



SA MAJESTE DES MOUCHES

d'après l'œuvre de
WILLIAM GOLDING

un film de
PETER BROOK



CARLOTTA



SA MAJESTE DES MOUCHES

d'après l'œuvre de
WILLIAM GOLDING

un film de
PETER BROOK

Sortie au Cinéma
le 10 Octobre 2007

Relations Presse

Julie DEJODE
Tél : 01 42 24 87 89
julie@carlottafilms.com

Distributeur

CARLOTTA FILMS
8 bd Montmartre - 75009 PARIS
Tél : 01 42 24 10 86 - Fax : 01 42 24 16 78
WWW.CARLOTTAFILMS.COM

L'HISTOIRE

Sur une plage, Ralph fait la connaissance de Piggy, un garçon obèse à lunettes vêtu, comme lui, de sa tenue de collégien anglais. Ils trouvent une conque, un grand coquillage qui produit un son puissant lorsqu'ils soufflent dedans. Le bruit attire d'autres enfants qui se rassemblent autour d'eux. Puis débarque Jack, suivi d'un chœur de jeunes petits chanteurs.

Tous ces enfants sont les rescapés d'un accident d'avion. En route vers l'Australie pour fuir les tourments de la Seconde Guerre mondiale, l'appareil vient de s'écraser sur une île déserte. Aucun adulte n'a survécu.

Livrés à eux-mêmes dans une nature idyllique et sauvage, les enfants essaient de s'organiser. Ralph fait office de dirigeant, tandis que Jack est nommé chef des chasseurs. Mais peu à peu, des rivalités surgissent entre les deux garçons et, au fil des jours, le groupe se scinde en deux bandes rivales. Dès lors, tout peut arriver...



LE GÉNÉRIQUE : DIRE, MAIS SANS TROP MONTRER...

Le début du film est très énigmatique : des enfants en tenue de collégiens anglais se retrouvent sur une plage et dans la jungle qui la borde, sans réellement plus d'explications. Les informations permettant de comprendre la situation ont en fait été données au travers d'un générique capital... mais pas forcément facile à interpréter pour celui qui ne connaît pas encore l'histoire. Ce générique ne sert pas qu'à égrainer les noms de ceux ayant participé à la réalisation du film. Il sert aussi à montrer des images d'archives qui illustrent le background des personnages et de leur situation : photos de garçons dans des collèges anglais, images de la Seconde Guerre mondiale, plans de missiles puis d'avion qui s'écrase. Cette technique d'évocation témoigne du goût de Peter Brook pour suggérer plutôt qu'illustrer - un art du dénuement très souvent à l'œuvre dans ses mises en scène pour le théâtre.



LE TOURNAGE VU PAR PETER BROOK

« **T**rouver l'argent pour *Sa Majesté des mouches* prit deux années, avec le lot habituel d'exaltations, de déceptions et de conflits. Suivirent le tournage, avec un budget on ne peut plus maigre, et le montage dans une salle de la banlieue parisienne, seul avec mon ami Gerry Feil. (...) »

L'hiver 1961 fut dur. Il y avait le froid, et surtout il y avait l'OAS qui faisait exploser des bombes sous des porches. Mais je me sentais heureux, éloigné du théâtre et à nouveau passionné par le dilemme du metteur en scène : quand intervenir et quand laisser les choses se faire ? Et cette fois cela s'appliquait au cinéma. Le pouvoir et le rôle du hasard, ainsi que le principe d'incertitude, étaient alors très en vogue.

Le "cinéma vérité" flottait dans l'air. Souvent, les caméras étaient portées à la main par des cameramen que l'on poussait un peu partout sur des fauteuils roulants. On prenait le son en direct, de telle sorte que les bruits de la rue venaient couvrir les textes, les rendant agréablement incompréhensibles. La manière de faire du cinéma avait trouvé une nouvelle liberté, un nouvel élan.

À New York, j'étais tombé par hasard sur un cameraman anglais très connu, Richard Leacock. Il me raconta que, après avoir passé son temps à potasser toutes les règles – exposition, lumière, courbes d'émulsion, temps de pose, etc. –, il se contentait à présent de pointer la caméra dans la direction de l'événement, se souciant seulement d'un choix pour son diaphragme : largement ouvert ou très fermé. C'était dit avec humour, mais la remarque de Leacock me fit une forte impression, car pour *Sa Majesté des mouches*, toutes les conditions – et pas seulement financières – indiquaient que nous allions devoir travailler à Puerto Rico avec les moyens du bord.



Je recrutai un photographe qui n'avait jamais tenu une caméra de sa vie, et une équipe presque entièrement composée d'amateurs. Il nous fallait redécouvrir les lois du cinéma, inventer des techniques qui permettent à une caméra de suivre des enfants escaladant des rochers ou courant sur le sable. Nous disposions de peu de temps. Avec un enthousiasme inattendu, des parents nous prêtèrent leurs enfants, mais seulement pour la durée des vacances d'été. N'ayant pas la possibilité de visionner les rushes, nous étions contraints de nous protéger en multipliant les prises, ce qui rendait indispensable le recours à une seconde caméra. Je demandais à Gerry Feil, qui avait été impliqué dans toute la préparation du film et qui, de plus, réalisait d'excellents documentaires, de prendre la deuxième caméra avec l'entière liberté de saisir au vol toutes les images qu'il voulait. De mon côté, je travaillais minutieusement avec le cameraman principal pour établir nos cadrages. Quand vint le moment de monter le film, je fus fasciné de découvrir que très souvent j'optais pour le point de vue de la caméra de Gerry. Bien entendu, si chaque plan n'avait pas été soigneusement construit et répété, Gerry n'aurait pas eu de matière première. Mais je fus frappé de constater comment le côté inévitablement dirigiste du réalisateur peut être élargi par un point de vue libre de toute contrainte. J'appris plus tard que Renoir avait dit un jour à Matisse : "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." »

Extrait d'*Oublier le temps* de Peter Brook (1998 / Seuil)

LE NOIR ET BLANC : UN MANIFESTE ESTHÉTIQUE ?

Tourné au début des années 60, le film est en noir et blanc, alors qu'à titre d'exemple, *Autant en emporte le vent*, avec ses couleurs flamboyantes, remonte à... 1939. *Sa Majesté des mouches* était-il à la traîne ? Lors de sa sortie en 1963, il côtoyait des œuvres comme, en France, *L'Homme de Rio* de Philippe de Broca, *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy, *Le Mépris* de Jean-Luc Godard, ou, aux États-Unis, *Cléopâtre* de Joseph Mankiewicz, c'est-à-dire des films faisant une utilisation remarquable de la couleur. Mais le noir et blanc n'en restait pas moins à la mode, associé au documentaire et au renouveau du cinéma qui soufflait alors sur de nombreuses cinématographies. Le néo-réalisme italien n'était pas si loin, la Nouvelle Vague française venait d'exploser et le Nouveau Cinéma anglais se profilait. Tous privilégiaient, pour des raisons économiques, mais aussi esthétiques, le noir et blanc. Et c'est ainsi que l'année 1963, *Sa Majesté des mouches* était également en concurrence avec des films comme *Le Feu follet* de Louis Malle, *America America* d'Elia Kazan, *The Servant* de Joseph Losey, *Main basse sur la ville* de Francesco Rosi ou *Le Silence* d'Ingmar Bergman, tous traitant à leur manière des sujets de société, et tous ayant fait le choix de la non-couleur, pour la travailler d'une manière très moderne.



INFOS EXPRESS

... Peter Brook a passé en revue plus de 3 000 jeunes garçons pour le casting... Hugh Edwards, âgé de onze ans, qui joue Piggy, a décroché le rôle grâce à une lettre écrite au metteur en scène, démarrant par : « Cher monsieur, je suis gros et je porte des lunettes. »... Peter Brook a incité ses jeunes comédiens à improviser autant qu'ils le voulaient... Plus de soixante heures de rushes ont été tournées, avant d'être ramenées à un film d'1h31... Le film a été présenté au Festival de Cannes l'année 1963...

PETER BROOK

Le metteur en scène

Reconnu comme l'un des plus grands metteurs en scène de théâtre contemporains, il est également l'auteur de plusieurs films, dont *Marat/Sade* en 1967. Il dirige la salle des Bouffes du Nord, à Paris, où l'on peut applaudir ses créations.

Les débuts

Peter Brook naît à Londres en 1925, dans une famille d'émigrés russes qui a fui la révolution. Son père désirait qu'il fasse des études de droit à Oxford. Mais l'attrait du jeune homme pour le spectacle se fait très vite sentir. « À seize ans j'annonçai à mon père que j'allais quitter l'école et suivre des cours de photographie à Londres, première étape vers le cinéma » raconte-t-il dans son livre de souvenirs, *Oublier le temps*. « Il m'écouta patiemment, puis me proposa un compromis. Il pouvait me procurer, grâce à des amis, un petit travail dans un studio de films produisant des documentaires, mais à une condition : qu'au bout d'un an j'entre à l'université et reçoive une éducation. »

Brook commence à monter ses premières pièces en amateur, puis, tout en étudiant les langues étrangères à l'université, il crée un ciné-club, et, en 1944, tourne envers et contre tout un film d'une heure, inspiré du livre *A Sentimental Journey* de Laurence Sterne. Une fois ses études terminées, il cherche du travail. La Seconde

Guerre mondiale fait encore rage et les bombes pleuvent sur Londres, néanmoins, il se retrouve déjà engagé comme metteur en scène sur plusieurs pièces de théâtre.



Au théâtre

Une immense carrière sur les planches démarre. Au fil des années, entre Londres et Paris, Peter Brook passe de Shakespeare, avec *Hamlet*, *Peines d'amour perdues*, *Roméo et Juliette*, *Titus Andronicus*, *Le Roi Lear* ou *Le Songe d'une nuit d'été*, à des auteurs contemporains tels Anouilh, Sartre ou Genet, et à des opéras comme *La Bohème*, *Boris Godounov*, *Salomé* ou *Les Noces de Figaro*.

En 1955, son *Titus Andronicus*, avec Laurence Olivier dans le rôle de Titus et Vivien Leigh dans celui de Lavinia, le fait connaître au monde entier. L'année suivante, c'est en France qu'il crée le scandale en dirigeant Jeanne Moreau dans *La Chatte sur un toit brûlant* de Tennessee Williams, avant d'obtenir un grand succès grâce à l'adaptation de *Vu du pont* d'Arthur Miller.

En 1962, après avoir déjà travaillé sur le texte en 1953 pour une dramatique télévisée avec Orson Welles, il dirige Paul Scofield dans *Le Roi Lear*. Cette mise en scène exprime ce qui deviendra la quintessence de son art : un renoncement au décor au profit d'un espace vide, le spectacle reposant essentiellement sur la présence des comédiens. Ce qui n'empêche pas cette vision d'un monde peuplé de guerriers vêtus de cuir, de bois ou de métal d'être profondément évocatrice et puissante.

En 1974, *Timon d'Athènes*, de Shakespeare, toujours, constitue une nouvelle date, d'autant que le metteur en scène en fait le spectacle d'ouverture de son propre théâtre : Les Bouffes du Nord. C'est là aussi qu'il créera sa remarquable version de *La Cerisaie* en 1981, lui qui rêve de monter Tchekhov depuis une vingtaine d'années.





Les Bouffes



Après avoir beaucoup voyagé, jouant en Iran, en Afrique ou en Asie, et réunissant au passage une troupe d'acteurs venue de la planète entière, Peter Brook s'installe en effet dans un vieux théâtre à l'italienne qui a brûlé et qui va devenir l'écrin idéal de ses pièces. Relatant sa découverte du lieu, il écrit : « (...) il n'y avait rien, juste un café, un magasin et une façade aux fenêtres nombreuses, typique des immeubles parisiens du XIX siècle. Pourtant, nous remarquâmes sur le mur un bout de carton qui bouchait vaguement un trou. Nous le retirâmes, nous nous frayâmes un chemin à travers un tunnel poussiéreux, pour soudain nous redresser et découvrir, délabrées, carbonisées, ruinées par la pluie, grêlées, et pourtant nobles, humaines, lumineuses, à couper le souffle : les Bouffes du Nord. Nous prîmes deux décisions : l'une, de laisser le théâtre exactement comme il était, de ne rien effacer des marques qu'une centaine d'années de vie lui avaient laissées ; l'autre, de ressusciter l'endroit aussi vite que possible. »

C'est là, par exemple, que des centaines de spectateurs enthousiastes sont venus applaudir les comédiens fétiches de Peter Brook, tels Sotigui Kouyaté ou Yoshi Oida, se produire dans des adaptations mémorables du *Mahabharata* en 1985, de *La Tempête* en 1990, de *Hamlet* en 2000, avec pour unique décor un tatami en guise de scène et des murs décrépis en guise de fond. C'est là aussi qu'ont été créés *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau* en 1993, d'après l'œuvre de Oliver Sacks, ou *Le Costume* en 2000 d'après un texte de Can Themba.



Au cinéma

Parallèlement à son travail de metteur en scène de théâtre, Peter Brook prolongeait volontiers l'expérience de son théâtre au cinéma. En 1953, il réalise *L'Opéra des gueux*, d'après un opéra de John Galsworthy. Ce dernier transforme ce premier film « en un pénible souvient Peter Brook. « J'avais en tête un film énergique et dur, en bandit grossier et viril dans le rôle principal. » – il songeait à Jean Gabin, mais celui-ci, encore méconnu à l'époque, avait été refusé par les producteurs. Or, « récemment anobli, Olivier voyait dans cette pièce un jeu d'esprit aristocratique qui convenait parfaitement à son nouveau statut. » Résultat : un film musical en technicolor qui ne satisfait ni l'un ni l'autre.

En 1960, le metteur en scène adapte le *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras, avec Jeanne Moreau et Jean-Paul Belmondo, et, dans un climat mélancolique, orchestre la brève rencontre entre une femme riche et un homme qui, comme elle, vient d'être témoin d'un meurtre.

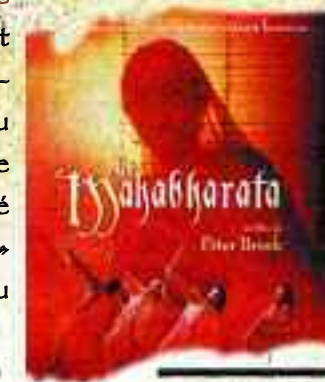


Sa Majesté des mouches en 1963 est suivi en 1967 du célèbre *Marat/Sade*. On y voit le divin marquis interné dans un hôpital psychiatrique, essayer de monter une pièce sur Marat : en résulte un chaos inspiré du théâtre de Brecht et d'Artaud, une expérience cinématographique singulière et dérangeante, qui reste aujourd'hui encore furieusement avant-gardiste.

En 1968, *Tell Me Lies* s'interroge sur la guerre du Vietnam. En 1971, *Le Roi Lear* transpose sur grand écran la mise en scène imaginée pour les planches – avec toujours Paul Scofield dans le rôle-titre. En 1979, *Rencontres avec des hommes remarquables* prolonge le travail de dépouillement opéré de manière

radicale dans le théâtre des Bouffes du Nord. Ce récit d'apprentissage inspiré de la vie du philosophe Georges Gurjiev est un long voyage initiatique en quête de Sagesse, situé dans les terres arides d'Asie centrale.

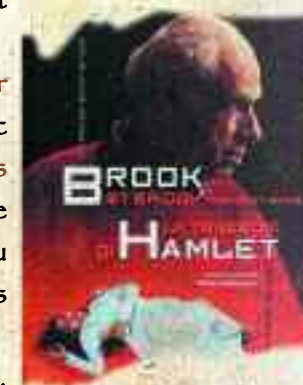
Après avoir adapté pour la télévision ses pièces *Mesure pour mesure* (1979) et *La Cerisaie* (1982), expérience qu'il réitérera plus tard avec *La Tragédie d'Hamlet* (2002), Peter Brook transporte en 1983 dans les salles obscures sa *Tragédie d'Hamlet*, réinterprétant la musique de Bizet de s'inspirer de son activité sur les plan-heures de représentation scénique du de six fois 55 minutes, puis en un film de scénariste Jean-Claude Carrière, basé hindoue, ce « grand poème du monde » Kauravas, rivaux dans la conquête du



de *Carmen*, qu'il a créée deux ans plus tôt au théâtre, et les phrases de Mérimée. En 1989, il continue avec *Le Mahabharata* et condense les neuf heures de la série télévisée en une série télévisée presque trois heures. Co-écrit avec le scénariste Jean-Claude Carrière, le long récit fondateur de la religion hindoue raconte la querelle entre les Pandavas et les Kauravas.



Brook n'a jamais renoncé à son théâtre. *A Sentimental Journey*, avec Laurence Olivier, se noie dans un champ de bataille, avec un engagement de Richard Burton,



À PROPOS DU LIVRE DE WILLIAM GOLDING

William Golding, l'auteur du livre



Prix Nobel de littérature en 1983, il est mondialement connu pour *Sa Majesté des mouches*, qui est pourtant... son premier roman !

Il naît en Cornouailles en 1911. Fils d'instituteur, il abandonne des études scientifiques à Oxford pour étudier le grec, décrocher un diplôme de littérature anglaise, publier un recueil de poèmes en 1934, et travailler un temps dans un petit théâtre en tant qu'auteur, acteur et producteur. Il se marie en 1939. Engagé volontaire dans la Royal Navy en 1940, il participe au débarquement en Normandie. Puis il se consacre à l'enseignement, dans la petite ville de Salisbury. Refusé par de nombreux éditeurs, son premier roman, d'une noirceur accablante, paraît en 1954 : *Sa Majesté des mouches*. À travers la barbarie d'enfants abandonnés à eux-mêmes sur une île déserte se lit tout le pessimisme d'un écrivain marqué par la guerre, et qui a du mal à croire encore en l'Homme. Le livre remporte immédiatement un succès phénoménal, lequel ne fera que s'amplifier au fil des années. La suite de l'œuvre de William Golding est moins célèbre, néanmoins, elle continue de creuser le même sillon, de décrire sans cesse la bête qui sommeille en chacun, de montrer l'homme acharné à sa propre destruction, d'évoquer la fragilité du destin humain à travers des flambées de violence. Lauréat du Prix Nobel de littérature en 1983, il publie des romans, mais aussi des nouvelles, des essais et une pièce de théâtre, s'éteignant à Falmouth en 1993. *Arieka*, son dernier roman, inachevé, a été publié en 2001 à titre posthume.



ROMANS

- | | |
|------|--|
| 1954 | Sa Majesté des mouches (Lord of the Flies) |
| 1955 | Les Héritiers (The Inheritors) |
| 1956 | Chris Martin (Pincher Martin) |
| 1959 | Chute libre (Free Fall) |
| 1964 | La Nef (The Spire) |
| 1967 | La Pyramide (The Pyramid) |
| 1979 | Parade sauvage (Darkness Visible) |
| 1980 | Rites de passage (Rites of Passage) |
| 1982 | La Cible mouvante (The Moving Target) |
| 1984 | Les Hommes de papier (The Paper Men) |
| 1985 | Journal égyptien (An Egyptian Journal) |
| 1987 | Coup de semonce (Close Quarters) |
| 1989 | La Cuirasse de feu (Fire Down Below) |

ROMAN INACHEVÉ

- | | |
|------|--------|
| 2001 | Arieka |
|------|--------|

NOUVELLES

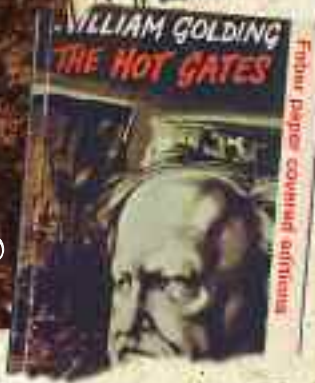
- | | |
|------|--|
| 1982 | Le Dieu scorpion
(The Scorpion God, Three Short Novels) |
|------|--|

ESSAIS

- | | |
|------|---|
| 1965 | Portails brûlants (The Hot Gates,
and Other Occasional Pieces) |
|------|---|

THÉÂTRE

- | | |
|------|---|
| 1958 | Le Papillon de cuivre (The Brass Butterfly) |
|------|---|



L'HISTOIRE : UNE DRAMATISATION DU MYTHE DE ROBINSON

Sa Majesté des mouches peut être vu comme le négatif d'un classique de la littérature britannique : *Robinson Crusoé*, écrit par Daniel Defoe et publié en 1719. On y découvre l'histoire d'un naufragé seul sur une île des Caraïbes, qui parvient à se fabriquer un calendrier afin de maîtriser l'écoulement du temps, à élever des chèvres et à lire et relire la Bible. Il songe à tuer des cannibales qui viennent régulièrement sur l'île manger des hommes qu'ils ont fait prisonnier, mais il réalise qu'il n'en a pas le droit, étant donné que les cannibales, qui n'ont pas reçu la même éducation que lui, ne savent pas que leur acte est criminel. Et lorsqu'il se trouve un compagnon, qu'il baptise Vendredi, il lui enseigne la vie d'homme civilisé. Tout le contraire du livre de William Golding, où nos jeunes héros privés de leurs repères retournent à l'état sauvage et à la loi du plus fort...



LE LIVRE : UNE SOURCE D'INSPIRATION INTARISSABLE !

Sa Majesté des mouches a marqué des milliers de lecteurs aux quatre coins du monde. Outre celle de Peter Brook en 1963, il a inspiré une seconde adaptation signée Harry Hook en 1990. Mais on y trouve aussi des références plus ou moins conscientes dans...

- *Battle Royale* (2000) de Kînji Fukasaku. Ce thriller japonais montre une bande de jeunes délinquants envoyés sur une île déserte avec pour mission de s'entretuer.

- *Seul au monde* (2000) de Robert Zemeckis. Une variation sur le mythe de Crusoé... pour laquelle l'acteur Tom Hanks, afin de se préparer, a fait de *Sa Majesté des mouches* son livre de chevet !

Plusieurs séries et émissions ont également puisé leur inspiration dans le roman. Parmi elles :

- L'épisode « Les petits sauvages » de la série animée *Les Simpson*.

- L'épisode « Le Mot en M » de la série animée *South Park*.

- L'épisode « Sa Majesté des pizzas » de la série *Les Weekenders*.

- Le concept de la série *Lost*, dans laquelle les survivants d'un crash aérien se retrouvent eux aussi sur une île déserte. Un personnage y parle d'un « trip Sa Majesté des mouches » lorsque la violence flambe, et le surnom de Piggy y est entendu.

- Le concept du reality-show *Koh-Lanta*, dans lequel une poignée de candidats doit se débrouiller sur une île déserte durant une période donnée, le but étant d'y être sacré vainqueur après avoir éliminé tous les autres.

- Le concept du reality-show *Kid Nation*, revendiqué par la chaîne CBS comme une variation sur *Sa Majesté des mouches*, avec des enfants de 8 à 15 ans devant construire une nouvelle forme de société sans la présence de leurs parents.

Par ailleurs, le livre a fait l'objet d'une variation futuriste intitulée *Sa Majesté des clones* signée du Français Jean-Pierre Hubert, où les passagers d'un vaisseau échouent sur une planète déserte.

ANALYSES DE SÉQUENCES

« Cette tête est pour la bête. C'est une offrande. »

Après environ cinquante minutes arrive la scène qui va donner son titre au film. Elle illustre ce besoin des enfants de l'île (et de l'Homme en général) de se raccrocher à un élément qui les transcende. Abandonnés par tous, y compris par Dieu, on les devine issus d'un milieu traditionnel et huppé dans lequel la religion revêt probablement une grande importance. Seulement, le christianisme est rattaché à la figure parentale, et dès lors, il ne peut plus avoir cours sur l'île. Nos jeunes héros ont besoin de s'inventer une figure qui apaise leurs frayeurs – frayeurs d'enfant que l'on a entendues exposées peu avant, lorsque tous ont avoué avoir peur des fantômes, mais également frayeur de tout être humain face au mystère de la mort.

Ils pénètrent donc dans la jungle, attrapent un cochon sauvage et le massacrent. Cet acte préfigure celui que l'on verra plus tard, appliqué à l'un des leurs. En attendant, ces coups de pierre et de lance semblent parfaitement justifiés – il faut bien chasser pour avoir de la nourriture et survivre sur cette île déserte. Mais tout de même, leur abondance, la jouissance avec laquelle ils semblent être donnés, illustrent déjà la sauvagerie des enfants, leur goût du sang et de la violence.

Puis ils taillent un piquet, plantent dessus la tête de l'animal et disent : « Cette tête est pour la bête. C'est une offrande. » Ils font là référence à ce monstre qu'ils ont cru apercevoir sur l'île, et qui, lui-même, répondait à un besoin de figures terrifiantes, comme celles des contes pour enfants, ou



comme celle du Diable dans la religion chrétienne. Jeunes, ils n'ont sûrement pas connaissance de ces sociétés primitives, tels les Aborigènes, qui ont, comme eux, imaginé des systèmes totémiques, dans lesquels une force extérieure au monde profane s'incarnait dans une plante ou un animal. Pourtant, en se choisissant à leur tour un Totem, ils reproduisent naturellement ce schéma ancestral. Les croyances surnaturelles, le culte d'une figure transcendante, mais aussi la violence et le sang : toute cette scène illustre un déterminisme inhérent à la nature humaine, une tendance à la sauvagerie sur laquelle l'auteur ne semble avoir aucune illusion.

Ensuite, Simon, un garçon aux cheveux si blonds qu'il en paraît fragile, alors qu'il est en réalité le plus brave de tous, s'approche du musée dégoulinant de sang sur lequel les mouches grouillent – d'où le nom de Sa Majesté des mouches. Son regard fixe représente celui du spectateur : après avoir suivi la logique des enfants, après avoir assisté à une scène de sacrifice et avoir peut-être songé à celle de *King Kong*, il est temps de retrouver une juste distance. Et de ne voir que la trivialité d'une tête de cochon se décomposant au soleil, la brutalité glaçante de ce sang qui goutte et le malaise de ces mouches qui s'agitent.

Mais la présence de Simon a une autre signification : il semble tout deviner à travers son regard lucide, à savoir que, bientôt, ce sera lui qui sera envisagé comme une offrande, qui sera massacré à coups de pierre – et dont la tête dégoulinante trônera peut-être en pleine forêt afin d'apaiser les esprits. Il annonce le drame à venir, un drame inévitable, dont cette scène libératrice, premier véritable meurtre du film, a donné le signal de départ.

« Piggy... C'était un crime. »

Après plus d'une heure de film arrive la scène du point de non-retour. C'est assez tard : paradoxalement, si le metteur en scène Peter Brook n'est pas homme à s'étendre sur le passé de ses personnages, et à étayer leur psychologie au travers de longs dialogues, il prend néanmoins le temps de laisser l'action se développer d'elle-même. Dès lors, ce premier climax, tardif, surprend, après ce lent écoulement du temps qui a précédé, mais en même temps, il semble d'une logique implacable, compte tenu de cette tension qui n'a cessé de grimper.

Cette scène se déroule de nuit. Elle met face à face les deux camps rivaux qui se sont constitués sur l'île déserte. D'un côté, celui dirigé par Ralph, qui prône l'organisation, la hiérarchie, le respect des règles, en clair, la civilisation. De l'autre, celui dominé par Jack, construit autour de la crainte d'une bête mystérieuse, vouant un culte à une divinité créée de toutes pièces, appliquant la loi du plus fort, bref, marquant le retour à la bestialité, à la sauvagerie, à un état primitif.

La plupart des enfants ont choisi le camp de Jack, le plus libre en apparence, le moins contraignant, mais le chef cherche à convaincre les derniers hésitants, et lance à la cantonade : « Qui veut rejoindre ma tribu ? » Les membres de celle-ci se reconnaissent à leurs peintures sur le visage et le corps. Mais peu à peu, tous se mêlent, emportés dans une danse faite de cris animaliers et de gesticulations frénétiques. Ces enfants privés de leurs parents, de leurs repères, de leurs limites, se laissent aller dans une transe cathartique.

C'est dans ce contexte de fièvre collective et de pénombre qu'arrive Simon, le garçon blond comme un ange. Il a grimpé jusqu'en haut des rochers pour découvrir ce que les enfants pensaient être un monstre terrorisant, et qui est en fait le cadavre d'un parachutiste. Lorsqu'il surgit, les autres enfants croient (ou veulent croire, afin d'aller jusqu'au bout de leur folie collective) qu'il s'agit de la bête. Ils se jettent sur lui en hurlant. « Tuer ! Tuer ! » vocifèrent-ils tout en s'acharnant sur lui.

L'image est sombre, Peter Brook plonge le spectateur dans cette pénombre de l'île la nuit, et brouille encore plus ses images par un montage haché, comme s'il fallait suivre le rythme de la danse, et enchaîner à toute vitesse des corps qui s'agitent et des plans de mer déchaînée. Ce



chaos illustre l'état d'esprit des personnages : possédés, emportés, et totalement inconscients de leur barbarie. L'horreur y est à son paroxysme, quand bien même on n'y distingue pas grand-chose – d'ailleurs, la foule est-elle vraiment en train de massacrer l'enfant, ou bien s'agit-il d'un tabassage en forme de règlement de comptes ?

À cette nuit d'effroi et à ces images opaques, difficilement déchiffrables, s'oppose tout de suite après une scène aux allures de contre-pied : au ciel noir, à la mer agitée et aux cris frénétiques répondent un silence paisible, un soleil rassurant et une mer calme. C'est ce qui, rétrospectivement, rend la scène précédente encore plus choquante, comme si le spectateur allait pouvoir, en même temps que les personnages, réaliser enfin la portée de ce qui était arrivé.

Ralph et Piggy se retrouvent. Et là, Ralph dit à son compagnon ce qui reste la phrase la plus célèbre du film : « Piggy... C'était un crime. » Ce qui confirme bel et bien au public la mort de Simon. Mais le garçon à lunettes tente immédiatement de nier l'importance des faits, d'évacuer sa responsabilité ainsi que celle des autres. « Tais-toi, ne dis pas ça » répond-il. « Il faisait noir... Cette sale danse... Le tonnerre, les éclairs, la pluie... Nous avons peur. Ce n'est pas... ce que tu dis » ajoute-t-il sans vouloir prononcer le mot de meurtre. « C'était un accident. »

Un accident. Comme celui dont sera victime un peu plus tard Piggy, écrasé sous un rocher, pourtant poussé de manière bien intentionnelle, mais là encore, par des enfants inconscients de leur geste. Sauf qu'en être civilisé, Piggy sait mettre des mots, fussent-ils des mots de déni, sur un comportement, alors que les autres n'auront de cesse d'obéir aux pulsions du groupe. Ces pulsions à l'œuvre auront ainsi été magistralement montrées par Peter Brook dans cette séquence noire, celle du triomphe de la sauvagerie, suivie de la séquence toute en lumière relatant, pourtant, l'échec de la civilisation.

FICHE ARTISTIQUE

Ralph
Jack
Piggy
Roger
Simon

James Aubrey
Tom Chapin
Hugh Edwards
Roger Elwin
Tom Gaman

FICHE TECHNIQUE

Un film réalisé par Peter Brook
Scénario de Peter Brook
D'après un roman de William Golding
Image de Tom Hollyman
Musique de Raymond Leppard

Titre original Lord of the Flies
Pays Grande-Bretagne
Année 1963
Durée 1h31
VISA 26 988





DARK STAR

