

Nanouk

Ateliers de pratique cinématographique

Alamar

par Arnaud Hée

Public

Une classe d'élèves de la 6^{ème} à la 3^{ème}

Matériel nécessaire

Pour tous les ateliers :

- Ordinateur, vidéoprojecteur et enceintes

Atelier 1 :

- éventuellement photocopies et impressions sur feuilles

Atelier 2 :

- logiciel (basique) de montage
- enregistreur sonore
- scanner
- appareil photo ou caméra pour numériser les éléments qui se trouveraient sur un support non digital

Atelier 3 :

- logiciel (basique) et stations de montage
- caméras

Où ?

Dans l'établissement.

Durée de l'atelier

Atelier 1 :

- **Collecter et présenter des fragments**
4 heures

Atelier 2 :

- **Mise en récit des fragments**
8 heures
(+ prolongement de 4 heures)

Atelier 3 :

- **La mise en scène d'une journée au collège**
12 heures

Objectifs

Cet ensemble s'intéresse au documentaire, qui est une part du cinéma que l'on dissocie voire oppose à la fiction. Cette forme cinématographique appartient néanmoins pleinement à la représentation : le décalque du réel n'existe pas, le documentaire est le lieu d'une mise en scène, d'une mise en forme et en récit de la réalité. Ces ateliers n'ont pas pour objet de répondre à la question de ce qu'est ou pas le documentaire mais de constater que la matière de la réalité est la source de formes et de récits.

Autour des films

Alamar (2009) de Pedro Gonzalez Rubio

Présentation de l'atelier

→ Avant-propos

Cet atelier s'intéresse au documentaire, une part du cinéma que l'on dissocie voire oppose à la fiction. Or les choses sont bien plus complexes, nuancées, mêlées. Cette forme cinématographique appartient pleinement à la représentation : le décalque du réel n'existe pas, le documentaire est le lieu de choix artistiques, d'une mise en scène, d'une mise en forme et en récit de la réalité. Ce qui le différencie fondamentalement de la fiction est sa source ; c'est la réalité qui l'alimente, les films se déroulent dans le monde matériel, tel qu'il est, celui-ci ne peut être modifié, encore moins façonné. Autre spécificité : le documentaire ne peut être filmé qu'au présent alors que la fiction peut se conjuguer au passé comme au futur. Une dernière caractéristique générale : on y suit des non-acteurs, qui peuvent néanmoins agir en fonction du film, tout comme le film peut provoquer des situations pour servir la dramaturgie.



Ces ateliers n'ont pas pour objet de répondre à la question de ce qu'est ou pas le documentaire mais de constater que la réalité est la source de formes et de récits. Il s'agit d'y réfléchir et de l'expérimenter par la pratique. On prend *Alamar* (2009) de Pedro Gonzalez-Rubio comme point de départ. Il s'agit d'un cas de figure intéressant dans la mesure où ses prémices l'ancrent fortement dans le documentaire avant que le film ne

semble dériver vers la fiction, en tous cas des mises en place par et pour le film. En cela, il suit un héritage et une lignée, celle entamée dans les années 1920 par Robert Flaherty, l'auteur de *Nanouk l'esquimau* (1923). On sait combien le « père du documentaire » a pu prendre des libertés avec la réalité, mettant cette dernière au service du récit et de la forme qu'il cherchait. On sait par exemple que le réalisateur n'hésitait pas à faire refaire les actions pour obtenir ce qu'il voulait.

Déroulé détaillé

→ **Analyse du film *Alamar* de Pedro Gonzalez Rubio**

Début à 6 min 12

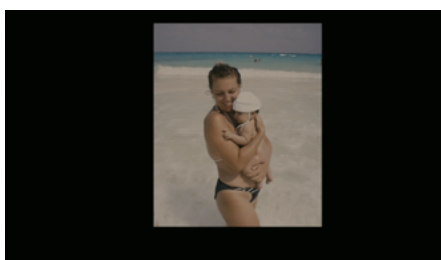


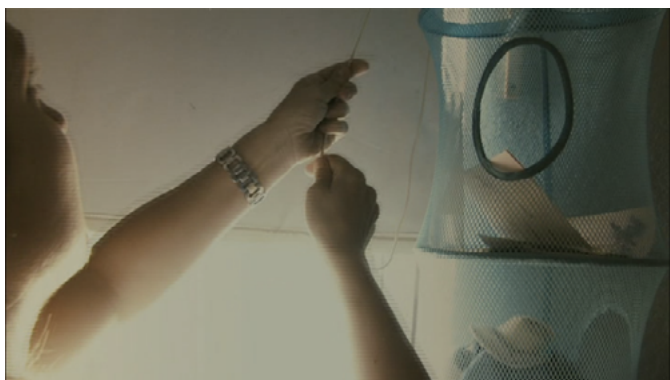
Synopsis du film

Jorge, un pêcheur mexicain, et Roberta, une scientifique italienne, se sont connus alors que celle-ci travaillait au Mexique. De leur amour est né Natan. Mais Roberta et Jorge se sont séparés et l'enfant vit désormais à Rome avec sa mère. Alors qu'il a cinq ans, Natan vient passer des vacances avec son père et son grand-père au Mexique, au large de la barrière de corail de Chinchorro. Là, entre parties de pêche et séjour dans une cabane sur pilotis au-dessus de l'eau turquoise, le petit garçon et son père vont apprendre à mieux se connaître, loin de la ville, dans des paysages de paradis terrestre. Ils vivront dans une harmonie totale avec la faune et la flore, nourrissant les oiseaux et même un crocodile.

Un prologue sous le signe de l'hétérogène

Alors que le cinéma tend à créer une impression de continuité et d'homogénéité aux films, c'est l'hétérogène et le discontinu qui marquent dans les premières minutes d'*Alamar*. On part de régimes d'images très prosaïques mêlant la vidéo amateur et domestique ainsi que des photographies. Ce sont des images que chacun a pu éventuellement faire au cours de son existence : les souvenirs de vacances, ceux liés à la naissance d'un enfant, à ses premiers pas. Cela place *Alamar* sur le registre de l'intime, au sens propre : un album d'images de famille. Ce régime d'images donne lieu à une discontinuité des formats, verticaux, horizontaux, encadrés de noir unifiant tant bien que mal l'ensemble.



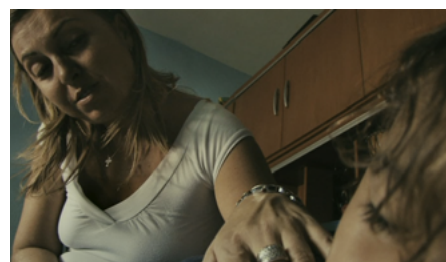
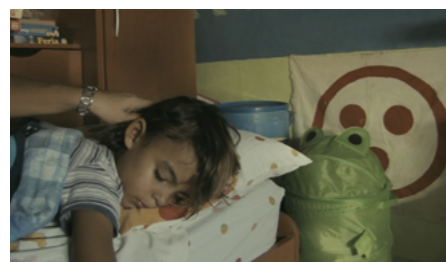


Ces ruptures permanentes entre les formats, entre images fixes et en mouvement sont bientôt relayées par un point de passage important lorsque les images de Pedro Gonzalez Rubio apparaissent - à 1 min 55 secondes. Comme pour le marquer et le signifier, on assiste à l'ouverture d'un rideau après le noir du montage, comme si la représentation commençait.

On entre alors dans un autre régime d'image, mais aussi un autre registre, qui est celui du cinéma, et des images du cinéaste : ce ne sont plus les photographies et vidéos privées, familiales, domestiques. Cette prise en main de la représentation par le réalisateur donne lieu à une continuité, une homogénéité, en contraste avec ce qui a précédé. C'est d'abord une affaire de format, **Alamar** épouse alors le 1/1,66. Si l'on se trouve encore dans un intérieur en Italie, ce format saura rendre toute la grâce et la splendeur des paysages dont le film est ensuite fait.



On entre alors dans une mise en scène documentaire assez classique, qui témoigne néanmoins de la liberté de mouvement et le degré d'intimité du réalisateur, qui filme le réveil, dans un plan d'ensemble, puis plus serré, avant un renversement de l'axe et un plan rapproché sur Natan encore endormi - on se rend compte ici combien Pedro Gonzalez Rubio anticipe le montage en filmant. S'ensuivent après les préparatifs du grand départ, jusqu'au décrochement de cette bannière symbolisant l'unité entre les trois êtres, au-delà de la séparation. En cadrant serré l'étreinte avec la mère au moment de la séparation, le plan donne le sentiment d'une irruption du père par le biais de son bras. Ce qui est raccordé dans une ellipse spatiale et temporelle brutale avec le plan suivant, où le même bras repose sur les épaules de l'enfant, cette fois de l'autre côté de l'Atlantique.



Temps et récits



Le cinéma documentaire est un acte qui se fait au présent, il se déroule souvent dans un bloc temporel de durées diverses, mais globalement assez ramassées. Alamar ne fait pas exception, il correspond au temps d'une parenthèse pour Natan, en vacances chez son père. Mais ce prologue déploie une chronologie ample d'une façon très synthétique: la rencontre de Roberta et Jorge, la naissance de Natan, le temps de la vie commune puis la séparation. On feuillette ces images comme un album photo, sous le signe du souvenir.



Avant que l'on ne passe à une mise en scène documentaire assez conventionnelle, celle du cinéma direct basée sur l'observation des situations, ce sont les voix de Roberta et Jorge qui vont faire tenir le récit en narrant cet amour qui a fait naître un enfant, puis qui s'est tari sans haine ni rancœur, chacun retournant à son monde, Roberta en Italie, Jorge dans son confins corallien au Mexique. Il appartient alors à Natan de voyager de l'un à l'autre. Il importe pour le récit que cette séparation ne soit pas sous le signe du conflit mais d'une sorte d'harmonie préservée entre les êtres, les enjeux dramaturgiques se jouent ailleurs : l'initiation d'un enfant peu à l'aise sous l'eau, qui s'apprête à vivre sur la mer, et à domestiquer cet élément. La musique qui accompagne le prologue joue un rôle à cet égard, une pointe de nostalgie mais pas de tristesse, et même un certain entrain dans son crescendo.

Si le conflit entre les parents n'est pas du tout le cœur du récit – le personnage de Roberta s'apprête à disparaître complètement –, Pedro Gonzalez Rubio insiste dans les premières secondes du film sur le caractère inconciliable des deux mondes : Roberta et Jorge sont en voiture dans les rues de Rome (on aperçoit le Colisée), elle le filme. La conversation tourne à l'incompréhension à propos du verbe « aller », comme pour creuser le fossé entre le monde de l'un et de l'autre. Car cet écart est immense, la première photographie où apparaît Jorge le représente en une sorte de Tarzan, vêtu d'un simple pagne il est le plus naturellement arrimé à un arbre, contrastant avec le décor urbain de la séquence précédente. C'est à ce monde en harmonie avec la nature que Jorge s'apprête à initier son fils, dans une robinsonnade apaisée.



→ Atelier 1

Collecter et présenter des fragments

Durée : 3 à 4 heures - consigne de la collecte à donner une semaine avant

Matériel : ordinateur, vidéoprojecteur, éventuellement photocopies et impressions sur feuilles

Où : en classe

Modalités : présentation à l'oral, prévoir, si possible, avant la séance le temps de chargement des données numériques sur une clé USB et/ou sur l'ordinateur relié au vidéoprojecteur

Il convient pour les enseignants et encadrants de juger si la matière en question peut appartenir à l'intimité des élèves, ou s'il convient de travailler d'une façon plus impersonnelle, par exemple sur un lieu, un bâtiment ou bien une personnalité. On peut aussi laisser le choix entre l'intime ou davantage d'extériorité aux participants.

• Collecte

Sur le modèle du prologue d'*Alamar*, il convient de « jouer » avec une matière hétérogène, dans ce premier atelier – qui en appelle un autre, idéalement de façon assez rapprochée dans le temps – en rassemblant des éléments épars. Ces éléments sont évidemment visuels (photographies, vidéos, extraits de films, d'émissions, dessins, etc.) mais aussi éventuellement sonores (entretiens, ambiances, conversation téléphonique enregistrée...). Ces éléments peuvent être « trouvés » (sur Internet, sur un téléphone, un ordinateur), et il convient que l'ensemble présente une certaine épaisseur temporelle dans la perspective d'un récit. On peut donner comme règle du jeu qu'il y ait trois types de fragments, afin de pouvoir jouer sur l'hétérogène et la discontinuité des formes et formats. Le nombre de fragments peut être d'une dizaine, ce qui permet à la fois une certaine quantité sans avoir à gérer trop de matière.

• Présentation des fragments

Attention au temps de chargement des données sur l'ordinateur relié au vidéoprojecteur, si possible anticipé afin de consacrer plus de temps aux présentations.

Chacun doit au préalable décider d'un ordre de présentation des différents fragments, et se présenter à l'oral devant le groupe classe et faire défiler la matière qui a été collectée :

- présenter et décrire chacun des fragments, éventuellement la provenance et pourquoi il a été choisi
- résumer quelle est l'histoire qui est contenue dans ces fragments, ce qui est une première étape pour se projeter dans une mise en récit avec l'atelier 2 si on choisit de prolonger celui-ci
- on peut inviter le groupe classe à réagir, commenter, faire des propositions de fragments, de récits

→ Atelier 2

Mise en récit des fragments

Durée : 8 heures + éventuel prolongement de 4 h

Matériel : ordinateur, vidéoprojecteur, logiciel (basique) de montage, enregistreur sonore, scanner, appareil photo ou caméra pour numériser les éléments qui se trouveraient sur un support non digital

Où : en classe (et salle informatique)

Modalité : travail personnel sur ordinateur et d'écriture, présentation collective des travaux avec projection

Avec la matière collectée pour l'atelier 1, on passe ici à l'étape de la mise en récit de celle-ci.

Il convient dans un premier temps d'ajuster les fragments (éventuellement d'en ajouter, d'en remplacer certains à la suite de la séance précédente), de les numériser si certains sont par exemple sur des supports

papier, de les photographier ou filmer s'il s'agit d'objets. Puis de rassembler tous les fragments sur un ordinateur pour passer à l'étape du montage. L'atelier complet consiste à assembler les fragments pour en établir le montage ; à écrire, enregistrer et placer le texte d'accompagnement ; à faire les choix sonores et éventuellement musicaux.

Il faut bien insister ici :

- sur la nécessité de donner une rythmique au montage, si les éléments sont disposés chacun à une durée égale, il en ressortira un flux monotone, il convient donc de jouer sur la variation des durées, de trouver des ruptures
- sur le choix nécessaire entre l'écriture préalable du texte qui accompagnera le montage et le fait de faire le montage image puis d'écrire à partir de celui-ci - il n'y a pas de règle, les deux exercices sont formateurs et intéressants, et les ajustements sont possibles pour faire correspondre en dernier lieu
- il convient enfin d'insister sur la bande sonore – qui appartient bien sûr pleinement au montage -, et d'envisager aussi la musique, en faisant en sorte qu'elle ne soit pas le « premier plan » du montage, c'est-à-dire qu'elle en soit la raison d'être – pour le son comme la musique, il faut aussi travailler la rythmique, et ménager des silences pour mieux faire ressortir cette matière

La consigne dans le choix de ces fragments dans l'atelier 1 est qu'une certaine épaisseur temporelle soit prégnante, il convient donc que le montage et le texte donne la mesure de cette traversée du temps en passant par le moyen très synthétique du montage, en n'hésitant pas à jouer aussi sur les ellipses – comme dans *Alamar*. On peut aussi laisser des zones d'ombre, des trous dans le récit.

Les montages sont ensuite présentés lors d'une projection collective, on tentera d'accompagner la diffusion de chacun d'un questionnement et commentaire des intentions, de l'agencement entre images et récits, des ajustements et améliorations qui pourraient être apportées.

→ Éventuel prolongement de l'atelier 2 : 4 heures

En conservant les mêmes montages, on écrit et enregistre un autre récit, celui-ci volontairement faux, éventuellement parodique ou basé sur l'exagération.

Ce prolongement dispose évidemment d'une vertu pédagogique à propos de la manipulation des images, de la facilité qu'il y a à leur faire dire autre chose que ce qu'elles sont et disent, particulièrement quand elles sont « légendées » par un texte.

Prolonger ainsi l'atelier permettra de réfléchir à des notions fondamentales : d'éthique, de fidélité aux images, de responsabilité du créateur. Ces dimensions sont sans doute plus importantes pour le cinéma documentaire que pour la fiction dans la mesure où la matière des films est faite de la réalité, et que les films peuvent avoir des conséquences sur les personnes filmées.

→ Atelier 3

La mise en scène d'une journée du collège

Durée : 12 heures

Matériel : ordinateur, vidéoprojecteur, logiciel (basique) et stations de montage, caméras

Où : en classe (et salle informatique), dans divers endroits de l'établissement

Modalités : alternance de moments de travail en petits groupes et avec le groupe classe, mobilité et déplacements au sein de l'établissement à anticiper et réguler (il convient de prévenir l'ensemble de l'établissement)

Cet atelier met en pratique la mise en scène documentaire avec pour dessein la réalisation d'un film collectif rendant compte d'une journée dans l'établissement. D'un point de vue pédagogique, on poursuit les objectifs suivants :

- on ne peut pas tout filmer – ni partout, ni tout le temps -, il faudra choisir des lieux et des moments
- on peut filmer de différentes façons, c'est la mise en scène, qui existe bien sûr autant dans la forme documentaire qu'en fiction

Remarque : cet atelier étant assez ambitieux en termes de tournage, on n'insistera pas sur le son, on se contentera du son témoin des appareils de prise de vue.

• Matin 1 : préparation

En classe entière, on détermine les endroits et moments « stratégiques » pour rendre compte d'une journée de l'établissement : on peut en déterminer une dizaine, selon les effectifs, afin de former ensuite des groupes de 2 à 3 élèves.

Des lieux et moments vont émerger aisément : l'entrée et la sortie au début et à la fin de la journée, la cantine avant ou pendant le service, la salle des professeurs et la cour pendant une récréation, l'administration, les équipements sportifs, les couloirs, le CDI, et bien sûr un cours en classe.

On passe ensuite à la répartition par groupes des lieux et à l'élaboration d'un plan de tournage, avec les horaires, en commençant par la cantine à l'heure du déjeuner si cet endroit a été élu.

Exemple de plan de travail (tout est purement indicatif) :

Qui ?	Où ?	Quand ?
A et B	Entrée du collège	Demain à 8h30
C et D	Cantine	Aujourd'hui 12h-12h15
E et F	Cour de récréation	Aujourd'hui 12h30-12h45
G et H	Salle des professeurs	Aujourd'hui 12h45-13h
I et J	Couloir 1e étage	Aujourd'hui 13h-13h15
K et L	Cours de SVT	Aujourd'hui 13h30-14h
M et N	Sortie du collège	Aujourd'hui à 17h

Chaque groupe doit réfléchir à ce qu'il va filmer, ce qu'il pense trouver comme actions, événements. Une question guide l'ensemble : qu'est-ce que je voudrais montrer et raconter de cet endroit et de ce moment ?

La mise en scène documentaire est faite de la rencontre entre l'intention et l'anticipation d'une part, l'aléa et l'improvisation d'autre part – il ne se passe pas forcément ce que l'on pensait. Il s'agit donc de réfléchir à la forme, de s'y préparer en se posant ces questions :

- Quand déclencher la prise de vue ?
- Où est-ce que je vais positionner la caméra ?
- Est-ce que je vais rester au même endroit ou bien vais-je chercher à me repositionner ?
- Est-ce que je veux filmer le collectif ou un individu ?
- Est-ce que je m'adresse à ceux que je filme, est-ce que je leur demande de faire quelque chose ou de ne pas faire quelque chose (par exemple ne pas regarder en direction de la caméra) ?

On se fondera ici sur trois formes.

1) Le plan fixe sur pied avec pour modèle la vue Lumière (un plan sur pied, continu, d'une durée d'une minute, on laisse la durée se déployer) ; on peut projeter quelques vues, notamment les trois versions de Sortie d'usine

2) La caméra portée en plan séquence (longue prise plus ou moins en mouvement sans arrêter la caméra)

3) La caméra portée avec un découpage en plusieurs plans ; on filme, on coupe, on se repositionne, on filme, on coupe, on se repositionne, etc. Il s'agit d'une sorte d'anticipation du montage, comme on l'a constaté dans l'analyse d'Alamar – les trois plans successifs rendant compte du réveil de Natan.

On peut alors compléter le plan de travail (toujours purement théorique et indicatif) :

Qui ?	Où ?	Quand ?	Quoi ?	Comment ?	Matériel
A et B	Entrée du collège	Demain à 8h30	La foule	Plan fixe sur pied sur le modèle d'une vue Lumière	Caméra + pied
C et D	Cantine	Aujourd'hui 12h-12h15	Une table avec des élèves qui mangent	Quatre plans du point de vue de chacun	Caméra
E et F	Cour de récréation	Aujourd'hui 12h30-12h45	Une partie de football	Caméra portée en plan séquence : tenter de suivre une action du début à la fin	Caméra
G et H	Salle des professeurs	Aujourd'hui 12h45-13h	La machine à café, un groupe de professeurs discutant	Plusieurs plans en se repositionnant, en changeant les échelles	Caméra
I et J	Couloir 1 ^{er} étage	Aujourd'hui 13h-13h15	La foule pendant un interclasse	Plan fixe sur pied sur le modèle d'une vue Lumière	Caméra + pied
K et L	Cours de SVT	Aujourd'hui 13h30-14h	La classe en train d'écouter le cours	Plan fixe sur pied, du point de vue du professeur	Caméra + pied
M et N	Sortie du collège	Aujourd'hui à 17h	Un petit groupe d'élèves	Caméra portée en plan séquence, on accompagne le groupe dans sa sortie	Caméra

• Après-midi 1 :

tournage, collecte des images et anticipation du montage

Il s'agit maintenant de suivre le plan de travail, en les adaptant bien sûr aux effectifs, aux ressources en matériel. Si le travail est en groupes de deux, il convient que la caméra soit partagée durant le temps de tournage, que chacun tourne au moins un plan.

Comme le tournage ne mobilise pas tout le monde en même temps, on affecte des élèves à la collecte des images une fois celles-ci tournées, à leur intégration dans le logiciel de montage. On peut au fur et à mesure élaborer un bout-à-bout des séquences, en choisissant les plus réussies. Si des scènes sont inutilisables, on planifie leur retournage le lendemain matin.

• Matin 2 :

fin du tournage, montage, et projection

Fin du tournage

- comme l'entrée n'a pas pu être filmée le premier jour, le tournage est réalisé au début du 2e jour
- on retourne éventuellement les scènes qui ont été tournées la veille sans être utilisables

Remarque : il est « pratique » de tourner dans un lieu ritualisé comme un établissement, on sait à peu près ce que l'on va trouver à quelle heure, même si les aléas se présentent toujours. Cela fait partie des arrangements possibles du documentaire avec la réalité, le montage en sera le prolongement.

Montage

Si le montage a été anticipé, il s'agira de sa finalisation, mais il s'agira de se poser certaines questions de récit et de temporalité, et de trouver des « arrangements avec la réalité » :

- Si des scènes ont été tournées deux jours successifs, est-ce que l'on se permet de les faire figurer dans la représentation d'une même journée ?
- Comment faire apparaître le temps ? Par une incrustation des horaires ?
- Si des scènes se passent en même temps, (par exemple une récréation avec les élèves dans la cour et dans la salle des professeurs) est-ce qu'on les mêle via un montage parallèle (ce qui est intéressant mais complique et allonge le temps de montage) ?
- Est-ce que l'on laisse les images, les sons et le montage « parler » ? Est-ce que l'on écrit et fait apparaître des intertitres ?

Remarque : la réponse à ces questions de montage dépendent des objectifs définis pour cet atelier, il peut être axé sur le tournage (organisation toujours complexe et chronophage) et simplifier le montage – un bout-à-bout des scènes et plans tournés.

Projection

Dans la foulée ou programmée ultérieurement, on organise une projection collective au sein de l'établissement, avec une présentation travaillée des réalisateurs : chaque groupe présente son ou ses plans, précise les conditions et les choix de mise en scène. Et une telle projection avec d'autres élèves de l'établissement promet ensuite des échanges nourris.

→ Annexe

À l'écart du monde

Dans *Alamar*, Natan vit une parenthèse en dehors du monde « moderne », ce qui nous ramène à la figure emblématique de Robinson Crusoé. Pedro Gonzalez Rubio s'attache à décrire un temps enchanté, idéal, mais il souligne aussi la fragilité de cette harmonie, notamment à travers un message écologique : ce monde est en danger, et voué à disparaître.

Cette thématique de la vie à l'écart du monde, entre idéal, fragilité et inquiétude, a été régulièrement abordée par la littérature et le cinéma, en voici trois exemples, adaptés au jeune public, deux dans un registre documentaire, l'un appartenant à celui de la fiction.

Littérature :

Ermites dans la Taïga de Vassil Peskov, 1992

En 1978, un hélicoptère convoie un groupe de géologues dans une zone inhabitée du sud de la Sibérie centrale, proche des sources du fleuve Iénisseï. Une pilote de l'hélicoptère aperçoit une cabane et des terres qui semblent cultivées. Quelques jours plus tard, les géologues atteignent à pied l'habitation de la famille Lykov, le père et trois enfants, une fille et deux fils. Ils vivent selon les préceptes des « vieux croyants », une pratique religieuse en Russie refusant la modernité depuis le XVII^e siècle.



Ils vivent ainsi sans contact avec le monde extérieur depuis plus de 30 ans, dans une autosuffisance totale. Cette reprise de contact avec la civilisation va profondément bouleverser la communauté familiale, et révéler un personnage extraordinaire et particulièrement attachant : Agafia, la fille du patriarche.

Cinéma documentaire :

Braguino de Clément Cogitore, 2017



À 700 kilomètres des premières habitations, perdu dans les épaisses forêts de Sibérie, Sacha Braguine a construit la maison où il vit avec sa femme et leurs nombreux enfants. Entourés d'immenses forêts préservées, la famille mène une existence où l'on subsiste grâce à la chasse dans les bois ou sur la rivière. Les enfants d'une blondeur étincelante rejoignent en canot à moteur leur terrain de jeu, une île sablonneuse sur la rivière à l'abri des animaux sauvages.

Serait-ce le paradis terrestre ? Pas vraiment puisque les zones d'ombre et les menaces abondent. Des braconniers armés jusqu'aux dents débarquent en hélicoptère et ponctionnent violemment la nature. Et surtout, la famille Braguine entretient des relations conflictuelles avec les Kiline, qui ne sont autres que leurs seuls voisins, desquels ils sont séparés par une simple clôture.

Littérature et cinéma - fiction :

Sa majesté des mouches, roman de William Golding (1954), adaptation au cinéma de Peter Brook (1963)

Suite à un accident d'avion où tous les adultes ont péri, des écoliers anglais de la bonne société se retrouvent sur une île déserte. Au son d'un gros coquillage, sur les conseils de Piggy, Ralph les rassemble. Pour survivre, ils tentent de s'organiser et Ralph est démocratiquement élu chef face à Jack. Il fait allumer un feu pour alerter d'éventuels secours et fait veiller à la sécurité des plus petits.

Chargé de la surveillance du feu, Jack le néglige et ne songe qu'à chasser avec sa troupe. Deux clans se forment bientôt, l'un se maintient dans un cadre social régulé, civilisé, l'autre semble dériver vers un état de nature violent, archaïque, tyrannique. Sa majesté des mouches délivre une vision cinglante et pessimiste de la nature humaine, du rapport entre nature et culture.

Le film de Peter Brooks fait partie du dispositif Collège au cinéma :

<https://transmettrelecinema.com/film/sa-majeste-des-mouches/#synopsis>





**passeurs
d'images**
L'ASSOCIATION