

## Sa majesté des mouches (1963)

-Lord of the flies-

de Peter brook

### Introduction :

Il est impossible de commencer l'étude du film sans passer par la présentation du roman et de William Golding lui-même. En étant le plus succinct possible on ne peut éviter le moment de la biographie de Golding où il se retrouva engagé dans la Seconde guerre mondiale en tant que soldat, participant notamment au débarquement en Normandie. Son œuvre entière initiée par ce livre met constamment en scène une description du bien et du mal de manière non manichéenne et souvent empreinte de références mythologiques soit implicitement comme dans Sa majesté des mouches soit explicitement comme dans son livre inachevé **Arieka** où le personnage d'une pythie semble boucler la boucle commencée avec celui de Simon.

La guerre et ses fondements, la montée du nazisme, a profondément marqué Golding par ce déferlement de violence, de terreur, de la part d'un peuple européen éminemment civilisé et cultivé. Son œuvre souvent pessimiste semble constamment se poser la question du pourquoi, pourquoi l'homme civilisé moderne a-t-il pu faire preuve d'autant de sauvagerie ? Golding fait partie à ce titre emblématique des intellectuels d'après-guerre, de Sartre à Rossellini, qui, de la philosophie en passant par la peinture et le cinéma, ont été obsédés par ce questionnement sans fin et dont Golding apporte ici un soupçon de réponse par la bouche de martyr Simon : « Peut-être que le monstre c'est nous ».

Le film de Brook s'approprie ses interrogations et les met en images de manière à la fois fidèle et lumineuse. Il constitue un tout où la forme et le fond fusionnent dans un même élan. La fabrication du film et les enjeux du tournage coïncident avec le propos du livre donnant une œuvre d'une intégrité et d'une cohérence qui contribuent à sa postérité et à son efficacité encore aujourd'hui.

Inclassable le film de Peter Brook se nourrit de plusieurs influences tout en s'inscrivant dans de différents courants esthétiques ou thématiques du cinéma. L'importance du théâtre pour Brook rentre en osmose avec ses souvenirs du cinéma muet expressionniste. L'ébullition artistique technique et politique des années 60 ont fait émergé des mouvements qui, du *cinéma vérité* en passant par la *Nouvelle vague* et le cinéma fantastique, se retrouvent dans cette œuvre iconoclaste où l'ambition d'une création en toute liberté donne un film parfaitement maîtrisé jusque dans ses improvisations.

### **A. Les enjeux et les ambitions de Sa Majesté des mouches**

#### *I. Sa majesté des mouches : le fantastique sous le mode documentaire*

## 1. L'hommage révélateur de Stephen King

Dans une préface au livre de Golding d'une édition anniversaire de folio Stephen King exprime son admiration et sa dette envers l'auteur de sa « **Majesté des mouches** ». Il est évident qu'une partie de l'œuvre de King s'est inspirée de l'intrigue du roman de Golding qui a fait par ailleurs de nombreux émules. La situation de personnages se retrouvant isolés du reste de la société par un phénomène plus ou moins mystérieux est la matrice de nombreux livres de King comme **The Mist** ou **Under the dome**. Très souvent adapté au cinéma ou à la télévision les livres de King s'inscrivent donc visuellement dans une histoire du cinéma fantastique dont la généalogie nous ramène cette fois à l'adaptation du roman de Golding par Peter Brook.

## 2. Sa majesté des mouches un documentaire fantastique

Ainsi **Sa majesté des mouches** en tant que film comme en tant que livre est au confluent de plusieurs courants fantastiques.

L'un deux est le cinéma d'horreur qui amorça un nouveau virage dans les années 60. Le film de Peter Brook s'inscrit entre deux films prétendus cultes et dont la classification ne fait pas de doutes : « **Carnival of souls** »(1962) de Herk Harvey et « **La nuit des morts vivants** »(1968) de George Romero. Ce qui relie ces trois films au-delà de la facture en Noir et blanc qui est plus un dénominateur économique c'est cette filiation qu'ils entretiennent avec le style documentaire voire le reportage journalistique dans la veine des grandes émissions des années 60 tels **5 colonnes à la une**. Aux Etats-Unis comme en France « le cinéma vérité » de Jean Rouch ou le « le cinéma direct » avec « **On the bowery** » de Lionel Rogosin a certainement joué un rôle important dans l'inspiration de Peter Brook. On l'a retrouve dans **Sa Majesté des mouches**.



Dans **les maîtres fous** Jean Rouch nous dévoile ce rituel africain où les habitants de la ville prennent d'autres identités en entrant dans une sorte de transe qui peut faire penser au théâtre de la cruauté.



Chaussé des lunettes dérobés à Piggy, Jack singe son souffre douleur préféré de la même façon que ses acolytes mimaient les gardes de Buckingham ou les indiens des westerns. Le jeu l'emporte sur la réalité des actes et leur portée morale.

D'ailleurs Dans son autobiographie, **Oublier le temps**, Brook évoque une rencontre déterminante avec le cameraman Richard Leacock qui lui préconise de « **pointer la caméra vers un événement et de ne se soucier que du diaphragme** ». Autre consigne reprise par Brook : « **shoot shoot shoot** » de Leacock. Brook dans **Points de suspension** s'accapare ce slogan : « **Personne ne contestera jamais la consommation de pellicule. Cela nous sauva.** »

Dans un autre texte autobiographique, **Points de suspension**, Brook explique à propos de sa Majesté des mouches : « **Ce que la caméra a enregistré c'est la vibration de cordes qui étaient déjà là. Les gestes violents, l'expression d'avidité et les visages marqués sont tous réels.** » Texte qui justifie totalement la scène où les enfants dévorent le premier cochon. Mais bien qu'inspiré par le « **direct cinéma** » Brook n'en reste pas moins l'auteur d'un film de fiction et donc par définition un manipulateur. Ainsi, pour capter cette vérité de l'avidité des enfants se repaissant du cochon, Brook, au moment du tournage, a volontairement retardé le moment du repas attendant que les enfants-acteurs soient réellement affamés pour les filmer. Ce qui peut nous amener que le but de la fiction est de saisir la vérité par l'artifice d'un réel trompeur. Problématique inhérente à toute œuvre artistique. Mais tout film n'est-il pas un documentaire sur son tournage de la même façon que Cocteau disait que le « **cinéma filme la mort au travail** », c'est-à-dire la capture d'un certain réel en train de s'écrire. Le cinéma permet de rendre visible l'invisible. Sentence qui rentre en écho avec le projet de Brook de « **combiner la réalité visible dans l'image avec l'invisible contenu dans le roman** ». Ce qui s'avèrera une réussite car aujourd'hui le film et le livre sont étroitement liés et complémentaires.

Si Brook dévoile l'horreur du livre et rejoint par là-même une histoire du cinéma fantastique c'est comme ces contemporains Romero ou Harvey en partant d'une ambition documentaire. Harvey abandonna d'ailleurs la fiction pour ne se consacrer qu'au documentaire. C'est certainement ce qui fait que ces films, jusqu'à **Massacre à la tronçonneuse** de Tobe Hopper, parlent en filigrane de leur monde contemporain et qu'ils revêtent un contenu politique ou sociologique (voire ethnologique), engagement intrinsèque au cinéma documentaire.

### 3. Peter Brook : un cinéaste ancré dans son temps : multiples influences

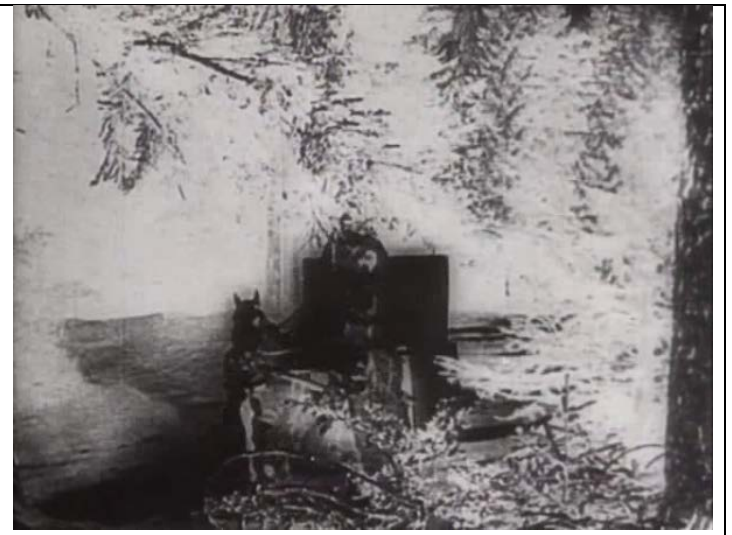
1963 : Brook vit entre Paris et les Etats-Unis. En France la **Nouvelle Vague** a bouleversé la façon de filmer. Inspiré du Néo-Réalisme italien Truffaut ira par ailleurs puiser dans le cinéma américain une certaine manière de filmer notamment en utilisant les décors et lumières naturels. C'est le cas du film « **le petit fugitif** » de Morris Engel, qui est au programme d'Ecole et cinéma, et qui par son aspect documentaire et sa grande liberté technique, est emblématique de cette façon de filmer. Sa comparaison avec une scène analogue tournée 4 ans plus tôt, dans l'adaptation d' « **Une incroyable histoire** » de William Irish montre le chemin parcouru entre le cinéma de studio et ce cinéma plus réaliste.

	
<p>Décor et lumière naturelle avec des acteurs amateurs : grande liberté de tournage pour <b>Le petit fugitif</b>.</p>	<p>Acteur chevronné malgré son âge, éclairage de studio dans <b>Une incroyable histoire</b> de Ted Tetzlaff.</p>

Enfin **Sa Majesté des mouches** témoigne de la digestion par Peter Book du cinéma muet et plus particulièrement l'expressionnisme allemand. L'utilisation de nombreux contre-jour, de plus en plus récurrents au fur et à mesure que le film avance en sont l'expression.

A partir de la mort de Piggy, le film ne comprend presque plus de dialogues.

Le film devient quasiment muet et les fondus au noir contribuent à cette impression. A la fin, la parole et le raisonnement qui étaient l'apanage de Piggy ne sont plus possibles. Et même à l'arrivée, deus ex machina, des secours, Percival ne trouve plus les mots qui sortaient machinalement au début du film comme un réflexe pavlovien de civilisation.



La lumière du film évolue au fur et à mesure que le groupe d'enfant rencontrant la peur va se replier sur lui-même et dans la sauvagerie. Le film commence par la visite ensoleillée de l'île et évolue vers des plans où les contre-jours abondent comme pour montrer la prépondérance de Jack sur Ralph, la victoire de Dionysos sur Apollon, de l'ombre sur la lumière. Dans ce plan Ralph et Piggy, groggy après le meurtre de Simon apparaissent à contre-jour sur la plage qu'ils avaient parcouru dans l'autre sens et face au soleil au début du film.

Les personnages de **Sa majesté des mouches** devenus sombres par l'effet de contre-jour font penser à des zombies errants ou à cette scène de **Nosferatu** (1922) de Murnau montée volontairement en négatif pour accentuer le passage du jeune Harker dans le monde du mal, celui de Nosferatu.

Ainsi Brook se nourrit de toutes ces influences pour affirmer sa démarche cinématographique et créer un film à la fois hybride et personnel.

## II. La genèse d'un film au petit budget revendiqué.

### 1. Brook aux commandes du film avec ses moyens

Le roman de Golding sort en 1954. Assez rapidement les droits sont achetés par le producteur américain Sam Spiegel, auréolé du succès du « **Pont de la rivière Kwai** ». Brook qui connaît Spiegel se manifeste pour faire l'adaptation du livre. D'emblée il sait qu'il veut travailler dans des conditions volontairement précaires avec peu de moyens. Après plusieurs moutures du scénario il s'oppose à Spiegel qui veut produire un grand spectacle quitte à modifier le roman en ajoutant par exemple des filles sur l'île. Finalement Spiegel s'impatiente et cède les droits du livre à petit producteur. Au final ce changement convenait parfaitement à Brook qui partit en tournage durant l'été 1963 sur une petite île des Caraïbes avec un budget serré. Les conditions de tournage devaient être spartiates. Les familles accompagnant les enfants aidaient aussi à la logistique pendant le tournage.

Néanmoins Brook insiste sur le fait de n'avoir aucune restriction sur deux choses : « **l'attention portée aux enfants et la consommation de pellicule** ».

### 2. Une volonté artistique et des conditions de tournage.

Baigné des influences artistiques précédemment décrites et bénéficiant d'une technologie légère mais fiable Brook pouvait construire son film à la manière d'un puzzle en rassemblant d'abord le plus d'éléments possible.

Son cameraman, Tom Hollyman, était un photographe novice à la caméra. Cet inconvénient recelait un avantage : un sens aigu du cadre.



Le problème venait donc de l'inexpérience de Hollyman à appréhender les mouvements de caméra. Pour pallier à cela et endosser son projet artistique Brook tourna avec plusieurs caméras. Son producteur associé Gerry Feil qui « **réalisait d'excellents documentaires** » filma « **avec l'entière liberté de saisir au vol toutes les images qu'ils voulaient** », une sorte de documentaire du tournage.

Cette liberté du deuxième cadreur répond à la liberté des enfants à rester naturel à tout moment entretenant tout en la contrôlant la distance entre la fiction du film et la réalité du tournage. « **Plusieurs de**

**leurs relations hors caméra correspondaient précisément à l'histoire** ». Brook relate cette anecdote de Piggy appréhendant de la scène de sa mort et rapportant les paroles de ses camarades: « **C'est pour de vrai. Ils n'ont plus besoin de toi** ».

Aussi le souci de Book et de son équipe était de canaliser la liberté et la spontanéité des enfants tout en les protégeant d'une implication aveugle dans l'histoire : « **l'attention portée aux enfants** ».

« **Un de nos plus gros problèmes était de les encourager (les enfants) à se libérer de toute inhibition pendant les prises mais de rester disciplinés entre chacune d'elles** ».

A l'issue du tournage Brook en vint naturellement à la conclusion pessimiste que « **si le bouchon que constitue la présence continue des adultes sautait, toute la catastrophe (la tombée dans la sauvagerie) aurait lieu en trois ou quatre jours** », contrairement à la durée du livre qui s'étalait sur « **près de trois mois** ».

« **L'attention aux enfants** », Peter Brook la conservera des années durant. Voici quinze ans il retrouva les acteurs du film préoccupé de savoir si le tournage n'avait pas perturbé leur avenir. Il fut rassuré de constater que ses acteurs avait connu des vies équilibrés et curieux de rencontrer des similitudes entre les personnages et leur interprète. Ainsi Jack était devenu une sorte de trafiquants à mi-chemin de la délinquance, Simon était un garde forestier soucieux de la nature, Piggy un commercial, sans embonpoint, dans l'industrie des sucreries, enfin Ralph, le plus sensible, était le seul à avoir embrassé une carrière d'acteur. Dans ces retrouvailles filmées par la BBC Peter Brook semblait se réjouir de la pertinence de son casting lors du tournage et de la destinée de chacun. Cela dit on peut se demander à quel point cette expérience ne les a pas influencés.

La deuxième caméra fut plus qu'une bouée de secours. Elle capta la réalité du tournage qui renchérisait le propos de film et répondait à l'ambition du réalisateur : rendre visible la dérive des personnages du livre livrés à eux-mêmes interprétés par enfants-acteurs protégés de cette tentation. Au moment du montage Peter Brook se surprit à choisir les images de cette deuxième caméra qui avait parfois capté une réalité plus intéressante que la caméra principale. Il justifia ce choix plus tard en citant le peintre Renoir : « **Quand j'arrange un bouquet de fleurs dans le but de le peindre, je finis toujours par le retourner et par peindre le côté que je n'avais pas prévu** ».

Brook précise : « **Nous les laissons en marche (les caméras) pendant que nous parlions aux enfants, recommençant sans cesse.** ». Il en gardera une matière première imposante, soixante heures, qui nécessita des mois de montage et découpage-collage sonore pour reprendre forme autour du roman avec une fidélité étonnante.

Cette fidélité est d'autant plus étonnante que malgré des adaptations et des changements l'esprit du roman se trouve exactement transcrit dans un autre langage : le cinéma. Cette fidélité est quasi mathématique si on observe, par exemple, que le chapitre 8, pivot de l'histoire et qui justifie le titre du livre, occupe la même place dans le livre comme dans le film, soit à peu près 10% du récit.

Malgré l'utilisation de ce matériau **Sa majesté des mouches** n'est pas un reportage ou encore une expérience de sciences humaines. Brook possède une éthique qui l'empêche de tomber lui-même dans cette dérive, contrairement aux émissions de télé-réalité faussement réelles qui font florès de nos jours.

### III. Théâtre de la cruauté et psychanalyse : l'art comme exutoire

#### 1. Le Théâtre de la cruauté

Au moment du tournage de *Sa Majesté des mouches*, Brooke, qui menait en parallèle une carrière de metteur en scène de théâtre, se plongeait dans la lecture d'Antonin Artaud. Ce dernier, dans **Le théâtre et son double**, énonçait les principes du Théâtre de la cruauté. « Or un fait humain, écrit-il, est qu'il n'y a pas de spectacle réussi sans un élément de cruauté ». Dans un autre passage, il parle de flatter « le goût du crime » du spectateur, ses « obsessions érotiques », son « cannibalisme » même. On entrevoit les liens entre ces écrits et le film de Peter Brook.

Inspiré de la psychanalyse et membre du Surréalisme Artaud voulait bouleverser le théâtre et lui conférer une mission qui dépassait la simple mise en scène d'un texte. Le terme de cruauté qui renvoie étymologiquement au sang et à la violence désignait l'engagement du théâtre à servir de catharsis de la société. « De même que la peste, le théâtre est fait pour vider collectivement les abcès ». « Dans cette optique, le théâtre a alors pour fonction principale de représenter sur la scène le danger qui menace tout homme et toute société. »

« Artaud conçoit, en effet, la représentation comme une cérémonie, un rituel (il lui arrive d'employer les mots « magie » et « sorcellerie »), parce que le théâtre est pour lui art religieux. »

« Il dénie toute psychologie. Pour lui le théâtre oscille toujours entre volonté de susciter l'adhésion et nécessité de styliser, de créer la distance. »

On retrouve ces motivations dans **Sa Majesté des Mouches**. Travaillant avec des acteurs débutants et a fortiori des enfants Peter Brook ne leur donnait pas des indications précises sur les intentions psychologiques des personnages. Il préférait leur imposer une discipline apparemment neutre mais qui s'avéra payante en termes de réalisme. Ainsi les enfants devaient attendre quelques secondes entre chaque réplique pour reprendre la parole. Pendant ces silences les enfants jouaient naturellement, restant dans le rôle sans avoir à se soucier de toute psychologie. Cette direction d'acteur donne au film un rythme particulier, à la fois lent et profond lors des nombreux moments de réunions où l'on ressent les émotions et l'introspection des personnages alors qu'ils ne les incarnaient pas vraiment.

#### 2. Totem et tabou

Les principes du Théâtre de la cruauté collent particulièrement à **Sa Majesté des Mouches**. La régression des enfants dans la sauvagerie semble illustrer certains passages de **Totem et Tabou** de Freud. Le totem, évidemment, est matérialisé par l'offrande faite au monstre. Freud décompose l'humanité en trois grands systèmes intellectuels : la conception animiste, la conception religieuse puis la conception scientifique. On observe dans le film que la conception animiste, incarné de manière divergente par Jack et Simon prend peu à peu l'ascendant sur la conception scientifique de Piggy et Ralph. Pour l'animiste, le monde qui l'entoure est animé d'êtres spirituels, bienveillants ou malveillants, qui résident aussi bien dans les animaux, les plantes ou même, les objets en apparence inanimés. Jack exploitera la peur, celle de la bête, du monstre pour prendre la tête de la meute et ressouder celle-ci autour de lui. La mise à mort du

monstre, symbolique, lors des transes, ou réelle, avec le meurtre de Simon, donne naissance à cette société nouvelle qui tourne le dos à son éducation anglaise. Simon, le martyr, étymologiquement le témoin, témoin du faux-monstre et détenteur de la vérité, ne souscrivait pas à cette dérive, il en fera les frais. Le totem de la conque, écrasé en même temps que Piggy, est abandonné au profit de la Sa-Majesté-des-Mouches. Dès lors tous les tabous tomberont, le meurtre comme les pulsions érotiques, montrées par la scène du fouet, n'auront plus de limite. Le récit de cette régression est également une réflexion sur les racines d'un Mal qui a rongé l'Europe du XXe Siècle à travers ses différents totalitarismes.

Une société saine serait celle qui permettrait la manifestation de ses refoulements et de ses pulsions dans des œuvres d'art et principalement théâtrales, comme art total revendiqué par Artaud. C'est toute l'ambition du film de Peter Brook qui dépasse celle du livre de Golding : mettre en scène le défoulement pour amener la société à réfléchir à la violence qu'elle génère.

L'exploitation du film, comme du livre, passera donc par des questionnements et des problématiques abordés collectivement en classe : Ralph avait-il raison de chercher le salut à l'extérieur de l'île quand Jack affirmait la survie du groupe en autarcie ? Les adultes sont-ils à l'abri de la régression vécue par les enfants ? Comment l'éducation peut-elle prévenir cette régression ?...

## B. Analyse de l'œuvre cinématographique

### I. Cinéma et roman : fidélité et adaptation

#### 1. Les transcriptions au cinéma : 4 exemples

##### a. *L'arrivée de Jack Merridew :*

<p>« Le garçon se rapprocha et cligna des yeux pour mieux voir Ralph. Ce qu'il vit, un garçon blond avec un coquillage blanc sur les genoux, ne parut pas le satisfaire. Il se détourna d'un geste prompt et sa cape noire voltigea autour de lui. »</p>		<p>Si l'opposition des couleurs noir et blanc est présente à l'image c'est surtout l'opposition déjà présente qui saute aux yeux avec ce cadrage qui place les deux personnages de part et d'autre du tronc d'arbre qui par son oblique renforce la tension latente la future lutte pour le pouvoir. L'éclairage naturel, ombre-lumière, accentue cette rupture annoncée.</p>
<p>« Merridew se tourna vers Ralph. — Il n'y a pas de grandes personnes ? — Non. Merridew s'assit sur un tronc et lança un regard circulaire. — Alors, il faudra se débrouiller tout seuls.»</p>		<p>Ce plan intervient en insert dans la scène précédente. Le changement de cadrage et son choix, la contre-plongée, créent d'emblée un malaise par la rupture en son angle. Jack se retrouve seul dans le cadre énonçant à haute voix une pensée intérieure pleine de sous-entendus. La contre-plongée, point de vue des autres enfants, lui octroie une grandeur et un prestige que renforce son uniforme.</p>





b. Le récit de Sam et Erik

			
<p>« Le cercle de garçons qui l’entourait se hérissait de javelots. [...] Les garçons commençaient à se tourner vers l’extérieur et les javelots de bois aiguisés formaient comme une barrière autour d’eux. »</p>	<p>Panoramique irrégulier et circulaire du point de vue de Sam et Erik renforçant l’enfermement des enfants tout en laissant voir l’effet de leurs paroles sur les visages des autres enfants. La succession des javelots, y compris au premier annonce la chasse à venir sous l’impulsion de Jack.</p>		

c. Le départ de Jack :

<p>Sa voix se perdit ; ses mains tremblaient sur la conque. Il s’éclaircit la voix et parla fort. [...] Il sauta et s’enfuit sur la plage sans faire attention à ses larmes aveuglantes. Ralph garda les yeux fixés sur lui jusqu’à ce qu’il disparût dans la forêt.</p>		<p>L’émotion de Jack, hormis la colère ne transpirait pas dans les plans précédents. Dans celui-ci, champ et contre-champ à l’intérieur d’un seul cadre, montre un Jack, ému, pour la première fois, les épaules rentrées, au bord des larmes, pendant que Ralph, impuissant le regarde partir...le long de la plage. Plage qui rappelle leur précédente marche et ancienne association tout en annonçant le futur « royaume » de Jack à son extrémité.</p>
--	--	---

d. Le dialogue de Simon avec Sa majesté des mouches

	
<p>« Simon avait la tête légèrement relevée de côté. Il ne pouvait arracher son regard de Sa-Majesté-des-Mouches qui était suspendue devant lui, dans l’espace. — Que fais-tu ici, tout seul ? Tu n’as donc pas peur de moi ? Simon trembla. — Il n’y a personne ici pour t’aider. Il n’y a que moi. Et moi, je suis le Monstre. »</p>	<p>Dans le film la scène est muette pourtant le dialogue intérieur entre Simon et Sa-Majesté-des-Mouches est rendu en images par une série de champs-contre-champs initiés par un changement de focalisation au moment où Simon s’assoit. La plongée prend le point de vue de la tête de cochon. Le regard caméra de Simon est une réminiscence de sa sentence sur la plage: « le monstre c’est nous », « nous » les spectateurs.</p>



Puis la succession de plans allant jusqu'au très gros plan illustre la phrase : « **Simon était à l'intérieur de la gueule.** ». Le zoom sur le visage de Simon accentuant cette immersion dans la gueule de cochon mort.

## 2. Les apports du film :

### a. Piggy exclu et victime du groupe :



Vue en plongée sur Piggy qui est excentré vers le bord inférieur gauche du cadre. Visuellement il est déjà écrasé par cette angle de vue qui renforce son exclusion du groupe dont il vient de faire les frais et qui est prémonitoire de sa fin.

### b. Piggy victime annoncée à travers son alter ego, le cochon sauvage.



Montage alternée entre le cochon et Piggy qui au-delà du jeu de mot sur le surnom du personnage laisse présager une fin dramatique pour lui. D'autant que la scène du repas qui suit à tout du cannibalisme ou d'une scène de film d'horreur telle celle de « **La nuit des morts vivants** ». « **Ses membres eurent un soubresauts comme les pattes d'un cochon égorgé.**» écrit plus loin Golding, métaphore que n'illustre pas Peter Brook.

c. Image prémonitoire



Images de scène 23 quand Ralph part explorer la partie de l'île inconnue sensée abriter le monstre.  
« **Des sentiments violents créaient des remous dans le groupe et fouettaient de leurs ailes funestes ce sommet montagneux.** »



Scène 41 : mort de Piggy. C'est la même image reprise deux fois dans le film comme un oracle ou un funeste présage.

d. animisme et peinture



Le thème de **La Tentation de Saint Antoine**, peint ici par Jérôme Bosch, met en scène le diable dont l'homme à la tête de cochon pourrait être une représentation.



Cette offrande, telle qu'elle était utilisée chez les Grecs, permet un dialogue avec les dieux et plus précisément ici le Diable, Sa Majesté des mouches. Mais cette offrande va annoncer l'oracle du sacrifice de Simon.

« — Je t'avertis.[...] **On ne veut pas de toi ici. Tu comprends ? On va bien s'amuser dans cette île.** »

Cette image se révèle comme une sorte de syncrétisme entre la religion Chrétienne et les religions archaïques.

e. Le royaume de Jack : Le RU, Richard III

 <p>Nous ne sommes pas des sauvages, mais des Anglais.</p>	 <p>Et il n'y a rien de mieux que ce qui est anglais !</p>	
<p>« Jack bondit sur ses pieds. — On aura des règlements, s'écria-t-il avec enthousiasme. Des tas de règlements. Alors, ceux qui désobéiront... » La contre-plongée, leitmotiv de la représentation de Jack, lui donne un ascendant sur les enfants plus jeunes et plus impressionnables.</p>		<p>Les chasseurs s'amuse à jouer la relève de la garde à Buckingham palace, vestige de leur culture.</p>

 <p>À bas les règles ! Nous sommes forts ! Nous chassons.</p>		
<p>Les principes de Jack sur les règles volent en éclat. Il occupe tout le cadre en gros plan ne laissant plus de place à la contestation. Il incarne les nouvelles règles, celles issues de la chasse.</p>	<p>Les peintures sur le corps de Jack ressemblent au drapeau de l'Union Jack : jeu de mot visuel à l'initiative de Peter Brook.</p>	<p>Jack rayonne en tant que roi dans sa forteresse, assis sur son trône tel Richard III, roi cruel et sanglant qui faisait régner la terreur pour se maintenir au pouvoir.</p>

3. Une mauvaise adaptation


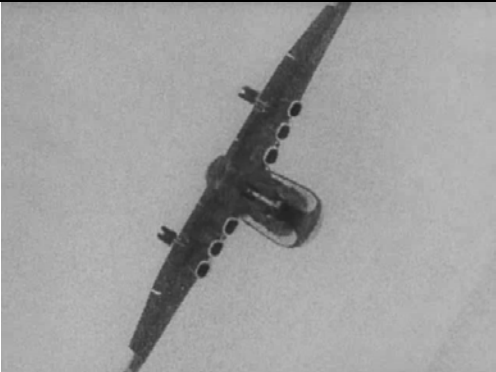
	<p>Cette adaptation récente du roman de Golding est sortie en France sous le nom de « <b>L'île oubliée</b> ». Seul ce plan montre la découverte de l'offrande par Simon. Pas de dialogue avec sa Majesté des mouches, seul l'effet de surprise ou de dégoût est mis en scène.</p>
--	---

## II. Des référents cultures : parents et émules

### 1. Les zombies et Frankenstein : iconographie

		
<p>Le monstre de <b>Frankenstein</b> incarné par Boris Karloff dans le film de James Whale en 1931 est l'ancêtre des zombies, étant lui-même un mort-vivant. Le film est lui-même un héritier du cinéma expressionniste.</p>	<p>Les âmes mortes de <b>Carnival of souls</b>, grimées à la façon de Boris Karloff.</p>	<p>Le 1<sup>er</sup> mort vivant de <b>La Nuit des morts-vivants</b> de Romero (1968) rappelle encore la créature de Frankenstein.</p>
		
<p>Les peintures de guerre des enfants de <b>Sa majesté des mouches</b> tout en illustrant la régression tribale et sauvage font penser à ces maquillages des zombies des films ci-dessus surtout si l'on admet l'hypothèse que dès le début de l'histoire les enfants n'ont pas survécu à l'accident et qu'ils sont en fait morts.</p>		

### 2. Générique : l'influence de La Jetée de Chris Marker.

	
<p><b>La Jetée</b> (1962) de Chris Marker est un moyen métrage réalisé en photo-montage. Chris Marker a travaillé avec Alain Resnais sur des documentaires. Puis en 1962 il reprend le principe du « cinéma vérité » de Jean Rouch dans <b>Chronique d'un été</b> pour réaliser <b>Le joli Mai</b> qui sort en 1963. L'ambition de <b>Sa Majesté des mouches</b> de Peter Brook rejoint celle de ces 2 films de Chris Marker, sur la forme comme sur le fond.</p>	<p><b>La Jetée</b> a certainement inspiré Peter Brook qui utilise cette technique pour son générique. Il peut alors expliquer la situation de départ du récit sans empiéter sur le début du livre. A la fin du générique le film se cale sur le roman au moment de l'apparition de Ralph et Piggy sur la plage.</p>

### 3. L'enfant sauvage et l'éducation



Victor, **l'Enfant sauvage**, mis en scène par Truffaut en 1970, suit le chemin inverse des enfants de sa Majesté des mouches.

Dénudé au départ il revêtra les habits d'une ré-éducation utopique et incomplète pratiquée par le professeur Itard au XIXe siècle en pleine période positiviste.



Si le livre de Golding ne s'oppose pas aux textes rousseauistes sur l'homme naturellement bon, il dénonce toutefois ce dénuement qui témoigne d'une régression vers un état primitif sauvage et cruel.






L'école de Summerhill de A.S.Neill participa de ces innovations pédagogiques qui cherchaient à débarrasser toute éducation traditionnelle de son corolaire : une discipline génératrice de frustrations et de névroses. On laissait l'enfant s'éduquer à son rythme et en harmonie avec lui-même. Les réunions convoquées par la conque de Ralph montrent une société d'enfants en auto-gestion essayant de reproduire la société démocratique des adultes. Les valeurs civilisatrices acquises dans leur enseignement se révéleront bien fragiles devant la tentation de récréation géante et régressive découlant de l'absence d'adultes sur l'île.



Sans forcément soutenir ce modèle il est évident que l'œuvre de Golding comme celle de Brook sont une critique déguisée de l'éducation autoritaire anglaise des Public School qui se révèle contreproductive quand les enfants sont en situation d'autonomie. L'éducation anglaise stricte provoquait le refoulement des pulsions. Sans ces grades-fous artificiels éducatifs les pulsions reprennent le dessus de manière incontrôlée chez ces enfants qui n'ont jamais appris à les apprivoiser.

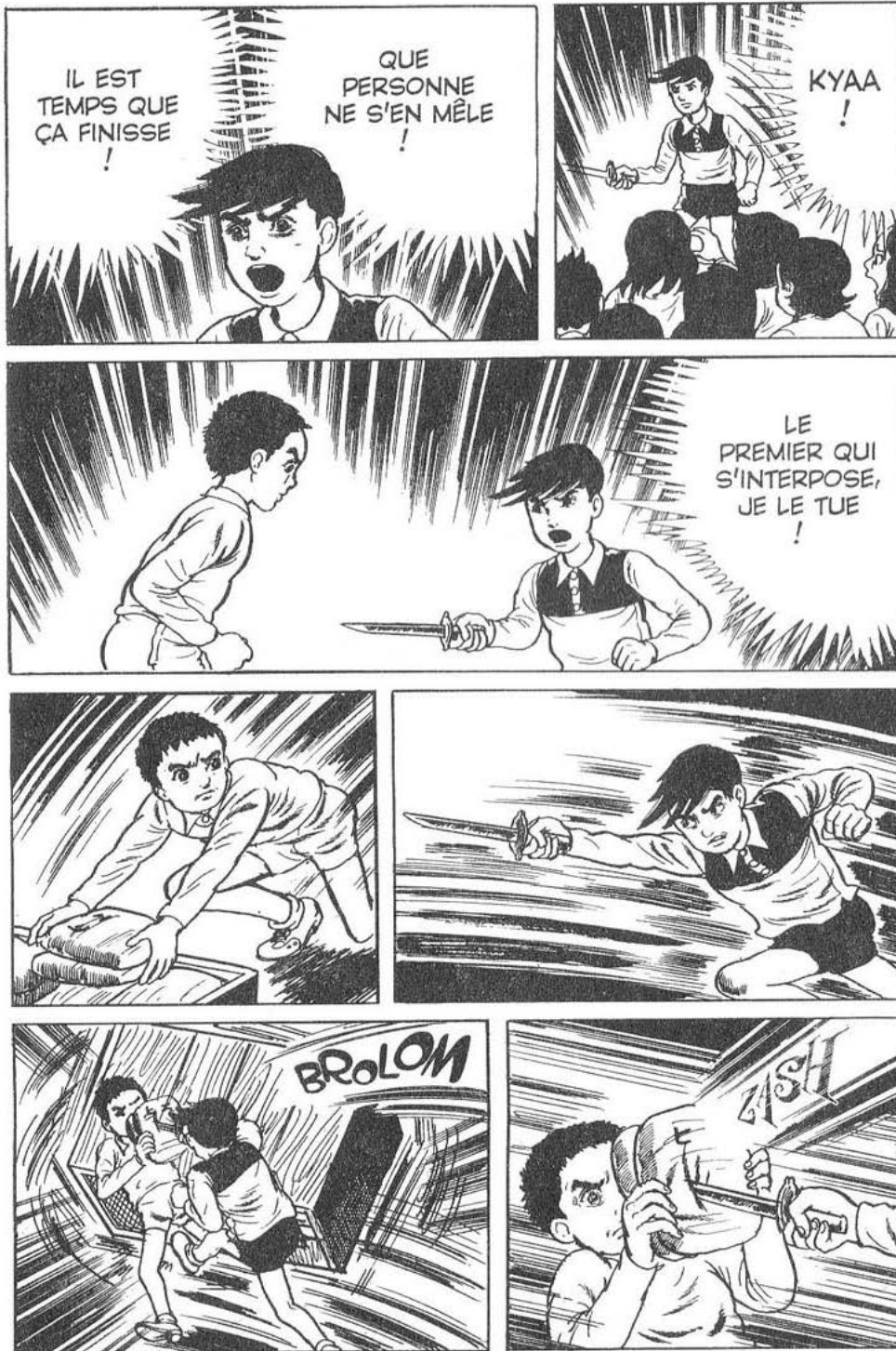
#### 4. Les enfants de la cruauté : une veine cinématographique :

Une partie de la force du film de Brook tient à cette opposition entre ces enfants à l'air innocent et la sauvagerie qu'ils engendreront au fur et mesure de leur régression. Ce contraste n'est pas nouveau dans le cinéma fantastique. Deux films quasiment contemporains et légèrement antérieurs à **Sa Majesté des mouches** mettent en scène des enfants dont l'apparence est bien trompeuse.

		
<p><b>Le village des damnés</b> (1960) de Wolf Rilla. Ce classique du cinéma fantastique initia cette peur qui naît de la figure angélique de chères têtes blondes dont les intentions contrastent avec leur apparence trompeuse.</p>	<p><b>Les innocents</b> (1961) de Jack Clayton montre des enfants tout aussi inquiétants et pourtant issus des meilleures familles anglaises.</p>	<p><b>Le ruban blanc</b> (2009) de Michael Haneke, tout en reprenant ce contraste l'inscrit dans un contexte historique qui remonte aux genèses du nazisme et soutient le propos que la civilisation n'est pas un rempart contre la barbarie mais au contraire peut l'alimenter comme l'histoire le démontrera.</p>
<p>Le livre de Golding peut être lu comme une thèse sur la genèse du nazisme et du totalitarisme qui seraient inscrits originellement dans les fondements de la civilisation occidentale. « <b>Le monstre c'est nous</b> » dit Simon le martyr. Peter Brook accentue ce contraste en faisant de Jack un personnage blond, ou châtain, contrairement à la description de Golding : « <b>sa casquette noire laissait dépasser des cheveux roux. Son visage fripé, couvert de taches de rousseur, accusait une laideur sans niaiserie</b> ».</p>		

#### 5. Les interprétations sur le film et avatars BD et séries

##### a. la BD



Dans **l'Ecole emportée** (1975) de Umezu tous les élèves se retrouvent transportés avec leur établissement en dehors de leur monde. Livrés à eux-mêmes la violence et la cruauté se libéreront. Leur chef Shô, l'équivalent de Ralph tentera de garder du bon sens durant cette aventure apocalyptique.





Dans le one shot de Vehlmann et Kerascoët, **Jolies Ténèbres**, des êtres étranges et apparemment innocents vivent seuls dans la nature sans code moral entretenant entre eux des relations proches de celles des personnages de **Sa Majesté des mouches**.



*b. Lost : l'héritier télévisuel de sa Majesté des mouches*

Plus que les émissions de télé-réalité comme Kho-Lanta qui reconstituent le décor et la situation initiale du livre de Golding c'est la série **LOST** qui invoque explicitement l'héritage de **Sa majesté des mouches**. Série fantastique au dénouement mystique elle peut se voir comme une grille de lecture de son illustre ancêtre, lecture que semble susciter d'ailleurs le film de Peter Brook. Nous tirerons donc des exemples de ce dernier pour étayer cette lecture.



Ralph et Piggy s'extasient devant le paysage paradisiaque qui leur est offert.



L'apparition irréaliste des enfants de chœur, qui n'en seront pas, alors qu'ils sont sensés avoir survécu à un crash. Ils avancent en ordre, en rythme, comme dans une procession funéraire à laquelle leur uniforme sombre et en parfait état fait penser.



La rencontre de Simon avec le diable tel Saint Antoine.



La troupe de Jack paraît sortir des flammes de l'enfer tel des diabolins.  
L'île s'embrase dans un incendie apocalyptique. Facétie de l'histoire, c'est le feu, obsession de Ralph, et qui le menace à ce moment, qui va alerter les secours et faire venir le sauveur...



...sous l'apparence d'un marin immaculé de blanc tel un ange tombé du ciel dont on imagine des ailes sur sa casquette. Son costume montré en panoramique vertical dévoile la blanche pureté de ce Deus ex machina.

Ainsi on peut en conclure que les enfants sont morts depuis le début de l'histoire, que l'île paradisiaque est en fait leur purgatoire où ils eurent à faire leur preuve pour rejoindre soit l'Enfer soit le Paradis. Cette thèse qui se retrouve dans la conclusion de **LOST**, même si elle est sujette à interprétations, contribue aux nombreuses analogies qui relie la série au livre de Golding.



L'utilisation du mystère et du monstre dans **Lost** s'appuie sur celle de **Sa Majesté des mouches** avec ce monstre venu du ciel.



c. La chasse : le comte Zaroff



Les chasses du comte Zaroff (1932) de Ernest B. Schoedsack et Irving Pichel, auteurs également de **King-Kong** montre une chasse à l'homme dans une nature exotique et luxuriante. Le point commun avec **Sa majesté des mouches** étant la cruauté de ce comte apparemment civilisé et qui par raffinement suprême chasse l'humain laissant libre court à sa cruauté tel Jack Merridew.

d. Les enfants jouent aux indiens



Les indiens des westerns sont toujours un peu folkloriques et pas toujours justes sur le plan ethnologique. **La prisonnière du désert** (1956) de John Ford : moment musical et culturel.



Les enfants rejouent les westerns qu'ils connaissent et s'amuse à recréer des rites primitifs.



**Fort Apache** (1948) de John Ford et **Sa Majesté des mouches**. Similitude des plans, contre-plongée soulignant le danger, la menace, d'autant que les groupes sont armés (fusils, lance). Même utilisation du décor. Les personnages ressortent de la montagne et en même temps se confondent avec elle témoignant du vision animiste de la nature. Paradoxalement les Apaches de John Ford ne sont pas peints.



e. *Le fantastique animiste et symboliste*



Comme dans **Lost** où la nature semble vivante, le mystère de **Piquenique à Hanging Rock** (1975) de Peter Weir semble reprendre cette image de la nature tirée de **Sa Majesté des mouches**.

Le personnage de Simon à la fois prophète (il entend la voix du diable) et martyr (il mourra d'avoir été le témoin du « monstre ») est en harmonie avec la nature.

f. *Le cinéma actuelle*

Le cinéma mainstream contemporain qui cible le public des teenagers a absorbé les films de genre des décennies précédentes, tels les films de guerre, les films d'horreur ou fantastiques. On assiste à un mélange des genres dont **Sa Majesté des Mouches**, dont on a vu les parentés avec le cinéma d'horreur, constitue à la fois le pionnier et l'archétype, ce qui contribue à la permanence de son impact sur les spectateurs actuels.



La série de films **Hunger Games**, adaptés des romans éponymes, met en scène des enfants obligés de combattre entre eux pour gagner un concours et survivre. Elle fait indéniablement penser à **Sa Majesté des Mouches** à la différence que la violence des enfants est provoquée par celle d'un système politique émanant des adultes, instigateurs de ce jeu télévisuel cruel. Dans **Sa Majesté des Mouches** il y a d'ailleurs une ironie dans le fait que souvent Ralph et Piggy font référence au monde des adultes comme protecteur envers les enfants alors que c'est justement ce monde-là avec le conflit de la Seconde guerre mondiale qui a jeté les enfants dans la situation qui est la leur.

Dans **Battle royale** (2000), film japonais tiré d'un roman puis d'un manga, le ressort est le même que dans **Hunger games**. La distinction avec **Sa Majesté des Mouches** est également identique. Car les jeunes participant malgré eux au jeu de massacre subissent en fait la loi des adultes. Dans **Sa Majesté des Mouches** il devient évident que la chasse contre les animaux comme contre les autres enfants ne sert qu'à ressouder le groupe des chasseurs autour de leur chef autocratique et autoproclamé qui manipule la peur pour justifier la violence.

Annexes :

1. Films de 1963 :



## 2. Analyse d'affiches



A sa sortie le film était classé X et donc interdit aux moins de 18 ans. Les affiches elles-mêmes donnent assez peu d'information sur le film. La violence y est révélée par les caractères ou l'encadrement rouge ou par l'image de Piggy et de ses lunettes.



Sur des affiches plus récentes les personnages représentés ne sont pas toujours les mêmes prouvant ainsi que **Sa Majesté des mouches** comme le roman n'a pas de véritable héros. Ralph, celui qui aurait pu endosser ce rôle, montre au contraire son impuissance et ses limites. Ce qui tranche avec les films hollywoodiens, y compris ceux actuels, où un personnage particulièrement héroïque ressort de l'histoire et se positionne en sauveur. Dans ce film ce n'est pas le cas. Golding répétait que le sujet de son livre était le chagrin, image que l'on retrouve à la conclusion du film avec les larmes de Ralph.



Les pochettes des éditions DVD rassemblent plusieurs personnages, la figure de Piggy semblant être la plus populaire. L’affiche la plus récente présente au contraire un groupe d’enfant sans plus aucun personnage principal.

### 3. Des liens utiles.

<http://www.dailymotion.com/lebonplanlemission>

<http://cinema.arte.tv/fr/magazine/blow-up>

<http://www.transmettrelecinema.com/film/sa-majeste-des-mouches/#video>

<http://www.centreimages.fr/vocabulaire/>

<http://upopi.ciclic.fr/initiations>

Dossier réalisé par Jean Santoni, coordinateur Ecole et Collège au cinéma pour la Cellule d’Action Culturelle de L’Inspection Académique du Loir-et-Cher