, nous vous protégerons.* » Ce qui lui vaut d'être acclamé par les chasseurs. Au lieu d'être tournée classiquement en champ-contrechamp, cette scène ne nous montre pas Jack de face, tel que le voit Ralph. L'attitude trop passive de Ralph, dominé par Jack dans ce plan en plongée est ainsi dénoncée : c'est Jack qui mène l'action.



Plan 10 - Coupé cut, Simon immobile est filmé en plan rapproché, ce qui souligne sa solitude, son isolement. Figure marginale, depuis longtemps déjà il s'est désolidarisé du groupe des chasseurs. À la différence de Piggy qui se tient toujours près de Ralph, Simon est le plus souvent à l'écart, seul. Il fera un bouc émissaire tout désigné.



Plan 11 - En un rapide panoramique vers la droite, la caméra accompagne Jack qui rejoint son clan sous les applaudissements. Il est pris brutalement, en plein mouvement. Les plans où il intervient sont brefs, coupés nets, le rythme correspond à sa brutalité et traduit son impatience d'exercer un pouvoir sans partage. Le clan des chasseurs forme désormais une entité compacte, soudée par l'esprit de corps et un chef à la force rassurante. Ils jouent, exhibent leur force comme dans une scène de théâtre, avec quelques petits comme spectateurs en premier plan.



Plan 12 - Percival, en plan moyen, a ramassé la conque et vient au centre de la place. Accueilli par l'injonction « *What's your name ?* », il est immédiatement réduit au silence par les chasseurs qui reprennent et scandent la question en un tohu-bohu assourdissant. Parfaite image de l'être humain seul, impuissant face à une dictature naissante. Il découvre avec étonnement que le droit à la parole, fixé démocratiquement, et en principe apanage du détenteur de la conque est dénié par ceux-là même qui l'ont institué... et que personne ne réagit et ne lui vient en aide.



Plan 13 - Contrechamp en plan d'ensemble sur la rangée de chasseurs vus de dos. Leurs lances verticales forment une série de barreaux symboliques, leur mouvement vertical renforçant la menace. Les « démocrates », en arrière-plan, en désordre, déjà vaincus, scandent la phrase qui dénigre l'identité. Le cadre (troncs, végétation...) enferme, étouffe les protagonistes. L'agora n'est plus un lieu collectif de délibération mais une arène. Au milieu, Percival, interdit de parole, laisse pendre à bouts de bras la conque, symbole désormais inopérant, dérisoire et bafoué.



Plan 14 - Plan moyen. Ralph qui s'est levé a rejoint Percival au centre de la place. Il hurle pour faire cesser le charivari puis se penche vers lui avec douceur et l'invite à décliner son identité. Ralph qui est encore le chef légitime n'use de son pouvoir que pour venir en aide aux plus faibles ou pour faire cesser les chahuts à haut risque. À la différence de Jack, Ralph est filmé en plans plus longs, pour bien montrer qu'il prend le temps d'écouter, d'observer, de se soucier du bien de tous et de chacun.



Plan 15 - La scène se poursuit en plan rapproché. Le cadre qui englobe le visage de Percival et la nuque de Ralph penché sur lui crée d'abord une sensation d'intimité, de douceur qui contraste avec ce qui précède. Percival a oublié le numéro de téléphone de ses parents. Les rires qu'il provoque le mettent au bord des larmes, mais Ralph demeure attentif et bienveillant. On ne sait toujours pas ce que Percival avait de si important à déclarer. On ignore également le sens de son regard perdu vers le hors champ. Le suspense ainsi créé est une bombe à retardement qui éclatera au plan 18.



Plan 16 - Retour au plan moyen. Percival est prostré. La conque gît abandonnée sur le sable. Roger, le lieutenant de Jack envoie l'un des soldats exécuter le plan concocté par son chef. Il s'agit de déridier Percival en imitant un chien fou. Avec une habileté diabolique, Jack sait qu'il doit mettre les rieurs de son côté et effacer l'effet créé par le désarroi de Percival. La détente et les rires désarment tout risque de réaction chez son ennemi. Même Percival cède et se laisse gagner par ce rire contagieux.



Plan 17 - En un plan bref comme un plan de coupe, Ralph et Simon partagent ce court répit de détente et rient à l'unisson. Soudain le rire de Ralph se fige en même temps que son regard, brusquement dirigé vers le haut du cadre, fait le raccord avec le plan suivant.



Plan 18 - Plan rapproché centré sur Percival. Jack a bondi sur ce dernier, entrant dans le cadre par surprise. Se baissant vers lui il lui empoigne brutalement l'épaule, le secoue, le force à lui confier son secret, repart hors champ. On reste sur Percival, seul, qui masse son épaule endolorie et on entend Ralph en voix off : « *Que dit-il ?* », puis la voix de Jack qui délivre le secret de Percival : « *Il a vu une bête sortir de la mer* ». Un gong sinistre rend palpable l'effroi des garçons. Le son off rend plus inquiétante la révélation, non située dans l'espace connu (du plan).



Plan 19 - Recadrés en plan moyen, Ralph, Simon et Piggy tournent lentement leur visage et leur regard vers la mer dont on entend, de plus en plus fort, le ressac inquiétant. Le gong prend de l'ampleur. La violence de Jack agit sur le groupe adverse, réuni par le cadre et isolé des autres. Les regards, d'abord désaccordés, se fixent avec angoisse dans la même direction quand Piggy se lève...



Plan 20 - Plan d'ensemble sur la mer. Toujours accompagné par le sinistre gong, le bruit des vagues est angoissant. Un énorme tronc penché barre le cadre et pèse comme une menace sur la nuque d'un garçon torse nu, vu de dos qui regarde au loin un rocher sur lequel vient se fracasser la houle du large, évoquant une énorme bête sortant des flots... La ligne de séparation entre une entente encore possible et un inévitable affrontement est franchie. Il y a désormais un chef de trop !

Allégorique, mais comme du vrai...



Noir & blanc et la preuve par l'image-vérité

Peter Brook avait fait le choix du noir et blanc par souci d'économie mais aussi parce que cela excluait tout pseudo-lyrisme dont il ne voulait pas pour son film. Ce choix, loué aujourd'hui, n'avait été apprécié à l'époque que par un ou deux critiques. C'est alors encore le procédé majoritaire des films de la Nouvelle Vague. Il renvoie également à ce mouvement issu du cinéma ethnographique (Jean Rouch), des débuts du reportage TV et des progrès de la technique (vérité pellicule rapide et ultrasensible), le « cinéma-vérité » (France) ou « cinéma direct » (USA, Canada). Le N&B de *Sa Majesté des Mouches* en a la brutalité et les imperfections techniques : sur- ou sous-expositions, raccords de lumière parfois approximatifs, contraste poussé de temps à autre. De plus, Tom Hollyman¹, bien qu'ayant fait très rapidement l'apprentissage du maniement de la caméra, n'avait cependant pas résolu tous les problèmes de raccord.

À l'opposé de la pièce filmée

En sa double qualité de metteur en scène de théâtre et de cinéaste, Peter Brook sait qu'il doit inventer un langage purement filmique, « à l'opposé de l'ennui mortel d'une pièce

filmée ». Fidèle à sa conception de *l'espace vide*² il privilégie les gros plans afin de « rassembler pour le spectateur un monde réel, dans lequel toutes sortes de relations coexistent et s'entremêlent. Un monde créé par petites touches, relation par relation, thème par thème, chaque réaction de personnage après l'autre³. » Par exemple, lorsque Jack apprend qu'il n'y a pas d'adulte survivant [séquence 5⁴], son regard se fige un instant dans le lointain, comme s'il envisageait déjà son accession au pouvoir. Il aura le même regard quand, parvenu au point culminant de l'île, il prendra la mesure de son futur royaume [7].

Une année de montage

La mise en scène telle qu'elle nous apparaît est surtout le fruit d'une année d'un énorme travail de montage à partir d'une soixantaine d'heures de rushes et des kilomètres de bandes son⁵. Dans l'impossibilité de visionner les rushes, Peter Brook avait pris la précaution de multiplier les prises et doubler le tournage en confiant une deuxième caméra à Gerry Feil⁶ avec comme instructions une entière liberté de saisir au vol toutes les images qu'il voulait. Lors du montage, Peter Brook fut surpris

de constater combien le point de vue dirigiste du réalisateur peut être enrichi et élargi par un point de vue libre de toute contrainte. Par souci de saisir aussi bien l'action principale que les mouvements du groupe de jeunes « acteurs » en liberté, Brook a su tirer le meilleur du tournage à deux caméras, comme Laurent Cantet dans sa salle de classe d' **Entre les murs** (2008).

Tourner avec des enfants

Son autre priorité était l'attention portée aux enfants. Les scènes étaient tournées dans l'ordre chronologique de l'histoire de Golding. Quelques indications étaient données aux garçons qui improvisaient pour le reste, plus exactement, qui vivaient les situations, les événements et les actions d'une histoire qu'ils connaissaient. C'est nettement le cas dans la scène où les garçons jouent dans le lagon [11] et celle du repas de cochon grillé. Afin qu'ils soient bien affamés, les enfants n'avaient rien eu à manger au petit-déjeuner [15].

« *Un de nos plus gros problèmes était de les encourager à se libérer de toute inhibition pendant les prises, mais de rester disciplinés entre chacune d'elles. Nous devions les couvrir de boue et les laisser se comporter comme des sauvages toute la journée et rétablir la discipline des écoles anglaises pendant que nous leur faisons prendre leur douche et les frottings le soir.* »

Du réalisme à l'allégorie

L'écriture se fonde le plus souvent avec le projet du film : l'observation apparemment objective du retour de collégiens issus de la meilleure société à une forme de sauvagerie primitive que vivent les jeunes acteurs eux-mêmes mis dans une situation expérimentale comparable. Passer par les apparences du reportage pouvait seul rendre acceptable un propos aussi éloigné de l'humanisme rousseauiste encore si vivace de nos jours – « *l'homme est bon, c'est la société qui le pervertit* » – et le comportement de ces collégiens sympathiques et d'une beauté angélique sombrant rapidement dans une barbarie allant jusqu'au meurtre. Notre esprit le refuse, pourtant l'œil objectif de la caméra nous le montre... Lors des scènes où la folie collective s'empare des corps et des esprits, la caméra peine à (en)cadrer le désordre.

À l'opposé de cette confusion, on trouve les scènes de débat, d'assemblées, celle aussi où Piggy raconte aux petits l'histoire de sa ville. Tout est alors bien ordonné, comme sur une scène de théâtre à l'italienne, les répliques se détachant avec clarté, sans confusion. Il semble alors que les jeunes acteurs, comme les personnages, se coulent dans un moule préétabli, comme si la liberté les renvoyait à des structures quasi universelles : le chef, le guerrier, le conseiller, le fou un peu sadique, le sage... On songe aux **Maîtres fous** de Jean Rouch (1954), où un rituel « primitif » renvoie à une situation coloniale. Du « naturel », le film bascule dans une dimension métaphorique et symbolique.

Loin du réalisme...

Le prologue introduisait déjà cette dimension, loin de tout réalisme, entre gravure ancienne et bande dessinée. Un collège

anglais, des armements militaires, un plan d'évacuation sur un tableau noir, un combat aérien doublé d'un orage, le crash d'un avion... Ce mini-récit enchaîne sur les images, cinématographiques celles-là, de deux enfants (Ralph et Piggy) s'extirpant d'une végétation exotique envahissante.

Si l'image joue la carte du réalisme cru, la situation, elle, est arbitraire : deux enfants rescapés, puis une trentaine, sans adultes et sans la moindre égratignure, parfaitement peignés et vêtus, en particulier le groupe de choristes mené par Jack, avec cape, collerette et coiffe. Très vite, l'ordonnance du costume strict de collégien anglais de Ralph, avec casquette et cravate, s'oppose à la luxuriance envahissante et désordonnée de la végétation, soulignée par Piggy (« *On s'emmêle les pieds là-dedans !* »). L'arrivée de la chorale est présentée dans un plan harmonieux, le premier du film, les collégiens de noir vêtus sur un paysage blanchâtre suivant la courbe de la mer au son d'un chant. À quoi répond la composition triangulaire des trois visages surmontés de casquette des compagnons de Ralph. La troupe s'intègre à la composition végétale dominée par les feuilles, puis Jack et Ralph s'inscrivent dans un cadre traversé en diagonale par un tronc... Ce sont là des compositions dignes de l'Eisenstein du **Cuirassé Potemkine** ou ; **Que viva Mexico !**

Un jeu d'oppositions violentes

La mise en scène de **Sa Majesté des Mouches** joue sur des oppositions brutales. Aux images blanches, quasi surexposées (bords de mer) s'opposent les scènes sombres de sous-bois et plus encore de nuit, comme celle de la fête qui s'achèvera par la mort de Simon.

Une autre opposition structure visuellement le film, celle du haut et du bas. Plongées et contre-plongées sont légion. Les relations entre les personnages principaux, Jack et Ralph en premier lieu, sont marquées par la place de chacun, au-dessus ou en dessous. Dès l'instant où Ralph accueille Jack, il descend à sa hauteur, remettant un instant en jeu sa supériorité. Pourtant, la ligne du tronc séparant Jack de Ralph annonce une rupture d'équilibre : la chute de Simon. On se précipite pour ramporter l'enfant évanoui. L'écriture passe brusquement de la picturalité au reportage, la caméra a du mal à suivre le corps de Simon que l'on emmène, les dos, les nuques, les casquettes des collégiens aux mouvements désordonnés nous cachent le « spectacle ».

Plongées et contre-plongées accompagnent aussi nombre de situations : l'exploration de l'île, la montée de Ralph vers Jack et la mort de Piggy... Le haut est le lieu symbolique du pouvoir, mais du pouvoir matériel et brutal des guerriers, incapable d'élévation (faire s'élever la fumée). En bas vivent les simples « humains », de la raison et de l'égalité. Ainsi, Piggy, le raisonneur, mais aussi l'humaniste, celui qui se préoccupe de ce qui est bon pour tous, a des difficultés à grimper !

Peter Brook oppose également les grosseurs des plans. Un certain nombre de plans généraux, comme l'arrivée de la chorale, ou l'image des premiers rescapés sur la plage appelés par le son de la conque de Ralph, une plongée sur le cochon sauvage filant entre les plantes, n'insistent pas seulement sur l'immensité de l'espace, mais créent un phénomène d'étrangeté.

Cet espace est-il habité par des forces ou des êtres obscurs ? C'est cette autre réalité que tente de saisir Simon, qui croit aux fantômes, observant avec soin les apparences (gros plans de plantes et insectes) pour en percer le secret.

Plans rapprochés, corps morcelés

Le cadre est le plus souvent serré. La végétation l'occupe entièrement comme le feraient les barreaux d'une prison. Les rares plans larges des grands espaces de l'île ne servent qu'à situer l'action qui se déroule dans l'espace restreint dans lequel les enfants semblent s'être enfermés eux-mêmes.

Les personnages sont, presque en permanence, filmés de très près, le cadre se limitant à une partie du visage ou des corps. À l'opposé du découpage classique en plans moyens, américains, qui respectent une échelle humaine, voire humaniste, ces plans trop rapprochés restituent des corps morcelés qui perdent une grande part de leur humanité. Le geste de Jack coupant brutalement d'un coup de couteau la feuille que Simon est en train de regarder de près en est la métaphore, renvoyant aussi à la brutalité du montage de l'ensemble du film.

Paradoxalement, le spectateur est très près, en osmose avec les personnages, et dans le même temps, il ne les reconnaît plus comme des corps réels, mais seulement des portions, des objets. Cette approche produit un sentiment de malaise qui répond à la situation d'enfants qui perdent peu à peu leur humanité. D'où la nécessité de ce long plan presque final où le regard de Ralph remonte lentement des chaussures du militaire à son visage, comme si, enfin, un corps humain se reconstituait dans son entier, même si cette réincarnation s'accompagne des signes inquiétants d'une civilisation elle-même encline à la violence.

1) Tom Hollyman était un photographe installé sur l'île Vièques qui avait fait des photos de voyage pour des magazines américains quand Peter Brook lui proposa de tenir la caméra.

2) L'espace vide, selon Peter Brook, c'est l'absence de décor. L'acteur que rien ne vient distraire peut se concentrer sur son jeu et le spectateur peut laisser libre cours à son imagination.

3) Les propos de Peter Brook sont extraits de son ouvrage *Points de suspension* (cf. « Vidéo-Bibliographie », p. 18).

4) Les chiffres en caractères gras renvoient au « Découpage séquentiel », p. 7.

5) Peter Brook proposa à un habitant de l'île, dont le passe-temps était d'enregistrer de la musique folklorique, de s'occuper du son.

6) Second metteur en scène, le réalisateur de films documentaires Gerry Feil sera aux côtés de Peter Brook tout au long de la réalisation et participera également au montage. Peter Brook l'avait rencontré à New York, sur recommandation de Lewis Allen, le producteur du film. Ils deviendront d'excellents amis.



Où se cache la bête immonde



Sa Majesté des Mouches se prête à toute une gamme de significations qui vont de la part sombre du mythe de Robinson Crusoé au *Théâtre de la cruauté*¹, en passant par le portrait de l'enfance à travers ses peurs et son besoin de croyance. Profondément marqué par la Seconde Guerre mondiale et par la guerre froide, William Golding craignait de voir l'humanité se détruire dans un nouveau conflit et lançait un cri d'avertissement. Homme de théâtre, Peter Brook est attiré par le surplus de cruauté que peut apporter le réalisme cinématographique : « *Bien que le cinéma affaiblisse la magie* [du roman], *il introduit des évidences*². » Pour son biographe Michael Kustov l'ancien pensionnaire londonien et élève de la Gresham's School de Norfolk « *donnait l'impression de se débattre encore avec les démons anglais qui l'avaient assailli et hanté*. » L'ambition de Golding est d'un autre niveau : « *Avant la Seconde Guerre mondiale, ma génération eut, dans l'ensemble, une croyance libérale et naïve dans la perfectibilité de l'homme. La guerre nous fit subir un endurcissement sinon physique, du moins moral et elle nous donna une inévitable rudesse. L'après-guerre nous fit voir peu à peu ce que l'homme peut faire à l'homme, ce que l'Animal pouvait faire à sa propre espèce*. »

Une anti-utopie

Sa Majesté des Mouches se veut avant tout une anti-utopie. Golding se réfère fréquemment à Thomas More et cite également à plusieurs reprises Jean-Jacques Rousseau, le mythe du « bon sauvage », l'homme naturellement bon perverti par la société. Coupés de la civilisation, redémarrant à l'état premier, d'avant la culture, les « enfants » de *Sa Majesté des Mouches* (roman et film) devaient « *tout naturellement* » reconstruire une société enfin idéale. Au-delà de la critique du progrès, de la déshumanisation des sociétés totalitaires voulant instaurer le bien, le message de H. G. Wells (*La Guerre des mondes*, 1898 ; *Dieu, le roi invisible*, 1917) tout comme celui d'Orwell (*La Ferme des animaux*, 1984), juste après la Seconde Guerre mondiale, mise sur l'accession finale à une société idéale. De même que les religions promettent le Paradis, même si c'est

dans l'Au-delà. Et c'est bien dans une sorte de Paradis que tombent les héros de *Sa Majesté des Mouches* : la question de la survie (nourriture) est très vite résolue. Ne compte plus que l'organisation de la société, propre à toute utopie.

La racine du Mal ?

En ce sens, *Sa Majesté des Mouches* conte la montée d'un régime totalitaire dont Jack serait le dictateur et Ralph le « social-démocrate » déchu avant d'être balayé par la foule... Il pose également indirectement la question de l'éducation : qu'est-ce qui remonte à la surface chez ces jeunes collégiens anglais ? Leur culture ? Elle est évidemment incomplète. Pour les anciens, de Platon jusqu'aux philosophes des Lumières (à l'exception de Kant), le Mal n'avait d'autre origine que l'erreur ou l'incomplétude du jugement. Est-ce un fond commun qui se fait jour ? Totem, meurtre rituel, bouc émissaire⁴, tout y contribue. La réflexion plonge à la racine du Mal. Ne retournerait-il pas d'ailleurs, surtout en 1963, la question que posent les totalitarismes, du nazisme en particulier : et si le Mal, celui qui a produit la Shoah et mis en péril le monde dit civilisé, voire la planète entière, n'était pas une aberration de l'Histoire, après quoi tout peut rentrer dans l'ordre, comme le propose le happy (?) end ? S'il était bien niché au fond même de l'homme, au cœur de l'enfant, comme la vraie « bête » selon Simon ?

C'est beaucoup demander au film de Peter Brook, dont beaucoup ont dit, à sa sortie, en particulier Pierre Billard et Gilles Jacob, qu'il n'était pas tout à fait à la hauteur de telles ambitions. Il porte néanmoins des traces du sens du roman que résumait son auteur dans *Cible mouvante* : « *La vérité est que ou bien Sa Majesté des Mouches n'a pas de thème, ou les a tous*. »

1) Pendant le tournage du film, Peter Brook lisait les textes d'Antonin Artaud sur *Le Théâtre de la cruauté* (in *Le Théâtre et son double*). Par cruauté, il faut avant tout entendre ici « souffrance d'exister ».

2) *Points de suspension*, p. 281 (Cf. « Biblio-vidéographie », p. 17). Concernant ces « évidences », voir ci-avant « La Mise en scène », p. 12-14.

3) Cf. « Biblio-vidéographie », p. 17.

4) La lecture des travaux, entre autres, de René Girard est évidemment passionnante en relation avec les aspects les plus obscurs du film : *Les Origines de la culture* (2004), coll. « Pluriel », Hachette, 2007 ; *Celui par qui le scandale arrive*, (avec Maria Stella Barberi) idem, 2008 ; *La Violence et le sacré*, idem, 2003 ; *Le Bouc émissaire*, Le Livre de Poche, n° 4029, 1986.



Oppositions



1a



1b



2a



2b



3a



3b

Peter Brook joue constamment sur des oppositions (cf. « Mise en scène », p. 12) qui affectent les personnages, des scènes, le style, les contenus, images, parfois très éloignées l'une de l'autre dans le déroulement du film.

Image 1a & 1b

Avant la civilisation : pureté, brutalité...

1a – Après une première chasse au cochon sauvage, et juste avant le passage d'un avion, les enfants se baignent nus dans le lagon.

La relation entre les corps et la nature est ici empreinte de pureté. L'image suggère la naissance du monde et l'aube de l'humanité. La mer chaude et transparente est source de vie. Elle évoque le jardin d'Eden.

1b – « Entre les éclairs, il faisait une obscurité terrifiante... Les chasseurs saisissent leurs armes... La masse s'ébranla en un mouvement circulaire et une mélodie s'éleva. » C'est ainsi que Golding décrit la mise à mort de Simon. L'image de son corps emporté vers le large nous plonge dans l'extrême brutalité des temps d'avant toute forme de civilisation, d'avant même les rites funéraires.

Images 2a et 2b

Organisation, chaos

2a – Piggy raconte l'histoire du nom de sa petite ville. Cette scène parfaitement cadrée vient nous rappeler que ces enfants faisaient partie, hier encore, d'un monde bien organisé où l'on a changé le nom d'une commune pour ne pas trop compliquer la vie du facteur. Peter Brook

aurait pu, à l'aide d'un flash-back, nous montrer Ralph avec ses parents en Angleterre, comme dans le roman de Golding. Il a préféré ne pas laisser le spectateur s'échapper de l'île, ne serait-ce qu'un instant.

2b – Les scènes qui illustrent le processus de déliquescence sont tournées en caméra portée. L'absence de cadrage qui laisse échapper le hors champ traduit le chaos des mouvements désordonnés et impulsifs. La stridence des cris accompagne le retour aux mondes originaires. La caméra en transe, elle aussi, bousculée par les garçons qui libèrent leurs instincts guerriers peine à saisir une image chaotique.

Image 3a & 3b

Voir, regarder

3a - Ralph et Piggy qui, au cours de la nuit précédente, se sont laissés entraîner dans la danse de folie, prennent conscience de l'horreur de la mort de Simon. Les lunettes de Piggy dont un verre est brisé et l'autre obscurci par la saleté ne lui sont d'aucun secours. Il n'y voit goutte et refuse de regarder la réalité en face. Ralph est effondré. Le fragile pouvoir démocratique qu'il incarnait n'a pas résisté à la force brutale du dictateur.

3b - Jack ne joue plus. Il « est ». Il est le surhomme halluciné au regard chargé de folie meurtrière. Il a atteint les hauteurs où règnent les dieux. Il est évident que rien ni personne ne pourra se mettre en travers de sa route ou prétendre s'opposer à son bon plaisir.



GÉNÉRIQUE

Titre original *Lord of the Flies*
Production Allen-Hogdon Production
Producteur Lewis M. Allen
Producteur associé Gerald Feil
Producteur exécutif Al Hine
Réalisateur Peter Brook
Réalisateur seconde équipe Toby Robertson
Scénario Peter Brook, d'après le roman de William Golding
Images Tom Hollyman
Musique Raymond Leppard
Son James Townsend
Montage Peter Brook, Gerald Feil, Jean-Claude Lubtchansky
Costumes Susan Fletcher
Maquillage Lydia Rodriguez

Interprétation
 James Aubrey *Ralph*
 Tom Chapin *Jack*
 Hugh Edwards *Piggy*
 Roger Elwin *Roger*
 Tom Gaman *Simon*
 Roger Allan *Piers*
 Kent Fletcher *Percival Wemys Madison*
 David et Simon Surtees *Sam et Eric (les jumeaux)*
 N. Hammond *Robert*
 David Brunjes *Donald*
 Peter Davy *Peter*
 Christopher Harris *Bill*
 Alan Heaps *Neville*
 Jonathan Heaps *Howard*
 Burnes Hollyman *Douglas*

Année 1963
Pays Grande-Bretagne
Film 35mm
Format 1 : 1,33
Durée 1 h 32
Durée DVD 1 h 27 env.
Visa 26 988
Distribution (2008) et DVD Carlotta Films
Présenté à Cannes 12 mai 1963
Sortie à Paris 2 juin 1965

Le film était en compétition au Festival de Cannes en 1963, année où la Palme d'or revint au *Guépard* de Luchino Visconti.
 En 1990, une autre adaptation a été réalisée par Harry Hook, écrite par Sara Schiff, produite par Lewis M. Allen, David V. Lester et Ross Milloy, prod. ex. : Peter Allen.
 En 2008 par Bob et Brian Rogers, film d'animation du même titre, sans rapport.

FILMOGRAPHIE

PETER BROOK
 1944 : *Un voyage sentimental*
 1953 : *L'Opéra des gueux*
 1957 : *Heaven and Earth* (TV)
 1960 : *Moderato cantabile*
 1963 : *Sa Majesté des Mouches*
 1966 : *Marat/Sade* *
 1967 : *Ride of the Valkirie*
 1967 : *Dites-moi n'importe quoi*
 1971 : *Le Roi Lear* *
 1979 : *Rencontres avec des hommes remarquables*
 1982 : *La Cerisaie* (TV)
 1982 : *La Tragédie de Carmen* *
 1989 : *The Mahabharata* (TV) *
 2002 : *La Tragédie d'Hamlet* (TV) *

* Films réalisés d'après la mise en scène théâtrale de Peter Brook.
 Peter Brook a également travaillé au scénario de *Un amour de Swann*, de Volker Schlöndorff (1983).

Principales mises en scènes de théâtre de Peter Brook : Outre les mises en scènes portées à l'écran (ci-dessus), Brook a monté Marlowe (*Docteur Faustus*, première mise en scène en 1944), Shakespeare (*Titus Andronicus*, *Hamlet*, 1955, 2000 ; *La Tempête*, 1957, 1968, 1990 ; *Le Roi Lear*, 1962 ; *Le Songe d'une nuit d'été*, 1970 ; *Timon d'Athènes*, 1974 (Prix du Brigadier), Arthur Miller (*Mort d'un commis-voyageur*, 1951 ; *Vu du pont*, 1956 et 1958), Sartre, Truman Capote, Anouilh, Genet, Dürenmatt, Rolf Hochhuth (*Le Vicaire*, 1963), Alfred Jarry, Tchekhov (*La Cerisaie*, 1981), Beckett (*Oh les beaux jours*, 1995 ; *Fragments*, 2008), Hampaté Bâ...

À l'occasion du *Roi Lear*, monté à Londres en 1962, il renonce au décor au profit de « l'espace vide ». En 1964, très influencé par le « Théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud, il montre à Londres puis New York la pièce de Peter Weiss *Marat-Sade*, dont la notoriété (renforcée par le film qu'il en tire) dépasse largement le public de théâtre. Invité à Paris par Jean-Louis Barrault en 1968, il y fondera avec Micheline Rozan le Centre International de Recherche (puis de Création) Théâtrale. De 1974 à 2009, ils s'installent à Paris au Théâtre des Bouffes du Nord.

JAMES AUBREY

Dans le rôle de Ralph, James Aubrey, né le 28 août 1947 en Australie où il a étudié l'art dramatique, est le seul des acteurs du film à avoir connu une carrière ultérieure, assez peu prestigieuse, à l'exception d'une apparition en jeune moine dans le *Galileo* de Joseph Losey, d'après Brecht (1975). Juste après *Sa Majesté des Mouches* (1963), il joue un reporter dans *The Sex Thief (Handful of Diamonds* ou *Her Family Jewels*), de Martin Campbell (classé X aus USA), contrôle des passeports dans *Cry Freedom* (1987), joue des petits rôles comme dans *Jeux d'espions (Spy Game)*, 2001). En 1974, avec un épisode de *Z cars*, il commence une longue carrière dans de nombreuses séries TV, jusqu'à *Doctors* (2005) ou *Brief Encounters* (2006)...

PRESSE

Difficile à digérer pour les estomacs fragiles

« Peter Brook nous dit que cet âge est sans pitié, que l'homme ne naît pas bon, que derrière notre façade d'éducation civilisée, les grandes peurs ancestrales, les monstrueuses passions primitives sont toujours présentes, à peine assoupies. Message sévère, trop difficile à digérer pour les estomacs fragiles... Message peu convaincant d'ailleurs, car une fois encore, Peter Brook n'a pas su l'exprimer par des moyens adéquats et n'a pas dominé son ambitieuse entreprise : le délire sauvage de ses jeunes interprètes atteint trop vite son paroxysme et s'y maintient, dans un registre inchangé, avec une monotone constance. Mais quelques éclairs d'une impitoyable lucidité, et la hauteur de ton, et le courage de l'entreprise, et son ambition, méritent un grand coup de chapeau. »

Pierre Billard, *Cinéma 63*, n°77, juin 1963

Un pamphlet vertigineux

« William Golding, qui fut maître d'école, devait bien connaître les enfants. Peter Brook le suit de confiance dans la voie de démythification de l'enfance, et fait de son film un pamphlet vertigineux, dont la démonstration pessimiste ne pouvait que troubler les bonnes âmes de la critique française, plus imbue de Rousseau que de Sade... »

Jean-Paul Torök, *Positif*, n° 55-56, juillet août 1963

L'aspect bouffon de la chose

« Mettez des collégiens anglais dans une île déserte et laissez-les vivre (!). Vous obtiendrez d'une part des petits monstres – c'est-à-dire des petits d'hommes –, d'autre part, des Lughton, Burton, O'Toole, etc. en herbe. Conclusion : les enfants ça n'existe pas ; ce que l'humanité est cruelle tout de même et ce Peter Brook, quel talent ! Mais l'aspect bouffon de la chose ne va pas jusqu'à rendre la vision tolérable. »

Jacques Bontemps, *Cahiers du Cinéma*, n° 168, juillet 1965

Un peu théâtral...

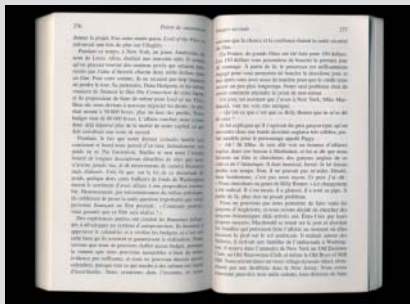
« Ce monde à l'envers, dont les comparaisons avec le monde à l'endroit sont aisées, est décrit avec une certaine férocité par Peter Brook. Mais ce qu'on retiendra surtout c'est la force du metteur en scène dans la direction de jeunes acteurs, tous excellents et terriblement « vrais ». Le tout reste un peu théâtral, affecté... mais suffisamment impressionnant pour qu'on ne néglige pas ce film. »

Samuel Lachize, *L'Humanité*, 5 juin 1965

Trop loin ?

« *Sa Majesté des Mouches* risque d'horriifier certains spectateurs pour qui le monde de l'enfance est un monde préservé que les abominations des adultes ne sauraient atteindre... Peter Brook a-t-il été trop loin dans le manichéisme ? A-t-il trop poussé au noir telle ou telle situation ? Mais cette violence, cette férocité, ont du moins le mérite de forcer notre attention. »

Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 8 juin 1965



Plus fort que bien des témoignages

« Il s'agit d'une fiction bien sûr, mais dotée d'une telle puissance évocatrice qu'elle nous secoue plus fort que bien des témoignages. Nulle force n'est plus dévastatrice que la poésie. N'est-ce pas elle qui, sous le voile du mythe, nous a tout appris sur nous-mêmes et sur notre destin ? Cette bataille perdue de la civilisation contre la barbarie, Peter Brook la décrit en images très composées dont la beauté hiératique ou violente coupe le souffle. Sans cette beauté, aurions-nous aussi bien mesuré la gravité de l'enjeu ? »

Madeleine Garrigou-Lagrange, Témoignage Chrétien, 13 mai 1965

Les hommes que nous deviendrons et que nous sommes

« Là où la fable devient intéressante, c'est lorsque, cessant de nous effarer devant ces enfants terribles, nous reconnaissons en eux les hommes qu'ils deviendront et que nous sommes. Comme il est bien analysé le processus par lequel ceux qui sont forts et armés obtiennent dans cette petite société humaine pleine de bons principes le droit de vie et de mort sur tout le monde, et même le droit de diriger les pensées et d'obscurcir les consciences. »

Janick Arbois, Télérama, 20 juin 1965

Habiller de chair des concepts arides

« Souvent Brook a su habiller de chair des concepts arides, témoin Simon, au regard aigu et lucide, qui veut comprendre, élucider, le mystère de « la bête ». Il le découvre et sera seul à savoir que ce monstre imaginaire n'est autre que le cadavre d'un aviateur avec son parachute. Avant qu'il ait pu confier sa découverte, il est pris pour la bête et lynché à mort au cours d'une cérémonie où les danses tribales des enfants peinturlurés dégénèrent en hystérie collective de magie vaudou. Pour clore cette séquence d'horreur, où le sang de l'enfant sert de vermillon au maquillage des macaques, le cinéaste a trouvé un trait digne d'Homère : dès que le corps est immergé, la mer tumultueuse s'apaise d'un seul coup. »

Gilles Jacob, Cinéma 65, juillet-août 1965

Un film rare

« En summum : la cérémonie tribale autour d'une tête de porc, la lapidation de porcin et l'émouvant intellectuel grassouillet et binoclard, et la course-poursuite finale entre Ralph le bel enfant blond et la meute de petits sauvages déchaînés. Mais excepté ce magnifique catalogue d'images cruelles et troubles, Brook tombe souvent dans le travers du roman : un message symbolique lourdingue (la sauvagerie guette la civilisation) et une leçon d'humanisme hâtive (au final la civilisation triomphe et quelle ! Plutôt blonde et blanche). Mais foin de ces maladroites, Sa Majesté des Mouches est un film rare, une manière noble de prendre les enfants pour des êtres humains. »

Gérard Lefort, Libération, 7 octobre 1983

BIBLIOGRAPHIE

- The film
- Jeune cinéma, André Tournès, n° 8, 1963 ; France-Observateur, 16.05.63 ; Cahiers du cinéma, 1963 (Cannes), Jean Douchet ; Positif, n° 72, décembre 1965, JOJO ; La Saison cinématographique-Image et son, 1963, Jacqueline Lajeunesse ; cf. aussi « Presse », colonnes précédentes.
- Jean-Louis Curtis, in Cinéma, Julliard, 1967.
- Jacques Belmans, Jeune cinéma anglais, revue Premier plan, 1967.
- Jacques Goimard, Demain la science-fiction, Lherminier-Cinéma d'aujourd'hui, 1976.
Propos de Peter Brook : Les Nouvelles littéraires, 13.05.65 ; Lyon-Libération, 28.12.90 (André Pétrini) ; Cinématographe, n°54, février 1980 (Philippe Carcassone, Macha Makeieff).

- DVD
- Sa Majesté des Mouches, de Peter Brook, DVD zone 2, Pal, N&B, VO anglaise STF, VF, 87'. (DVD libre de droit pour une utilisation en classe, ADAV référence 107200, édité par Carlotta Film). En complément : « Le cinéma en liberté » (entretien avec Peter Brook), bande-annonce d'époque, partie DVD-Rom pédagogique sous la direction d'Alice Vincens et Dominique Galaup-Pertusz. [Voir également le DVD commercial identique édité par Carlotta Film, usage strictement limité au cercle familial].

- Quelques œuvres de Golding
1954 - Sa Majesté des Mouches (Gallimard, « Folio », n° 1480, « Classicolle », Belin, 2008 (commenté par Nicolas Saulais et Lola Tranec) ; Gallimard, « Foliothèque », n°25, commenté par Jean-Pierre Naugrette, 1993.
1955 - Les Héritiers, Gallimard, « Du monde entier », (1981).
1971 - Le Dieu Scorpion, trois nouvelles.
1982 - Cible mouvante, Gallimard, 1985.
1980-1989 - To the End of the Earth (A Sea Trilogy) (Trilogie maritime). Gallimard, « Folio », n°3681/3683.

- Ouvrages de Peter Brook
- L'Espace vide. Écrits sur le théâtre, 1977, Seuil, « Point Essais », 2001.
- Points de suspension, 1992, Seuil, « Points Essais », 2004.
- Le Diable, c'est l'ennui. Propos sur le théâtre, 1898, Actes Sud-Papiers, 2000.
- Climat de confiance, L'Instant même, 2007.

- Sur Peter Brook
• Cinématographe, n° 54, fév. 1980 (entretien avec P. Carcassone et M. Makaieff) ; n° 40, sept. 1978, spécial « Théâtre et cinéma » (Bruno Villien).
• Mickael Kustow, Marie-Thérèse Weal, Peter Brook. Une biographie, Seuil, 2006.
• Georges Banu, Peter Brook. Vers un théâtre premier, Seuil 2005.
• Margaret Croyden, Véronique Gourdon, Conversations avec Peter Brook, Seuil, 2007.
• Site officiel de Peter Brook : <www.peterbrook.net/>

William Golding

Né en Cornouailles le 19 septembre 1911, il est encore enfant lorsque l'Europe sort hébétée de la plus grande tuerie de tous les temps. Son père, professeur de sciences, socialiste, adepte du rationalisme et sa mère, militante suffragette auront sur lui une influence déterminante.

Il fréquente l'école de Marlborough et étudie ensuite le grec et la littérature anglaise. Après avoir travaillé dans un théâtre comme producteur, auteur et acteur, il enseigne l'anglais et la philosophie à Salisbury. Marié en 1939 et père de deux enfants, il est mobilisé dans la marine en 1940 et participe au débarquement sur les côtes normandes. La guerre finie, il reprend son poste d'enseignant. La guerre froide et la bombe atomique sont de nature à faire craindre un troisième et ultime conflit mondial. Les horreurs commises par les nazis et l'acharnement de Hitler à vaincre ou détruire l'Angleterre l'ont fortement marqué.

Sa Majesté des Mouches est son premier roman. Paru en 1954, c'est aussi le plus connu. À cause de sa noirceur, le manuscrit avait été refusé par une dizaine d'éditeurs. Son immense succès lui permet de se consacrer entièrement à l'écriture. Il publiera au cours des années suivantes plusieurs romans qui mettent en scène des personnages qui tentent, en vain, de combattre le mal.

Pour Golding, la barbarie instinctive de l'homme refait surface en cas de tension. Les démocraties sont balayées. Les voix des plus faibles ou des plus raisonnables peinent à se faire entendre quand revient le bruit des bottes. Pour lui, l'influence civilisatrice de la raison n'est qu'un vernis qui craque dès que les fragiles barrières de la paix sont renversées. Cette thèse à l'origine de Sa Majesté des Mouches sera reprise dans son second roman Les Héritiers (1955). Un groupe de primitifs pacifiques est dominé par un être des plus habiles, appelé homme, assoiffé de haine et de destruction. Pour Golding, l'évolution n'est pas synonyme de progrès. Notre monde dit civilisé n'est qu'un mythe où règne la violence et qui se laissera vaincre et détruire par le mal.

Golding explore également les dilemmes moraux qui se posent à l'homme confronté à des situations extrêmes. Chris Martin (1956) décrit les affres d'un officier seul survivant d'un destroyer coulé par les Allemands, réfugié sur un rocher au milieu de l'océan. Avec Chute libre, il aborde le problème du choix et de la perte de liberté. La Nef (1964), La Pyramide (1967), Le Dieu Scorpion (1971) dépeignent des individus tiraillés entre aspirations et contingences contradictoires.

Passionné de mer et de voile, il publie entre 1980 et 1989 A Sea Trilogy (Rites of Passages, Closes Quarters et Fire Down Bellow).

Prix Nobel de littérature en 1983, anobli par la reine Élisabeth II en 1988, il décède le 19 juin 1993, dans sa Cornouailles natale.



Que sont-ils devenus ?

On demande souvent à Peter Brook si les enfants engagés dans cette aventure au début des années 60 avaient eu conscience de l'horreur contenue dans l'histoire de William Golding et s'ils avaient été influencés, voire traumatisés par la cruauté, la violence de leurs personnages.

Le metteur en scène répond que bien sûr, les enfants comprenaient ce qu'ils jouaient : « *Ils ont traversé l'histoire pas à pas.* » Même le sage Piggy était venu le voir un jour sur le tournage, en pleurs. Les garçons lui avaient dit qu'il allait être mis à mort pour de vrai et qu'on n'aurait plus besoin de lui ! Peter Brook était soucieux et voulait vérifier s'il était dangereux ou pas, pour des enfants de leur âge, d'être confrontés à des thèmes aussi durs et d'endosser la personnalité de personnages cruels commettant des actes atroces.

« *Je voulais savoir - et ce depuis plus de vingt ans - si je leur avais fait du mal pour le reste de leur vie... Ouf ! on s'est revu, on a discuté et ils allaient très bien.* »

En rencontrant sur les lieux du tournage, à la fin des années 80, ses anciens acteurs âgés alors de trente-cinq à quarante ans, Peter Brook eut de plus la satisfaction de vérifier la justesse de son casting. Ralph était devenu un acteur réservé et sérieux. Jack avait mené une vie d'aventurier plus ou moins trafiquant le long des côtes sud-américaines. Simon était un forestier militant écologiste. Quant à Piggy, superbe homme enrobé mais pas obèse, il faisait commerce dans la confiserie avec la Russie.

« *Il était extrêmement gratifiant de les revoir et de voir que ça ne leur avait pas porté préjudice de jouer dans ce film à leur âge.* »

N.B. Les citations sont extraites de l'entretien qui figure dans les compléments du DVD édité par Carlotta films (voir « Biblio-Vidéographie », p. 18).

Raymond Leppard

L'accompagnement musical de *Sa Majesté des Mouches* se signale par sa discrétion : s'il accompagne effectivement le film, s'il vient en souligner dans quelques scènes la dramaturgie, jamais il ne l'envahit. Il se répartit en trois modes : le chœur, l'orchestre, les percussions seules. Au tout début, s'élève un chœur d'enfants qui interprète, comme dans une église, un *Kyrie Eleison*, invocation majeure de la liturgie chrétienne et qui signifie en grec « Seigneur, aie pitié ». Ce *Kyrie* change totalement de registre lorsque apparaît sur la plage, avec son chef Jack à sa tête, le chœur des enfants rescapés : de la douceur mélodique du religieux, on passe soudain à une marche martiale qui pourrait rappeler certains rythmes baroques de Haendel. Les passages d'orchestre seul restent sur une orchestration réduite style musique de chambre et, malgré des connotations modernes, renvoient à des sonorités baroques, comme d'ailleurs les passages de percussions seules (scène de la chasse au cochon notamment).

Raymond Leppard, le compositeur, est avant tout un musicien pétri de musique des XVII^e et XVIII^e siècles. Né le 1^{er} août 1927 à Londres, claveciniste et chef d'orchestre, il est l'un des principaux artisans britanniques (avec Neville Marriner) de la redécouverte et la mise en valeur du patrimoine musical baroque, même si ses compétences l'ont amené à se distinguer aussi dans la direction d'œuvres de Mahler ou de Benjamin Britten. Dès 1952, il fonde le Leppard Ensemble, qui rejoint ensuite le Goldsbrough Ensemble, lequel devient en 1960 le fameux English Chamber Orchestra. En 1959, Leppard est invité comme chef d'orchestre à la prestigieuse Royal Opera House de Covent Garden (où Peter Brook – cf. « Le Réalisateur », p. 2 et 3 – avait travaillé plusieurs années, à partir de 1948, comme directeur de la production), à l'occasion du bicentenaire de Haendel. Sa renommée, qui passe à partir de 1962 par son travail sur l'œuvre de Monteverdi, va le conduire à se produire dans le monde entier, notamment avec les plus grands orchestres américains (Boston, Chicago, Philadelphie, etc.). Il est devenu citoyen américain en 2003.

Sa contribution à la musique de films demeure marginale. Outre *Sa Majesté des Mouches*, on peut citer *La Chambre obscure* de Tony Richardson (*Laughter in the Dark*, 1968) d'après un roman de Vladimir Nabokov, *Arnold le grand vainqueur des Vikings* de Clive Donner (*Arnold the Great*, 1969), *L'Hôtel New Hampshire* (1984) de Tony Richardson d'après un roman de John Irving.

M.C.

Lost : les disparus

« *Lost manages to be both Lost World and Lord of the Flies... ambitious, smart, gripping, mysterious, provocative.* ». Telle était la phrase que l'on pouvait lire dans un article du Toronto Star paru en 2004, à la sortie de la première saison de cette série télévisée devenue culte avant même sa diffusion ! Parvenant à être à la fois *Le Monde perdu* (pas celui, trop naïf, d'Irwin Allen en 1960, mais celui de Spielberg, second volet de *Jurassic Park* en 1997) et *Sa Majesté des Mouches*, la célèbre série créée par le prolifique J. J. Abrams est donc, pour le journal canadien, « ambitieuse, intelligente, captivante, mystérieuse et provocatrice ». Autant de qualificatifs que *Lost : les disparus*, malgré quelques errements, honore, globalement, sur la durée.

Tout commence (comme dans *Sa Majesté des Mouches*) par un crash. Un long-courrier reliant l'Australie à la Californie se brise en deux sur une île mystérieuse du Pacifique, comme s'il avait été attiré par un champ magnétique. D'emblée, les survivants doivent organiser la vie collective en attendant des secours dont personne ne doute : comment en effet imaginer que l'accident ne va pas être rapidement localisé et que les recherches ne vont pas se déployer et mettre fin au cauchemar. Celui-ci pourtant est loin d'être terminé ! Les secours tardent, et l'on fait des grands feux dans l'espoir d'être vu par un avion ou un bateau (comme chez Brook). Et dans l'attente qui se prolonge, cette petite société se structure assez naturellement autour de celui dont le rôle est forcément le plus utile au début de pareille aventure : un jeune chirurgien, Jack Shepard (Matthew Fox). Le pilote retrouvé dans le cockpit et la bête terrifiante renvoient à des thèmes traités dans le film de Brook (sauf que *Lost*, différence de fond, est un monde d'adultes). Les oppositions à Jack se font de plus en plus nombreuses, il y aura des luttes pour le pouvoir, même après la découverte des « autres », ressentis aussitôt comme méchants et nuisibles, des gens bizarres qui manifestement en savent plus que nos naufragés du ciel.

Si *Le Monde perdu*, lointainement inspiré d'un roman de Conan Doyle, voyait s'affronter deux groupes, l'un prédateur, l'autre défenseur de la nature, et *Sa Majesté des Mouches* deux groupes qui divergent, la série télévisée se révèle très vite beaucoup plus complexe. Le bien et le mal n'y sont pas aussi tranchés, et le temps même de la série qui s'étale sur six saisons¹ d'une vingtaine d'épisodes chacune est fondamentalement différent de celui d'un film de cinéma. Tout en fouillant dans le passé des rescapés et en approfondissant leur psychologie, la série met en scène les intrigues successives pour le pouvoir et la mise en place d'un ordre social. Elle ne cesse d'ouvrir et de fermer des tiroirs à rebondissement, où s'imbriquent le fantastique, le mystère, la violence et... les imbroglios sentimentaux.

M.C.

1) Cinq ont été diffusées en France à l'automne 2009



L'Enfant sauvage



..... LES PASSERELLES

L'image du Mal et l'enfance



Lacombe Lucien

Les Robinsonnades

Littérature

« Il y a plus d'un quart de siècle, j'étais assis à côté de la cheminée et ma femme de l'autre. Nous venions de mettre au lit les enfants après avoir lu au plus âgé des deux un récit d'aventures, *L'île de corail* [R.M. Ballantyne, 1857], *L'île au trésor*, *L'île des cocotiers*, *L'île des pirates*, *L'île magique*, *Dieu sait quelle île*. [...] Mais j'en avais assez de ces îles où les bons et les méchants sont en carton-pâte, où tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes. Je dis à ma femme : "Et si j'écrivais l'histoire de jeunes garçons sur une île ? Je les laisserais se comporter exactement comme ils le voudraient." »¹

Le roman initial, matrice du genre, est évidemment le *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe (1719-1720) qui n'a rien d'une utopie écologique. Le héros de Defoe est un négrier qui voyage à la recherche d'une cargaison d'esclaves... C'est par le hasard d'un naufrage (ou le fait de la Providence) qu'il se retrouve sur une île déserte. Il est moins le symbole d'un retour salutaire à la nature que chargé de (re)construire la « civilisation » de l'homme blanc, naturellement colonisateur et esclavagiste, guide vers la vraie religion. Très vite aussi, la littérature pour enfants s'en empare. En 1779 paraît *Le Nouveau Robinson pour servir à l'amusement et à l'instruction des enfants de l'un et de l'autre sexe*, de Joachim Heinrich Campe. Puis la première (sauf erreur) version ayant des enfants pour protagonistes : *Lolotte et Fanfan*, ou *Les Aventures de deux enfants abandonnés dans une île déserte*, de François Guillaume Ducray-Duminil (1788). Jean-Jacques Rousseau n'y est pas insensible et en 1795 est publiée une *Histoire corrigée de Robinson Crusoé*, « ouvrage rendu propre à l'instruction de la jeunesse », « sur l'avis et le plan de » Jean-Jacques Rousseau. Les versions pour l'instruction de la jeunesse ne cesseront de paraître tout au long du XIX^e siècle. De même que les versions mettant des enfants en situations de « Robinsons » : *L'Oncle Robinson*, de Jules Verne (1861), *Le Robinson suisse*, de Johann-Rudolf Wyss (1865), *Deux ans de vacances* (J. Verne, 1878)... Jusqu'à nos jours avec *Vendredi ou la vie sauvage*, de Michel Tournier, réécriture

pour la jeunesse de son *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (Gallimard, préface de Gilles Deleuze). La plupart des dérivés de Defoe tout comme les versions de Jules Verne s'inscrivent dans la foi du XIX^e siècle dans le progrès de l'humanité (selon le plan divin). Chez Tournier, les données sont déviées : Robinson abandonne rapidement le réflexe du colon et n'apporte pas à Vendredi (devenu le héros du récit) les bienfaits de la civilisation et de la religion. Dans le prolongement des réflexions de Montaigne (*Essais*, 1, XXXI, Des cannibales), le couple civilisé/sauvage est renversé.

Cinéma

Le thème robinsonien est également à la base d'une importante production, tant au cinéma qu'à la télévision, depuis *Les Aventures de Robinson Crusoé* que Georges Méliès mit en scène en 1902, en 25 tableaux, sur 380 mètres de pellicule. Contrairement à *L'Enfant sauvage* de François Truffaut qui peine à se sociabiliser, le naufragé civilisé des robinsonnades cinématographiques² doit réapprendre à se confronter seul à la nature et la dominer. Et cela, même sur le mode comique à la française : dans *Robinson et le triporteur* (1960), Antoine (Darry Cowl) doit faire le tour du monde sur son radeau propulsé à coups de pédales afin de gagner l'amour de Popeline. Version plus moderne, *Les Naufragés de l'île de la tortue*, de Jacques Rozier (1976), intègre la pub et la mythologie des voyages organisés avec comme slogan « Trois mille francs, rien de compris », vacances catastrophiques « gentiment » organisées par Pierre Richard, Maurice Risch et Jacques Villeret.

Pourtant, dès 1951, au Mexique, Luis Buñuel avait allègrement perverti le mythe en montrant, dans *Les Aventures de Robinson Crusoé*, un Robinson qui perd la foi et retrouve, face à Vendredi, les réflexes du colonisateur avant de découvrir une compréhension réciproque qui préfigure la version moderne de Tournier. La marine à voile et la découverte de terres nouvelles ont fourni quantité d'histoires vécues qui nourriront des films situés entre documentaire et fiction, tels que *The Batavia Wreck, Mutiny and Murder* (1995). Ce film australien de



Les Naufragés de l'île de la tortue

1) Propos de W. Golding in *Sa Majesté des Mouches*, Gallimard « Foliothèque » n° 25.

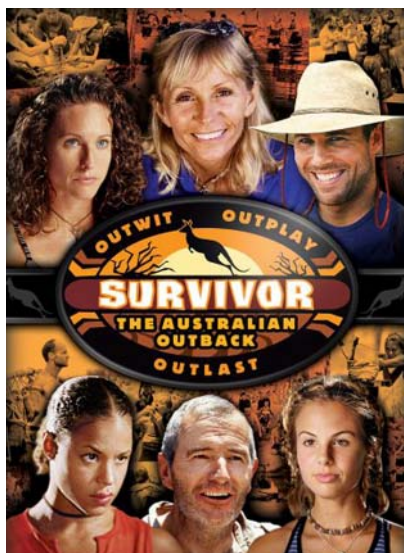
2) En 1913, Hollywood produit un *Robinson Crusoé* réalisé par Otis Turner (avec Robert Z. Leonard dans le rôle-titre, qui se dirigera lui-même dans la version de 1917)... Walter Lantz donne en 1925 la première version cartoonnesque... En 2003, c'est celle de Thierry Chabert (et Frédéric Vitoux) pour la TV française avec Pierre Richard et en 2008, une série américaine (et internationale) en 13 épisodes (au moins)... En 1981 fut tournée pour la télévision une adaptation de *Vendredi ou la vie sauvage*, de Michel Tournier, par Gérard Vergez, avec Michael York.



Seul au monde



Les Révoltés du Bounty (F. Lloyd, 1935).



Peter Du Cane retrace le drame réel des trois cents naufragés du Batavia tombés en 1629 sous la coupe de l'un des leurs, un psychopathe qui en trois mois réussit à massacrer les deux tiers des survivants du naufrage.

Les Révoltés du Bounty, en 1935, 1962 ou 1984 connaîtront également un sort funeste. Les naufragés qui tentent de s'organiser sur une île, déserte ou non, parviennent rarement à construire une société utopique. Le plus souvent, malgré leurs efforts, ils sont condamnés à retrouver le modèle d'origine, avec toutes ses imperfections.

Parmi les avatars récents du genre, **Seul au monde** (2000), réalisé par Robert Zemeckis, film publicitaire à la gloire de la FedEx, conte les aventures d'un employé de cette société de transport obsédé par les secondes qu'il convient de gagner dans la course à l'acheminement des colis. Seul rescapé d'un crash sur un îlot, Tom Hanks se trouve devant une éternité de temps à perdre. Enfin de retour à la civilisation, après plusieurs années de solitude, il peut livrer le seul colis conservé intact et qui contient... un téléphone satellitaire.

Sous l'influence plus ou moins avouée de Jules Verne, la science-fiction a tout naturellement remplacé très tôt l'île déserte par une lointaine planète. C'est déjà le cas de **Robinson Crusoe on Mars** (1964), réalisé par Byron Haskin, alors maître incontesté des effets spéciaux (**La Guerre des mondes**, 1953) et « garanti scientifiquement authentique » par la publicité, le roman de Defoe étant « imaginativement transposé dans l'avenir par Ib Melchior », selon Bertrand Tavernier. Le principal allié de Robinson (Commandant Draper) est un singe, mais Robinson, lui, vient de la ceinture d'Orion et les ennemis sont des « extra-terrestres »...

Feuilletons télévisés

Qui n'a pas rêvé (ou cauchemardé) de se trouver seul ou à deux sur une île déserte ? Le suspense permanent, le dépaysement géographique et temporel qu'engendre une telle situation se prête particulièrement bien au feuilleton télévisé. Partant d'une vision plus optimiste en matière de nature humaine que **Sa Majesté des Mouches**, **Deux ans de**

vacances, une coproduction franco-roumaine réalisée en 1974 par Gilles Grangier pour TF1 (avec Claude Desailly pour les dialogues et la chanson d'Alain le Meur), conte les aventures d'un groupe de jeunes partis en croisière et qui fait naufrage sur une île au large de l'Australie. Une adaptation du roman de Jules Verne typique de la qualité télévisuelle française et parfaitement adaptée à un jeune public. Mais les Américains sont, eux, dans une autre dimension, avec la série **Lost** (**Les Disparus**, cf. Infos, p. 19).

Naufragés volontaires et télé réalité

Le phénomène d'identification du spectateur se trouve décuplé dans les séries de télé réalité. **Koh Lanta** (2001), diffusé par TF1, reprend le concept inventé en 1992 par Charlie Parson. Tournée pour une télévision suédoise en 1997 sous le nom d'**Expédition Robinson**, cette émission aura un immense succès aux États-Unis sous le titre de **Survivor**. Seize candidats se prêtent à plusieurs séries d'épreuves éliminatoires à l'issue desquelles les gagnants touchent une prime. La mythologie du naufragé sur l'île déserte est un agréable prétexte au divertissement exotique et touristique, mais elle offre de larges possibilités de réflexion concrète sur l'écologie et sur la place de l'homme dans l'univers (écologie), ou simplement dans la société (politique), et surtout sur ce que l'on nomme civilisation. **Sa Majesté des Mouches**, le roman comme le film, donne le sentiment que les jeunes héros ne peuvent que reconstruire une société vouée au mal et à une sorte de totalitarisme inhérent à la nature humaine, alors que demeure, tapie au fond de la pensée occidentale, l'idée d'une société que l'on pourrait reconstruire en repartant de zéro, des origines de l'humanité, source de toute utopie, en particulier politique...

L'image du Mal et l'enfance

La lancinante question sur la nature humaine revient en force dans le cinéma d'après-guerre. Au lendemain de l'holocauste, le sentiment qui domine est que la « civilisation » a fait faillite.

La question du Mal est incontournable. L'homme est-il naturellement bon ? Peut-on encore tenter de répondre par l'affirmative face aux ruines de la Seconde Guerre mondiale ? Malgré quelques fugitives lueurs d'espoir, c'est globalement un monde sous l'emprise du mal qui y est décrit. Dieu, lorsqu'il est évoqué, semble impuissant, y compris à sauver son peuple, le « peuple élu¹ ». La même thématique du Mal tout-puissant et inéluctable se retrouve dans une grande part du cinéma fantastique et, au-delà, de la science-fiction, et dans les jeux vidéo. La profusion des best-sellers littéraires engendrant des succès époustouflants, dans le domaine déjà classique du thriller comme dans celui du serial killer, le tout à tendance de plus en plus horripante voire gore, est significative, depuis *Shining* de Kubrick (1979), d'après Stephen King, *Psychose* d'Hitchcock (1960), ou *Le Silence des agneaux*, de Jonathan Demme (1990), qui dépassent largement le « Hou ! fais moi peur ! » de nos grands-mères.

Le jeu avec la mort et ses représentations, avec ce qu'il implique de cruauté, n'est pas nouveau. Ce qui l'est, c'est son omniprésence et l'acceptation du triomphe du Mal comme reflet du monde contemporain. Et plus encore le rôle que jouent les enfants dans cette configuration. Dans des films comme *Fièvre sur Anatahan*², de Joseph Von Sternberg (1953) ou *Duel dans le Pacifique*³ (1968) de John Boorman, la caméra observe – comme le ferait un microscope – le comportement de quelques adultes ayant échappé à la tuerie, réfugiés et isolés sur une île. Il s'agit d'identifier ce qui, dans leur nature même, condamne inéluctablement les humains, quelle que soit leur origine ethnique ou culturelle, à s'entre-tuer. Ici, un événement fort a amené une rupture avec le quotidien et le déferlement du Mal. Boorman récidive avec *Délivrance*⁴ (1972), mais cette fois le passage du Bien au Mal se fait tout « naturellement » au sein de la nature. Mais avec *Lacombe Lucien*⁵ (1974), Louis

Malle (sur un scénario de Patrick Modiano) rappellera fort justement qu'il suffit d'un rien pour précipiter un destin vers l'héroïsme ou l'abjection chez un esprit jeune encore malléable.

La petite enfance, par sa proximité avec l'état naturel, encore relativement vierge de toute influence exogène, constitue un terrain de recherche privilégié sur la nature humaine. Dans *Récréations* (1992), Claire Simon filme une cour d'école maternelle avec un maximum d'objectivité possible sans aucun commentaire explicatif : frappent alors l'habileté des bambins, leur génie créatif pour manier la cruauté, la violence psychologique et a contrario, leur relative maladresse pour consoler, réparer ou venir en aide à leurs petits camarades. L'homme (l'enfant) naturellement porté au mal ? Une petite lueur d'espoir pourtant : leur violence n'est pas une fin en soi, un pur sadisme, elle est au service du désir de dominer ou posséder. Et l'on peut se demander dans quelle mesure les parents, par leur exemple, n'ont pas déjà un peu déteint sur leur progéniture. Rousseau, viré par la porte, est rentré par la fenêtre !

Dans la plupart des « robinsonnades » (cf. p. 21), le naufragé refait douloureusement le chemin de la civilisation. S'ils sont plusieurs, comme dans *L'île mystérieuse* ou *Deux ans de vacances* (de Jules Verne), ils tentent de maintenir un certain ordre social, mais le résultat n'est pas nécessairement probant. Les enfants qui peuplent l'île qu'aborde un couple de touristes anglais dans *Les Révoltés de l'an 2000*⁶, de l'Espagnol Narciso Ibáñez Serrador (1977), font penser aux volatiles d'Alfred Hitchcock. Mais avec *Les Oiseaux* (1963), le mal absolu prend la forme d'une apocalypse. Les victimes privilégiées sont les enfants d'une école et leur institutrice... Hitchcock laisse la fin ouverte, sans autre espoir qu'un couple incertain et une petite fille apparemment innocente emmenant un couple d'inséparables dans une cage...

Peu de temps avant le film de Peter Brook, Joseph Losey avait, dans *Les Damnés* (1961), montré un lieu habité par un groupe d'enfants dévitalisés inquiétants, écartés du monde parce que victimes de radiations nucléaires



Délivrance



Les Révoltés de l'an 2000

1) C'est ainsi que le formule le philosophe juif Hans Jonas dans *Le Concept de Dieu après Auschwitz* : une voix juive (coll. « Petite bibliothèque », Rivages, 1994). Voir également : *Penser après Auschwitz, affirmations juives et réflexions philosophiques*, d'Emil Fackenheim, coll. « La Nuit surveillée », Éd. du Cerf, 1986.

2) Survivants d'un bombardement, des marins japonais demeurent sept ans sur une île dans l'attente d'un ennemi improbable et s'entre-tuent autour d'une « reine des abeilles ».

3) Un aviateur américain abattu et un marin japonais naufragé se retrouvent seuls sur une île et s'affrontent, avant de s'allier, provisoirement sans doute, au vu de la « civilisation » qu'ils retrouvent.

4) Quatre Américains décident de descendre en canoë une rivière juste avant que la vallée soit recouverte suite à la construction d'un barrage. Ils seront confrontés à la violence de la nature, où règnent la loi du plus fort et la sauvagerie des hommes.

5) En 1944, dans le Sud-Ouest de la France, un jeune paysan refusé par la Résistance devient collaborateur tout en tombant amoureux d'une jeune juive.

6) Un couple de touristes anglais débarque sur une île espagnole. Ils se rendent compte que les enfants y règnent en maîtres et assassinent tous les adultes.



Battle Royal



Les Enfants invisibles

7) Dans un Japon futuriste (?), les adultes redoutent les adolescents trop enclins à la violence. Pour résoudre le problème, une loi désigne une classe au hasard et envoie sur une île les élèves qui doivent s'entretenir jusqu'au dernier. Takeshi Kitano interprète un sergent instructeur fou et cruel au milieu d'idylles dignes du plus sirupeux des films pour teen-agers !

8) À la suite d'une catastrophe, l'humanité a presque disparu de la surface de la terre. Un survivant se trouve encerclé et menacé par une communauté d'enfants parfaitement muets et paisibles. Alors qu'il a fui dans un pays nordique, des enfants blonds identiques le menacent de leurs fusils et le tuent.

9) À la recherche de son enfant disparu lors du tsunami, un couple rencontre dans la forêt thaïlandaise un monde surnaturel peuplé d'enfants hostiles.

10) Des adolescents investissent une habitation, pillent, violent, font une recrue qui devra, en guise d'initiation, abattre son propre père... Interprété par d'ex-enfants soldats, filmé à la façon d'un documentaire, un peu comme *Sa Majesté des Mouches*.

11) Film réalisé avec le soutien de l'UNICEF. Sept courts métrages réalisés par Mehdi Charef, Emir Kusturika, Spike Lee, Katia Lund, Jordan Scott, Ridley Scott, Stefano Veneruso, John Woo.

qui risquaient de toucher le genre humain tout entier, à commencer par les adultes héros du film. La première partie de cette parabole montrait la violence des blousons noirs. Quarante ans plus tard, avec *Battle Royale*⁷, le Japonais Kinji Fukasaku (2000) imagine une solution radicale pour résoudre le problème de l'incivilité des jeunes : la violence des lycéens révèle et entraîne celle, non moins cruelle, des adultes.

Le prétexte de la catastrophe nucléaire, dont la hantise est née dans la foulée d'Hiroshima, restaure le mythe de l'île déserte. En 1976, on découvrait dans *Demain les mêmes* de Jean Poulalé une Emmanuelle Béart âgée de 12 ans, film où l'enfance était aussi inquiétante que dans celui de Losey. On la retrouve vingt ans plus tard dans le rôle d'une mère au milieu d'enfants tueurs en Thaïlande (*Vinyan*⁹, de Fabrice du Welz, 2008).

Outre la Shoah et l'apocalypse nucléaire, la grande figure du Mal au cinéma demeure le nazisme, sous toutes ses formes, anciennes ou actuelles, historiques ou phantasmiques. D'autant plus inquiétante quand elle resurgit par le biais des enfants. Palme d'or au Festival de Cannes 2009, *Le Ruban Blanc* de Michael Haneke montre comment les germes du nazisme étaient contenus dans les violences faites à des enfants, dans un village allemand, à la veille de la Grande Guerre.

La Vague (2009) de Dennis Gansel, dont l'action se situe de nos jours dans un lycée allemand, est une fable politique inspirée d'une expérience réellement menée en Californie en 1967. Elle rejoint les préoccupations de *Sa Majesté des Mouches* : le parti de style nazi (la « vague ») qu'instaure le professeur Wenger pour faire toucher du doigt à ses élèves la vraie nature du nazisme est loin de susciter la répulsion attendue, surtout auprès du jeune Stoltefuss...

L'horreur atteint des sommets lorsque le cinéma nous donne à voir des scènes insoutenables puisées dans une actualité qui n'a parfois rien à envier aux atrocités nazies. C'est le cas de *Johnny Mad Dog*¹⁰ de Jean-Stéphane Sauvaire (2009), qui retrace l'épopée d'enfants soldats dans un pays d'Afrique ravagé par la

guerre civile. Ce thème traverse également *Les Enfants invisibles*¹¹ (2009), qui dénonce les violences faites aux enfants dans différentes parties du monde.

La question du Mal est en effet d'autant plus vive qu'elle est appliquée aux enfants, créature par définition innocente : si on peut contester, de Freud (et la pulsion de mort) aux travaux de l'éthologie humaine moderne (Conrad Lorenz, Irenaüs Eibl-Eibesfeldt, Henri Laborit...), que l'enfant soit dénué de propension à l'agressivité et au mal, aucun être « humain » ne peut supporter quelque violence à son égard. Depuis longtemps la littérature, le cinéma, l'art dramatique et la représentation figurative en ont fait leur nourriture : la Cosette des *Misérables*, les héros de Charles Dickens, *David Copperfield*, *Oliver Twist*, sans citer de nombreux héros de la programmation de « Collège au cinéma » depuis vingt ans ! Que certains ne suscitent que la compassion n'est pas inutile si celle-ci entraîne le dialogue, l'écoute, le partage, mais aussi une réflexion plus profonde sur la nature et l'origine du Mal, sur ses causes et ses manifestations aujourd'hui. La véritable inquiétude peut venir de la nature et la fonction de la représentation du Mal, à l'écran, dans les livres, dans les jeux vidéo, désormais sur nos téléphones...

On ne saurait imaginer d'art, même sacré, sans la présence, même implicite et invisible, du Mal. De n'importe quelle crucifixion ou Vierge à l'enfant (pour ce qu'elle annonce) à la fameuse *Transverbération de sainte Thérèse* du Bernin... Mais qu'en est-il de l'image du Mal et de la cruauté diffusée dans un monde virtuel ? Le spectateur pourra-t-il, à la manière du Charles Masson/Michel Bouquet de *Juste avant la nuit* de Claude Chabrol (1970), se dire lucidement, après son crime : « À un certain moment, j'ai dû franchir une frontière entre l'imaginaire et le réel » ?



LES PERSONNAGES

MISE EN SCÈNE



• • • • • **L E S R E L A I S** • • • • •



ADAPTATION

ROBINSONNADES



LES PERSONNAGES

Entre deux chefs



- Décrire les personnages de Ralph et de Jack. Qu'est-ce qui les oppose ? qu'ont-ils de commun ?
- Préciser quelle forme de société souhaite chacun des deux.
- Quelles sont leurs relations avec les autres personnages : Simon, Piggy, Roger, les jumeaux Sam et Eric, Percival, les « petits », les chasseurs ?...
- Pourquoi Ralph échoue-t-il ?
- Ralph évolue-t-il au cours du film ? Et Jack ?
- Chercher les raisons pour lesquelles les auteurs ont choisi de faire disparaître Simon puis Piggy.



MISE EN SCÈNE

Reportage et composition



- Rechercher les scènes qui sont filmées de façon documentaire, à la façon d'un reportage. Préciser les détails qui renvoient au documentaire (lumière, place et mouvements de caméra, montage...).
- Au contraire, rechercher les scènes « composées ». Montrer comment Peter Brook reconstitue parfois une petite scène de théâtre.
- Pourquoi ces deux méthodes, l'une apparemment naturelle, l'autre très concertée ?
- Montrer comment le film joue de nombreuses oppositions. Comment il utilise entre autres, le bas et le haut : dans l'utilisation de la topographie (qui s'installe en bas, qui en haut ?), soit dans les angles de prise de vue (plongées et contreplongées), soit dans la disposition des personnages dans le cadre.
- Remarquer et décrire l'utilisation du décor : la végétation et la faune de l'Île Vieques, proche de Porto-Rico. En déduire le climat. En quoi ce choix est-il utile à l'histoire que raconte le film ? (danger et mystère de la nature sauvage, mais possibilité de survie des enfants).



ADAPTATION

Une adaptation « fidèle » ?



- L'adaptation par Peter Brook du livre de William Golding est réputée fidèle. Chercher comment Peter Brook respecte les grandes lignes du roman et quelles sont les transformations. En particulier, qu'est-ce qui a été éliminé ? Qu'a rajouté le cinéaste ? Quelles scènes ont été déplacées ? Pourquoi selon vous ?
- La structure du film en trois parties est-elle conforme à celle du livre ?
- Le film correspond-t-il à la vision que les élèves avaient de l'histoire, des décors et des personnages à la lecture du livre ?



ROBINSONNADES

Vivre sur une île déserte



- Montrer comment se transforment les enfants entre leur arrivée sur l'île et le moment où ils sont adaptés à la vie quotidienne sur l'île. Quelles sont les raisons de cette transformation ?
 - Comparer la façon dont ils organisent leur vie sur l'île et l'attitude d'autres naufragés (on peut s'inspirer du Robinson de Defoe ou de Tournier ou d'autres, livres, ciné ou séries TV...).
 - Que se passera-t-il pour Ralph, Jack et les autres survivants après la fin du film ?
- Imaginez d'autres fins.

