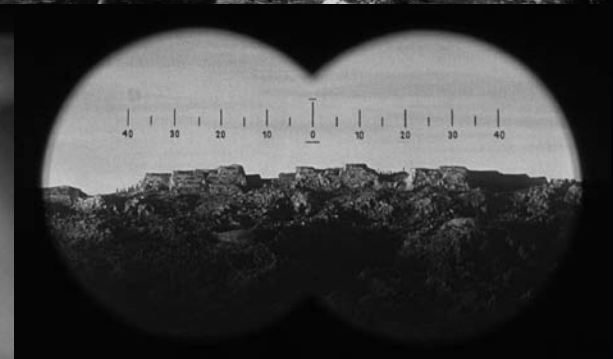


LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

STANLEY KUBRICK

Les Sentiers de la gloire



par Cyril Béghin

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :

www.transmettrelecinema.com



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédacteur du livret : Cyril Béghin

Iconographe : Cyril Béghin et Lara Boso

Révision : Sophie Charlin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2015) : Cahiers du cinéma – 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : juillet 2015

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Avant la séance – Musique de combat	2
Réalisateur – Leçons d'histoires	3
Genèse – De Zweig à Harlan	4
Contexte – Au troisième degré	5
Parallèles – Quatre du pacifisme	6
Découpage narratif	8
Récit – Une épopée inversée	9
Mise en scène – Quelques formules	10
Motifs – L'odyssée de l'espace	12
Séquence – La raison de la perspective	14
Plans – Mécanique de l'empathie	16
Acteurs – En larmes et en colère	17
Genre – La guerre dans la tête	18
Critique – La lâcheté ou le cynisme	20

À consulter

FICHE TECHNIQUE

Les Sentiers de la gloire (Paths of Glory)

États-Unis, 1957



United Artists/DR.

Réalisation :

Stanley Kubrick

Scénario :

Stanley Kubrick, Calder Willingham et Jim Thompson, d'après le roman éponyme d'Humphrey Cobb (1935)

Image :

Georg Krause

Décors :

Ludwig Reiber

Costumes :

Ilse Dubois

Son :

Martin Müller

Montage :

Eva Kroll

Musique :

Gerald Fried

Producteur :

James B. Harris

Production :

Bryna Productions, United Artists

Distribution :

United Artists

Durée :

1 h 27 (salle) – 1 h 24 (DVD)

Format :

1.66, 35mm, noir et blanc

Tournage :

mars-mai 1957

Sortie États-Unis :

25 décembre 1957

Sortie France :

26 mars 1975

Interprétation

Colonel Dax :

Kirk Douglas

Général Paul Mireau :

George Macready

Général George Broulard :

Adolphe Menjou

Caporal Philippe Paris :

Ralph Meeker

Soldat Maurice Férol :

Timothy Carey

Lieutenant Roget :

Wayne Morris

Major Saint-Auban :

Richard Anderson

Soldat Pierre Arnaud :

Joseph Turkel

Capitaine Rousseau :

John Stein

Le juge :

Peter Capell

Le sergent :

Bert Freed

Le prêtre :

Emile Meyer

La jeune Allemande :

Susanne Christian

SYNOPSIS

France, 1916, Première Guerre mondiale. Dans un luxueux quartier général de l'armée française, le général Broulard promet au général Mireau une promotion s'il parvient à prendre au plus vite une position allemande difficile surnommée la Fourmilière. Le lendemain, Mireau inspecte les tranchées du régiment du colonel Dax, qui devra mener l'assaut de la Fourmilière avec des troupes épuisées. Dax exprime son opposition à cette mission suicide, tout en respectant le commandement. Le soir, durant une sortie de reconnaissance des lignes ennemies, le lieutenant Roget, ivre et effrayé, tue accidentellement en lançant une grenade un soldat qui l'accompagnait. Le caporal Paris est témoin du meurtre, mais Roget le fait taire. Le lendemain matin, l'assaut est lancé dans l'enfer des tirs ennemis. La compagnie menée par Dax réussit à avancer mais celle de Roget reste sur place et Mireau, fou de rage, veut lui faire tirer dessus pour la forcer à sortir de la tranchée. Le capitaine d'artillerie refuse son ordre. Après l'échec de l'assaut Mireau réclame que cent soldats soient fusillés pour lâcheté mais Dax et Broulard négocient un « compromis ». Trois hommes – Férol, Arnaud et Paris, ce dernier choisi par Roget – sont condamnés au cours d'une parodie de procès où Dax, avocat dans le civil, se charge en vain de la défense. La veille de l'exécution, le capitaine d'artillerie informe Dax de la tentative de Mireau de faire tirer sur les troupes mais cela ne suffit pas à convaincre Broulard de lever la sentence. Le lendemain matin, les trois hommes passent au peloton d'exécution. Broulard révèle à Mireau qu'il y aura une enquête sur ses agissements, et propose à Dax le poste de général. Dax refuse, révolté par le cynisme de son supérieur. Peu après, il observe ses hommes qui écoutent avec émotion une jeune prisonnière chantant un air militaire allemand et il leur accorde quelques minutes avant de repartir vers le front.

AVANT LA SÉANCE

Musique de combat

Les Sentiers de la gloire a toutes les allures d'un « film à thèse » concentrant ses forces au service d'une démonstration antimilitariste. De la première à la dernière séquence, chaque moment est fait pour susciter l'indignation morale et y insister par redoublements. Le spectateur qui n'aurait pas remarqué les hypocrisies de la négociation initiale entre les généraux Broulard et Mireau ne pourra manquer le cynisme final de Broulard, qui scandalise le colonel Dax. Celui qui n'aurait pas perçu l'horreur du dialogue entre les soldats s'interrogeant, la veille de l'assaut, sur la meilleure façon de mourir ne pourra manquer l'intolérable acharnement sur le soldat Arnaud, dressé sur une civière face au peloton d'exécution alors qu'il est déjà à l'agonie. Rien n'échappe à cette démonstration qui rejette les formes attendues de l'exception héroïque et le romantisme du champ de bataille : film bref et sec, *Les Sentiers de la gloire* fait la guerre à la guerre par chacun de ses détails.

L'indignation

À la netteté de la dénonciation morale s'ajoutent la précision du contexte et la réalité des événements dont le film s'inspire. Il est donc facile et naturel de ne voir et commenter *Les Sentiers de la gloire* qu'à travers ces deux prismes : celui du débat idéologique, s'attaquant à l'institution militaire en général, et celui du débat historique, centré sur les aberrations meurtrières de la Première Guerre mondiale en particulier. En bon film à thèse, *Les Sentiers de la gloire* est le plus souvent discuté dans les cours d'histoire ; sa présence au programme de *Lycéens et apprentis au cinéma* après les commémorations du centenaire de la Première Guerre en donne une nouvelle preuve. Il n'y a, à l'évidence, rien d'illégitime dans ces approches mais elles ne doivent pas oblitérer les autres formes d'analyse. C'est pourquoi il est important de mettre en garde les élèves avant la séance : si le film est un document historique, c'est d'une histoire à tiroirs, puisqu'il a été réalisé en 1957, après la Seconde Guerre, dans un contexte qui a autant d'importance que celui du récit ; si sa charge pamphlétaire est indéniable, elle est aussi plus retorse qu'il n'y paraît. L'indignation n'est qu'une étape dans l'appréhension du film. C'était d'ailleurs, pour Kubrick, une passion à courte vue dont il s'est moqué dans *Orange mécanique*, quatorze ans après *Les Sentiers de la gloire*, en transformant à mi-parcours du film un personnage violent en victime absolue.

Analyser *Les Sentiers de la gloire*, c'est replacer sa force polémique dans le système de la mise en scène, ne pas se laisser submerger par son spectacle brutal et la simplicité des oppositions qu'il met en œuvre. C'est affiner les émotions qu'il suscite, prendre à la fois la mesure de sa logique critique et de sa manière de pousser jusqu'au bout l'absurdité de son argument, qui lui donne des accents quasi surréalistes : ce n'est sans doute pas uniquement pour sa virulence antimilitariste que Luis Buñuel admirait le film¹. Pour permettre aux élèves d'aborder cette double profondeur, il est possible de leur donner une sorte de clé, avant la projection : être attentif aux différents usages de la musique.



Sur un air martial

Les Sentiers de la gloire marque un moment important dans la relation de Kubrick avec la musique et le son en général. C'est le dernier film dont la bande originale est composée par Gerald Fried, qui avait travaillé sur ses trois longs métrages précédents ; c'est le premier à jouer d'une correspondance étroite entre les situations montrées et la musique, au point de construire deux scènes importantes – l'exécution, avec les tambours militaires, et la scène finale, avec la chanson de la jeune Allemande – à partir de musiques diégétiques (leur source est dans la scène : c'est aussi le cas du bal au château). À la différence de nombreuses compositions hollywoodiennes de l'époque qui reproduisent d'un film à l'autre les mêmes orchestrations, les choix musicaux sont liés au contexte du récit, dans une double volonté de connotation réaliste et de charge ironique. L'exemple le plus manifeste est donné par la version de *La Marseillaise* ouvrant le film, dont l'orchestration ronflante s'achève par une descente dissonante, pour bien signifier que quelque chose entache la façade patriotique. La déformation d'un hymne national est toujours un geste fort ; le gouvernement français s'en plaindra et il a existé une version du film sans cette *Marseillaise*. Cette déformation prend dans l'orchestration de Fried un accent à la fois sombre et presque comique, rappelant des glissandi de musiques de *cartoons*. Lorsque le général Mireau inspecte une tranchée, dans l'une des séquences suivantes, on entend les roulements répétitifs d'un tambour militaire qui suivent la même logique. L'inspiration de l'instrument est naturaliste, mais son usage est ironique : il accompagne étroitement la marche du général dans la tranchée, au point de s'interrompre brusquement à chacun de ses arrêts et de transformer son inspection en défilé mécanique, suivant un effet de synchronisation outrancière qui rappelle aussi les *cartoons*.

Les percussions martiales trouvent d'autres usages dans le film. Lors de la mission de reconnaissance des lignes allemandes, les sonorités des tambours s'entremêlent avec les bruits de l'avancée et quelques explosions, dans une composition hybride qui crée un paysage sonore inquiétant, alors que l'ennemi reste invisible. Dans la séquence de l'exécution, la répétition du même roulement de tambour durant près de 5 minutes 30 crée, bien plus qu'une tension, une forme d'épuisement qui exacerbe la cruauté de la situation. La musique est donc tour à tour, et parfois simultanément, au service de la vraisemblance, de la distanciation polémique et d'une forme d'empathie très vive, créant jusqu'à la chanson finale des émotions et des significations contradictoires (cf. p. 16).

¹ Dans *Mon dernier soupir* (Robert Laffont, 1982), Buñuel place *Les Sentiers de la gloire* dans une liste de films aimés, avec *Le Cuirassé Potemkine*, *Fellini Roma* et *La Grande Bouffe*.

RÉALISATEUR

Leçons d'histoires

Né en 1928 dans le Bronx, Stanley Kubrick est engagé comme photographe à l'âge de 17 ans par le magazine *Look* – c'est la seule formation à l'image de cet autodidacte, qui se lance dès 1951 dans la réalisation de ses premiers films. Il est scénariste, producteur, directeur de la photographie, metteur en scène et monteur de *Fear and Desire* et *Le Baiser du tueur* avant de fonder avec son ami James B. Harris une société pour réaliser *L'Ultime Razzia* et *Les Sentiers de la gloire*, qui assoient sa réputation. Son seul titre entièrement hollywoodien, *Spartacus*, est à la fois un succès public et un échec personnel pour Kubrick, qui ne supporte pas la perte de contrôle sur la production. Il s'installe alors en Angleterre et après *Lolita*, en 1962, se sépare de Harris pour réaliser une « trilogie du futur » qui lui confère une aura mondiale : une farce grotesque, *Dr Folamour* ; une science-fiction monumentale, *2001 : l'Odyssée de l'espace* ; et une sombre fable picaresque et politique, *Orange mécanique*. La légende du génie indépendant et perfectionniste, du cinéaste philosophe et misanthrope, marque la suite de sa carrière, entretenue par Kubrick avec un art dosé du secret et du marketing. Il ne réalise que quatre films en 25 ans, de *Barry Lyndon* en 1975 jusqu'à sa mort après *Eyes Wide Shut* en 1999, en expérimentant chaque fois avec les genres et les formes visuelles.

Le grand sujet

Les Sentiers de la gloire est un moment clé de sa filmographie : c'est à la fois sa première approche du *star system* – Kirk Douglas a alors une renommée sans comparaison avec Sterling Hayden, acteur principal de *L'Ultime Razzia* – et son premier tournage hors des États-Unis, préfigurant « l'exil » de 1962 en Angleterre. C'est surtout le début d'une tendance qui définira le reste de son œuvre : la confrontation avec un grand sujet historique, politique ou littéraire, déjà perceptible dans l'ambition du film de guerre *Fear and Desire* mais qui avait disparu du *Baiser du tueur* et de *L'Ultime Razzia*, deux polars en forme d'exercices de style. *Fear and Desire*, bricolé avec de l'argent familial dans des forêts californiennes, montrait un groupe de soldats perdu qui finissait par affronter des ennemis ayant leurs propres visages. Mais la fable était trop démonstrative, comme sa volonté d'abstraction, exposée en voix off dès l'ouverture : « Il y a une guerre dans cette forêt. Pas une guerre qui a été combattue,



Stanley Kubrick sur le tournage des *Sentiers de la gloire* (1957) – United Artists.

ni une guerre qui aura lieu, seulement une guerre. Et les ennemis qui luttent ici n'existent que si nous les appelons à l'existence. Cette forêt, et tout ce qui s'y passe, est donc en dehors de l'Histoire. Seules les formes immuables de la peur, du doute et de la mort sont de notre monde. Les soldats que vous voyez parlent notre langue et sont de notre temps, mais ils n'ont pas d'autre patrie que l'esprit. »

Fonctions de la guerre

Fear and Desire renvoyait à la guerre de Corée qui venait de s'achever mais Kubrick, par ambition intellectuelle et simple manque de moyens, avait préféré mettre en scène un conflit anonyme dans des décors ne renvoyant à rien. L'échec de cette tentative est décisif. Lorsqu'il revient au film de guerre avec *Les Sentiers de la gloire*, deux constantes se mettent en place : d'une part, la guerre va se confirmer, au fil de son œuvre, comme la métaphore d'une absurdité et d'un irréductible archaïsme des relations humaines, dont l'armée devient la machine monstrueuse (cf. p. 18). Suivant différentes tonalités, de *Dr Folamour* à *Full Metal Jacket* en passant par *Barry Lyndon* et le projet *Napoléon*, on pourrait reprendre ce que Kubrick disait des *Sentiers de la gloire* : « Le soldat est fascinant parce que les circonstances qui l'entourent sont chargées d'une sorte d'hystérie. Malgré toute son horreur, la guerre est le drame à l'état pur (...) » (*The New York Times Magazine*, 12 octobre 1958). D'autre part, pour mieux frapper les spectateurs, ces « drames à l'état pur » vont dorénavant renvoyer à des contextes historiques précis, Kubrick ayant compris que l'abstraction devait être un horizon de ses films – comme le figurera *2001*, qui débute dans la préhistoire et file « au-delà de l'infini » – plutôt que leur point de départ. L'Histoire entre donc dans son œuvre par *Les Sentiers de la gloire* pour ne plus la quitter.

FILMOGRAPHIE

Stanley Kubrick

- 1951 : *Day of the Fight* (cm)
- 1951 : *Flying Padre* (cm)
- 1953 : *The Seafarers* (cm)
- 1953 : *Fear and Desire*
- 1955 : *Le Baiser du tueur* (*Killer's Kiss*)
- 1956 : *L'Ultime Razzia* (*The Killing*)
- 1957 : *Les Sentiers de la gloire* (*Paths of Glory*)
- 1960 : *Spartacus*
- 1962 : *Lolita*
- 1964 : *Dr Folamour ou : comment j'ai appris à ne plus m'en faire et à aimer la bombe* (*Dr Strangelove or : How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*)
- 1968 : *2001 : l'Odyssée de l'espace* (*2001 : a Space Odyssey*)
- 1971 : *Orange mécanique* (*A Clockwork Orange*)
- 1975 : *Barry Lyndon*
- 1980 : *Shining* (*The Shining*)
- 1987 : *Full Metal Jacket*
- 1999 : *Eyes Wide Shut*

Des Sentiers à Spartacus

L'importance de Kirk Douglas dans la production des *Sentiers de la gloire* convoque une première lecture historique du film. Douglas n'a jamais caché ses convictions progressistes et son soutien au parti démocrate. Lorsqu'il propose à Kubrick, en 1959, de reprendre le tournage de *Spartacus* amorcé par Anthony Mann, l'offre est d'autant plus importante à ses yeux qu'il a confié en secret l'écriture du scénario à Dalton Trumbo, l'une des victimes de la chasse aux sorcières. Refusant en 1947 de témoigner devant la commission des activités anti-américaines qui voulait éliminer d'Hollywood toute présence communiste, Trumbo est condamné à de la prison et mis sur liste noire. Il ne sort de cette liste qu'en 1960, lorsque Douglas et Kubrick inscrivent son nom au générique de *Spartacus*, dont le récit devient alors la métaphore de ce combat pour la liberté politique. Mais le procès fantôme des *Sentiers de la gloire* peut déjà être lu comme une métaphore des procès maccarthystes – d'autant plus que Douglas explique, dans son livre *I am Spartacus !*, qu'il a poussé au choix de l'acteur Adolphe Menjou pour le rôle de Broulard parce que Menjou, anticommuniste militant, avait été l'un des témoins à charge de la commission de 1947 (cf. p. 20). Après des recherches sur la « chasse aux sorcières », on peut revoir l'ultime confrontation entre Douglas-Dax et Menjou-Broulard (seq. 12) à travers ce filtre. On s'intéressera aussi au seul film réalisé par Trumbo, *Johnny s'en va-t-en guerre* (1971), terrifiante fable pacifiste consacrée à un soldat américain amputé de ses membres lors de la Première Guerre mondiale.

GENÈSE

De Zweig à Harlan



Stanley Kubrick sur le tournage de *Spartacus* (1960) – Universal.



S. Kubrick et K. Douglas sur le tournage de *Sentiers de la gloire* (1957) – United Artists.



K. Douglas dans *Spartacus* de S. Kubrick (1960) – Universal/Coll. Cdc/D.Rabourdin.



Spartacus de S. Kubrick (1960) – Universal/Coll. Cdc.

Kubrick a raconté avoir lu *Les Sentiers de la gloire* de Humphrey Cobb lorsqu'il était adolescent, le roman traînant dans le cabinet de son père médecin. Se souvenant de la forte impression qu'il lui avait faite, il en propose l'adaptation à son partenaire, James B. Harris, alors qu'ils sont sous contrat avec la MGM pour deux productions, dont la première a été *L'Ultime Razzia*. Mais MGM rechigne à s'engager sur un film de guerre après l'échec de *La Charge victorieuse* de John Huston (1951). Kubrick et Harris développent donc un autre projet – une adaptation de *Brûlant Secret*, de Stefan Zweig, que Kubrick affectionnait particulièrement – tout en demandant, à partir de juin 1956, à l'écrivain et scénariste Jim Thompson, coscénariste de *L'Ultime Razzia*, de travailler sur *Les Sentiers de la gloire*. Ce double jeu déplaît à MGM, qui rompt le contrat. À la recherche d'un financement, Kubrick et Harris rencontrent alors Kirk Douglas qui vient de créer sa société Bryna Productions. Douglas donne son accord et impose le projet à United Artists en liant la production risquée des *Sentiers de la gloire* à celle d'un succès assuré, *Les Vikings* de Richard Fleischer, où il joue aussi le premier rôle. Même si Bryna Productions apparaît en tête de générique, elle n'est pas majoritaire dans le financement¹.

Fidèle au roman de Cobb, le scénario de Thompson donnait peu de scènes au colonel Dax. Pour gonfler ce rôle prévu pour la star Douglas, Thompson est remplacé par l'écrivain Calder Willingham, qui venait de travailler à *Brûlant Secret* après avoir écrit en grande partie le scénario d'un autre film de guerre, *Le Pont de la rivière Kwai*, adapté d'un roman de Pierre Boule et tourné par David Lean en 1957. Entre la fin de l'été 1956 et le début du tournage, en mars 1957, Willingham écrit trois nouvelles versions des *Sentiers de la gloire*², tout en étant invité par Douglas à reprendre l'adaptation des *Vikings*. À ce stade de la production, la fin du film est encore très différente de ce qui sera tourné : renversant le roman, un *happy end* interrompt l'exécution et sauve les trois soldats. Harris a expliqué des années plus tard, dans le documentaire *Stanley Kubrick : A Life in Pictures* de Jan Harlan (2001), que c'était un mensonge

destiné à rassurer United Artists mais Douglas dans son autobiographie rapporte un autre souvenir : sommant Kubrick de s'expliquer sur cette aberration, le cinéaste lui aurait répondu qu'il voulait s'assurer un succès commercial. L'acteur-producteur exige et obtient un retour au récit original.

Pour diminuer les coûts et parce qu'il était impossible de travailler en France à cause du sujet du film, le tournage a lieu en Allemagne, près de Munich, entre le château de Schleissheim et les locaux de la Bavaria Film à Geiselgasteig, célèbres studios où l'un des cinéastes fétiches de Kubrick, Max Ophüls, avait filmé *Lola Montès* trois ans auparavant et où Fleischer tournera les *Vikings*. L'ironie consistant à faire jouer les troupes françaises par des figurants allemands ne pouvait échapper à Kubrick, tout comme il ne pouvait ignorer que l'actrice engagée pour le rôle de la jeune Allemande, Christiane Harlan – Susanne Christian au générique – était la nièce de Veit Harlan, le réalisateur du plus grand succès antisémite de la propagande nazie, *Le Juif Süß* (1940). Kubrick épousera Christiane Harlan l'année suivante. Le directeur de la photographie, Georg Krause, est un célèbre technicien allemand, et malgré la différence de langue ils s'entendent parfaitement. Son perfectionnisme rejoint celui de Kubrick qui, profitant de l'absence des régulations syndicales propres aux tournages américains, laisse libre cours à ses excès : on rapporte des plans ayant nécessité 50 à 60 prises³. Le tournage de la séquence de l'assaut fait appel à six caméras et une septième, mobile, est équipée d'un zoom que Kubrick manipule pour recadrer dans la masse des figurants. Le retour aux strictes divisions du travail hollywoodiennes avec *Spartacus* en sera d'autant plus insupportable, Kubrick comprenant qu'il ne retrouvera la liberté des *Sentiers de la gloire* qu'en s'éloignant des États-Unis.

1) Cf. Gene D. Philips, « *Paths of Glory* », in *The Stanley Kubrick Archives*, Taschen, 2008, p. 300.

2) Cf. John Baxter, *Stanley Kubrick*, Seuil, 1999, p. 97.

3) Cf. Wilhelm Roth, « Generals and censors. *Paths of Glory* and the games of power », in *Kinematograph* n°20, spécial Stanley Kubrick, Deutsches Filmmuseum, 2004, p. 47.

CONTEXTE

Au troisième degré



Réalisé quarante ans après les faits qu'il raconte alors qu'un autre conflit a entre-temps bouleversé les paysages politiques et sociaux, *Les Sentiers de la gloire* est bien un film historique, au sens où son récit s'inspire d'épisodes de la Première Guerre, et où une part de sa mise en scène est consacrée à la reconstitution de décors, de costumes et de gestuelles passées. Il ne faut toutefois jamais perdre de vue que Kubrick ne fait pas œuvre documentaire : c'est moins l'exactitude des reconstitutions qu'il faut apprécier que leurs écarts avec la réalité historique et les significations ainsi produites.

Humphrey Cobb, l'auteur du roman adapté par Kubrick avec Calder Willingham et Jim Thompson, était dans une position différente. Engagé en 1916, témoin direct de la guerre, il publie *Les Sentiers de la gloire* en 1935 comme ce que l'on appellerait aujourd'hui une « fiction documentée ». Il y utilise d'une part sa connaissance intime des combats, des sensations et des terreurs propres aux soldats du front, auxquels il consacre de longues pages. Il se fonde d'autre part sur des cas réels de « fusillés pour l'exemple », et termine son roman par une note : « Si le lecteur se demande : "De tels événements sont-ils réellement arrivés ?", l'auteur répond : "Oui" et le renvoie aux sources suivantes, qui lui ont inspiré l'histoire », Cobb citant alors quelques livres consacrés aux « crimes des conseils de guerre », dont *Le Fusillé*, de Blanche Maupas, veuve de l'un des caporaux de Souain.¹

Vérités et invraisemblances

Des recherches dans les archives des conseils de guerre tenus par l'armée française entre 1914 et 1918 ont confirmé « le nombre de 639 fusillés "pour désobéissance militaire", mieux connus par l'opinion sous le nom de "fusillés pour l'exemple", soit ceux qui furent exécutés pour abandon de poste en présence de l'ennemi, refus d'obéissance, désertion à l'ennemi, voies de fait envers un supérieur, capitulation en rase campagne et incitation à la révolte. »² Cobb s'inspire surtout de l'affaire des caporaux de Souain : quatre hommes fusillés

en mars 1915 pour « refus de bondir hors des tranchées », après un procès ayant mis en cause vingt-quatre soldats choisis arbitrairement. Le général Géraud Réveilhac, à l'origine de l'accusation, avait ordonné à l'artillerie de tirer sur ses troupes, pour les forcer à avancer face à l'ennemi. Réveilhac est devenu le général Assolant dans le roman, et Assolant a été rebaptisé Mireau dans le film. Il faut aussi citer la tragédie de Flirey où quatre soldats sont fusillés en avril 1915 dans des circonstances semblables et l'affaire du sous-lieutenant Chapelant, condamné pour « capitulation en rase campagne » et qui, blessé à une jambe, est fusillé attaché à un brancard, en octobre 1914. Chapelant est devenu le soldat Didier chez Cobb, Didier est devenu Arnaud chez Kubrick. Ces changements de noms ne sont pas anecdotiques, ils affirment la prise de distance du film par rapport au roman, donc par rapport à ses sources. Le film est une allusion d'allusion : il ne réfère à la réalité historique qu'au troisième degré et en tire des effets d'abstraction. Contrairement à sa légende, Kubrick n'est pas un maniaque du détail vraisemblable. D'autres films sur la Première Guerre, notamment *Les Croix de bois*, sont bien plus scrupuleux dans leurs reconstitutions (cf. p. 6). Les détracteurs des *Sentiers de la gloire* ont eu raison de remarquer, lors de ses deux sorties en 1957 et 1975, qu'il est rempli d'erreurs : les tranchées trop larges, le château « français » de style baroque allemand, « les uniformes, les dialogues, le procès sont irréalistes »³. Jérôme Gauthier, journaliste du *Canard enchaîné* connu pour sa virulence antimilitariste, remarquait que l'aumônier accompagnant l'exécution semblait sorti d'un film de Luis Buñuel et était « coiffé comme Daumier coiffait ses pères jésuites ». Mais ces erreurs, poursuivait-il, ajoutent « du cauchemar à l'atroce »⁴. Le mélange de vérités et d'invraisemblances historiques est le principe esthétique et moral des *Sentiers de la gloire*.

1) Cf. Humphrey Cobb, *Paths of Glory*, Penguin Classics, p. 181.

2) Antoine Flandrin, lemonde.fr, 28 octobre 2014.

3) Nicolas Offenstadt, *Les Fusillés de la Grande Guerre et la mémoire collective*, p. 126.

4) Jérôme Gauthier, *Cas de rage*, Julliard, 1964, p. 91.

Échos algériens

Une vision historique des *Sentiers de la gloire* doit aussi mettre en rapport le contexte du récit avec celui de sa distribution. En 1957, le film rouvre de vieilles blessures et est jugé « antifrançais » par certains officiers et journalistes. Subissant des pressions, le distributeur ne le présente pas à la commission de censure en France, où le film ne sortira qu'en 1975 et suscitera encore des rejets patriotes (cf. Michel Mohrt dans *Le Figaro* du 29 mars). Cette censure passive scandalise Kubrick, qui s'exprime dans *L'Express* en 1959 : « Mon but était de faire un film anti-guerre (...). Je dois avouer une certaine surprise devant la sévérité dont on fait preuve dans votre pays à l'égard du film. Je n'ai que le respect le plus profond pour la France de toutes les façons imaginables, et pourtant, je ne peux être d'accord avec la suppression totale d'un film pour des raisons politiques. » Kubrick ne perçoit peut-être pas pleinement les échos que le récit des *Sentiers de la gloire* entretient avec la situation de l'armée française en Algérie et avec les débats renouvelés sur l'objection de conscience, vifs en France depuis la Grande Guerre mais qui n'aboutiront qu'en 1963. Sa critique de l'autorité militaire intervient alors que de nombreux officiers réclament le retour des cours martiales, abolies en 1928, pour punir les soldats récalcitrants dans le conflit algérien. Il sera possible de proposer aux élèves des recherches documentaires sur les équivalences entre le film et ce contexte de la fin des années 50.

PARALLÈLES

Quatre du pacifisme

Dès *Fear and Desire*, Kubrick travaille avec les genres suivant un mélange de distance et d'exacerbation, de volonté de déconstruire et, simultanément, de créer une expression décisive du genre auquel il s'attaque. C'est ce qu'illustrent *2001* avec la science-fiction, *Barry Lyndon* avec le « film en costumes », *Shining* avec l'épouvante ou *Full Metal Jacket* avec le film de guerre. *Les Sentiers de la gloire* contribue à ce système.

Pour aborder et saborder un genre, Kubrick en sépare radicalement les éléments. Il y a dans *Les Sentiers de la gloire* une seule séquence d'inspection, une de discussion entre soldats, une d'assaut, etc. Ces éléments ne se mélangent pas, que ce soit à l'intérieur d'une scène ou par montage alterné. Contrairement aux habitudes du film de guerre, il n'y a pas d'arrière, pas de retour à la vie civile qui viendrait s'insérer avant un second assaut ou un second temps du procès : chaque scène illustre et détourne une convention qui n'est pas destinée à se répéter. Cet assèchement se double d'une forme de déplacement : le peu de temps accordé à la séquence de l'assaut, l'absence presque totale de précision géopolitique, l'importance de la cour martiale prêtent au film de guerre les traits d'un autre genre, ceux d'un « film de procès » cauchemardesque où l'accusation est manifestement coupable mais n'en sera pas moins victorieuse.

Il serait fructueux de rapprocher *Les Sentiers de la gloire* de quelques films de procès, nombreux à l'époque : *Le Faux Coupable* d'Alfred Hitchcock, *Douze Hommes en colère* de Sidney Lumet, sortent la même année que lui ; *Le Sergent noir*, de John Ford, qui met en scène le passage en cour martiale d'un soldat accusé de viol à la fin du 19^e siècle, sort en 1960. Mais pour mieux comprendre la radicalité de Kubrick à l'égard des conventions et de certains classiques, on propose plutôt de se concentrer sur une catégorie précise du film de guerre, auquel il renvoyait plus directement : les films consacrés

à la Première Guerre mondiale, et exprimant une position pacifiste. En voici quatre exemples, une séquence permet à chaque fois de mettre en lumière un aspect des *Sentiers de la gloire* (cf. p. 21 pour les éditions DVD des films cités).

J'accuse (Abel Gance, 1919 et 1938)

Le titre du double film d'Abel Gance pourrait évoquer la diatribe du colonel Dax s'adressant aux officiers, à la fin du procès : « Juger ces hommes coupables serait un crime qui vous hantera jusqu'à la fin de vos jours. » Mais ce n'est pas devant une cour que Jean Diaz, le poète devenu soldat et rendu fou par les horreurs du conflit, lance à répétition « J'accuse ». Abel Gance tourne deux fois son film : la première version, réalisée juste après la guerre, est une fresque mélodramatique qui s'achève par une séquence impressionnante où Diaz fait sortir de leurs tombes les soldats français morts au combat pour qu'ils réclament des comptes à ceux restés à l'arrière. Le « J'accuse » n'a alors rien de pacifiste : il vise les profiteurs, les femmes adultères, les fils qui ont dilapidé les affaires familiales. Dans la version de 1938, les morts se dressent une nouvelle fois, mais ils sont de toutes les nationalités, pâles comme des fantômes et portant les atroces mutilations du combat. Ils sont là pour accuser l'oubli et empêcher que tout recommence, comme le psalmodie Diaz : « Regardez-les bien, pour que l'envie de vous battre s'arrache à jamais de vos cervelles ! » Cette levée de zombies pacifistes est une déformation fantasmagique du thème du retour qui met à nu la souffrance des soldats. Kubrick procède à une même mise à nu, mais sans passer par la convention : on peut ainsi confronter le terrible défilé de « gueules cassées » à la fin du *J'accuse* de 1938 et la succession de visages de soldats traversés par des émotions retenues dans la dernière séquence des *Sentiers de la gloire*.



À *l'Ouest, rien de nouveau* de Lewis Milestone (1930) – Universal.

À l'Ouest, rien de nouveau (Lewis Milestone, 1930)

Comme *Les Sentiers de la gloire*, *À l'Ouest, rien de nouveau* est une production américaine qui ne met pas en scène l'armée américaine. Adapté du roman d'Erich Maria Remarque – sorti cinq ans avant celui de Cobb – le film de Lewis Milestone suit un jeune soldat allemand, Paul, depuis son engagement et son entraînement sévère, dont Kubrick se souviendra dans *Full Metal Jacket*, jusqu'à sa mort sur le front. Le récit est rythmé par les va-et-vient entre l'arrière et les tranchées et les combats y sont décrits comme des tumultes sans logique que Milestone fragmente souvent en détails insignifiants et fatals : dans la dernière scène, Paul est abattu alors qu'il cherche à attraper un papillon au bord de sa tranchée ; dans une autre, on suit le destin d'une même paire de bottes que des hommes récupèrent à tour de rôle sur des cadavres. À l'inverse des *Sentiers de la gloire*, qui n'emploie les raccords regards subjectifs que pour quelques moments précis et sans focalisation excessive, *À l'Ouest...* bascule régulièrement dans une perception subjective, pour relayer le traumatisme des soldats – une figure qui sera renouvelée par Steven Spielberg dans *Il faut sauver le soldat Ryan* (1998).

C'est ce que montre une extraordinaire séquence où Paul, tombé dans un trou d'obus, observe les soldats français qui sautent au-dessus de lui sans le remarquer, jusqu'à ce que l'un d'entre eux tombe aussi (chap. 10 du DVD Universal). Paul le poignarde et doit rester une nuit dans la boue avec l'ennemi agonisant, dans une confrontation en miroir qui dramatise leur égalité. Comparer cette séquence avec celle de la mission de reconnaissance menée par le lieutenant Roget dans *Les Sentiers de la gloire* (séq. 4), permet à la fois de comprendre l'usage parcimonieux que fait Kubrick du point de vue subjectif et sa manière de traiter par l'absurde la présence de l'ennemi : ce n'est



Quatre de l'infanterie de Georg Wilhelm Pabst (1930) – Bavaria Film.



Les Croix de bois de Raymond Bernard (1932) – Pathé.



pas à un cadavre allemand que le caporal Paris fait finalement face dans un trou d'obus mais à celui de son camarade Lejeune, accidentellement tué par leur lieutenant. Il n'est même plus besoin de mettre les ennemis côte-à-côte pour montrer leur égalité : comme dans *Fear and Desire*, où les soldats tuaient leurs propres doubles, les Allemands sont invisibles et leurs rôles tenus par des Français.

***Quatre de l'infanterie* (Georg Wilhelm Pabst, 1930)**

Sorti la même année qu'*À l'Ouest, rien de nouveau* mais produit en Allemagne, *Quatre de l'infanterie* se consacre aussi au front allemand et sera également interdit à partir de 1933 par le régime nazi pour « antipatriotisme ». Si le film de Milestone impressionne encore aujourd'hui pour sa description du chaos des combats, celui de Pabst bouleverse par son évocation de la survie dans les tranchées et de l'épuisement physique et psychologique des soldats. La grande convention mélodramatique du genre, qui voit un homme revenir du front pour comprendre que sa femme ou sa famille l'ont oublié et demander alors à repartir au combat, s'inscrit ici dans un ensemble de situations tragiques qui laminent les conscrits. Dans *Les Sentiers de la gloire*, le général Mireau veut faire tirer sur ses troupes ; dans *Quatre de l'infanterie*, des obus allemands tombent par erreur sur des tranchées allemandes, parce que les tirs sont trop courts. Les communications étant coupées, Bayer se porte volontaire pour aller à pied, en pleine nuit, avertir l'artillerie. Au petit jour, exténué par sa traversée, il reprend son souffle à l'extérieur de la casemate de commandement ; tandis que les coordonnées de tir sont rectifiées, un homme lui apporte une assiette de nourriture volée aux supérieurs. Lorsque, dans *Les Sentiers de la gloire*, Mireau donne l'ordre de tir et affronte le refus de l'artillerie (séq. 6), la mise en scène se

concentre sur les échanges entre les officiers. Kubrick ne laisse aucune place aux à-côtés ou à la dérive. L'humanisme pacifiste de Pabst est tout entier dans son affirmation de la digression, qui renoue sans cesse avec la simplicité de la vie des soldats, là où l'anti-militarisme acide de Kubrick s'acharne sur une seule cible.

***Les Croix de bois* (Raymond Bernard, 1932)**

De même que *J'accuse* et *À l'Ouest rien de nouveau*, *Les Croix de bois* débute avec l'enthousiasme de la mobilisation et s'achève dans l'enfer des massacres. Le film se compose par fragments et scènes brèves, dont l'objet est d'abord la description détaillée du quotidien des soldats et des combats du côté français. Comme dans *Quatre de l'infanterie*, l'évocation des tranchées est particulièrement marquante, entre promiscuité, saleté, mort par ensevelissement. *Les Croix de bois* partage aussi avec le film de Pabst un goût de la digression qui s'illustre particulièrement dans une séquence au début de laquelle on trouve un personnage d'officier autoritaire comparable au général Mireau (chap. 7 du DVD Pathé, que l'on peut rapprocher de la séq. 2 des *Sentiers de la gloire*). Inspectant ses hommes après l'entraînement, cet officier porte plus d'attention à la propreté de leurs tenues qu'à leur bonne forme physique et mentale : « Il faudra absolument me les faire nettoyer ! » Mais contrairement à ce que fait Kubrick, la suite de la séquence n'insiste pas sur ce personnage, préférant continuer avec une scène où les soldats se lavent et s'épouillent – l'un d'entre eux, Sulfar, évoquant alors les abus de l'autorité : « Ici, on est moins que rien (...). Puisqu'on est en République, on devrait tous être égaux ! » « L'égalité, qu'est-ce que ça veut dire mon pauvre Sulfar ? » « L'égalité, c'est de pouvoir dire merde à tout le monde ! » Ils sont interrompus par l'arrivée du courrier. Il y a une lettre pour

un soldat mort, Vairon, que l'un d'entre eux prend et, sortant de la caserne, va déchirer solennellement sur sa tombe, entre des herbes folles. En quelques minutes, Raymond Bernard diffracte ainsi entre plusieurs lieux et personnages la conscience rageuse de l'autorité et de la vanité des combats que Kubrick concentre sur le colonel Dax. On pourra même comparer les poux des soldats des *Croix de bois* (« Dans le fond, les poux, c'est pas si mauvais que ça ») aux souris évoquées par Dax devant le général Mireau (« Si j'avais à choisir entre les souris et les fusils [en anglais : « *between mice and Mausers* »], je prendrais les souris »).



DÉCOUPAGE NARRATIF

Comme dans le reste du dossier, le DVD utilisé pour le minutage est l'édition MGM (2013). Le découpage que nous proposons ne correspond pas au chapitrage du DVD.

1. Générique (00:00:00-00:01:15)

2. La négociation (00:01:16-00:05:52)

France, 1916. Tandis que l'on voit une voiture arriver devant l'entrée d'un château flanquée de soldats, une voix off décrit l'enlisement de la guerre des tranchées à la frontière franco-allemande. Le général Mireau accueille le général Broulard dans un luxueux salon. Broulard a reçu l'ordre de faire prendre à tout prix « la Fourmilière », une position stratégique allemande qui bloque l'avancée des lignes françaises. D'abord réticent, Mireau se ravise lorsque Broulard évoque une promotion. La Fourmilière doit être prise le surlendemain.

3. « Le patriotisme est le dernier refuge de la crapule » (00:05:53-00:13:56)

Le lendemain, sur le front, Mireau visite une tranchée et salue quelques soldats. Après l'avoir giflé il exige que l'un d'entre eux, ébranlé par les combats, soit muté : « L'état de choc, ça n'existe pas ! » Mireau rejoint dans sa casemate le colonel Dax, à la tête du 701^e régiment, et lui ordonne la prise de la Fourmilière. Dax, désabusé, finit par accepter pour ne pas être remplacé par un autre officier.

4. La mort du soldat Lejeune (00:13:57-00:23:02)

Plus tard, à la nuit tombée, le caporal Paris et le soldat Lejeune se présentent au lieutenant Roget, qui doit mener une mission de reconnaissance des lignes allemandes en prévision de l'assaut. Roget, alcoolique et lâche, panique au cours de la mission et envoie accidentellement une grenade sur Lejeune avant de s'enfuir. De retour dans la tranchée, Paris le rejoint et l'accuse, mais Roget ne se démonte pas : Paris sait-il combien il est difficile d'accuser un supérieur ?

5. Le gaz ou l'acier ? (00:23:03-00:25:23)

Dax expose à ses officiers les horaires de l'assaut.

Deux soldats discutent dans leur casemate de la meilleure façon de mourir.

6. Sous le feu (00:25:24-00:34:16)

Le lendemain matin, l'assaut est déclenché, Dax en tête, sous une pluie d'obus allemands. Une section n'arrive pas à avancer et le général Mireau veut faire tirer sur elle. Le capitaine Rousseau refuse l'ordre du général. Pendant ce temps, Dax est revenu dans les tranchées pour motiver ses hommes mais le feu ennemi empêche toute sortie. L'attaque est un fiasco et Mireau, hors de lui, ordonne la convocation du régiment en cour martiale : « À défaut de balles allemandes, ils affronteront les balles françaises ! »

7. Trois hommes à abattre (00:34:17-00:42:34)

Le lendemain, Mireau exige que dix hommes de chaque compagnie soient exécutés « pour acte de lâcheté ». Les protestations de Dax et Broulard le font reculer : il se contentera de trois hommes à choisir d'ici 15 h, moment du jugement. Dax, ancien avocat, demande à être nommé défenseur de ses soldats. Un peu plus tard, Mireau le rattrape dans le grand escalier du château et menace de briser sa carrière s'il ne change pas d'attitude. Plus tard, Dax expose la situation à trois officiers et charge chacun de choisir un homme dans sa compagnie. Puis il entend Paris en cellule, qui accuse le lieutenant Roget de l'avoir choisi pour couvrir le meurtre de Lejeune. Un autre soldat, Arnaud, a été tiré au sort ; le troisième, Férol, envoyé là parce que considéré comme un « parasite social ». Dax essaie de les convaincre de faire bonne figure devant la cour.

8. Une farce funeste (00:42:35-00:53:28)

La cour siège dans une immense salle du château. Le caractère fantôme du procès se manifeste très vite. Dax proteste qu'aucun acte d'accusation ne soit lu avant la convocation du premier accusé mais le président de la cour rejette sa remarque. Férol, Arnaud et Paris sont successivement appelés à la barre et leurs témoignages sont grossièrement

réduits par le procureur à l'aveu de l'échec à avancer devant l'ennemi. Ni la violence du feu ni les actes de bravoure passés des hommes ne sont pris en compte. Dax, écœuré, transforme sa plaidoirie en protestation véhémement : « L'accusation de ces hommes bafoue toute notion de justice humaine. »

9. Dernières heures (00:53:29-01:01:29)

Un sergent informe les soldats chargés de la surveillance des accusés. Le soir, on apporte aux trois hommes leur dernier repas. Paris se demande comment s'enfuir. Plus tard, un prêtre leur rend visite. Férol se confesse ; Paris lui confie une lettre destinée à sa femme mais au moment où il s'apprête à se confesser, Arnaud, saoul et amer, les interrompt et s'en prend violemment au prêtre. Paris frappe Arnaud qui se fracture le crâne en tombant. Un médecin vient lui donner quelques soins tout en confirmant qu'il sera néanmoins exécuté comme les autres. Le même soir, Dax ordonne à un Roget déconfit de commander le peloton d'exécution. Arrive ensuite le capitaine Rousseau : « J'ai quelque chose à vous dire qui pourrait être lié au procès. »

10. La valse des officiers (01:01:30-01:06:22)

Dax sollicite le général Broulard, tandis qu'un bal occupe l'un des salons du château. Ils discutent autour d'un verre. Broulard ne veut pas revenir sur la décision de la cour : « On maintient la discipline en exécutant un soldat de temps à autre. » Dax est choqué, la conversation s'arrête. En ultime recours, il se sert des révélations du capitaine Rousseau : Mireau a ordonné d'ouvrir le feu sur ses propres positions pendant l'attaque. Broulard se rengorge : Dax essaierait-il de faire du chantage ? Sans un mot de plus, il rejoint ses invités en emportant la déposition confiée par le colonel.

11. L'exécution (01:06:23-01:14:07)

Le lendemain matin, on vient chercher les accusés. Paris s'écroule en pleurs devant le sergent, avant de reprendre ses esprits. Les condamnés sont emmenés au peloton d'exécution, face au château.

Férol marche près du prêtre en pleurant, Arnaud est porté sur un brancard, Paris est en tête. Le sergent pince la joue d'Arnaud, attaché au poteau, pour le réveiller. Roget propose aux hommes de leur bander les yeux, seul Férol accepte. Piteux, il demande pardon à Paris, puis va commander le tir. Les trois hommes sont fusillés.

12. L'idéaliste (01:14:08-01:18:06)

Mireau déjeune avec Broulard. Les deux généraux se félicitent de la bonne tenue de l'exécution. Dax les rejoint : Broulard l'a convoqué pour révéler brusquement à Mireau qu'une enquête va avoir lieu concernant son ordre de tirer sur ses propres soldats. Mireau quitte la pièce offusqué. Broulard propose alors à Dax le poste de Mireau : n'est-ce pas ce qu'il convoitait ? Dax fulmine et l'injurie, tandis que le général le toise : « Vous êtes un idéaliste et vous me navrez comme l'idiot du village. »

13. Der Treue Husar (01:18:07-01:23:01)

Plus tard, Dax observe des soldats rassemblés dans un mess. Une jeune prisonnière allemande leur est présentée, sur une sorte de scène. On l'oblige à chanter, elle entonne « *Der Treue Husar* » (« Le Fidèle Hussard »). Les hommes, d'abord bruyants et grossiers, sont frappés de stupeur et se mettent à chanter avec elle. Le sergent annonce à Dax que l'ordre a été donné de retourner au front. Dax lui demande de laisser aux hommes encore quelques minutes de répit.

14. Générique de fin (01:23:02-01:23:52)

RÉCIT

Une épopée inversée

Comme on l'expliquait plus haut (p. 5), le récit des *Sentiers de la gloire* n'a affaire à la vérité historique qu'au troisième degré : il ne se réfère ni à des témoignages directs ni à des sources littéraires historiques mais à un roman qui s'est chargé de ce travail. Le film ne cherche pas à compléter ou à vérifier les éléments historiques du livre : l'adaptation se limite à ses matériaux pour y procéder à plusieurs compressions et à une sorte d'inversion de perspective.

La place des soldats

Le roman est nettement divisé en trois parties inégales. La première, la plus longue, correspond aux séquences 1 à 5 de notre découpage mais Cobb y consacre plus de temps à la description des relations entre les soldats et, surtout, ouvre son récit non pas avec la réunion des deux généraux, qui intervient plus tard, mais avec une avancée matinale du régiment sur une route. La seconde partie, la plus courte, correspond à la séq. 6 et à une portion de la séq. 7. Le film conserve du roman l'articulation entre la discussion des deux soldats sur la meilleure façon de mourir (fin de la séq. 5) et le début de l'assaut (séq. 6) mais ne la souligne pas – dans le livre, les parties sont séparées par une page blanche portant leur numéro. La troisième partie du roman, presque aussi longue que la première, commence avec les choix des officiers, très développés – notamment dans un moment de tirage au sort qui a été éliminé du film – et s'achève avec l'exécution. La séq. 12 entre Dax et Broulard et la séq. 13 où les soldats écoutent la jeune Allemande sont des inventions du scénario.

On discerne deux grands effets dans les différences de structures entre le roman et le film. Le premier tient à un déplacement : Cobb débute avec les soldats rassemblés dans un moment paisible ; Kubrick ne conserve pas ce détail mais clôt son récit avec une scène apparemment équivalente, même si sa signification est ambiguë. L'accent est d'abord mis sur l'ambition sans scrupule des généraux, pas sur les soldats, et ce sont deux variations de cette négociation initiale entre Mireau et Broulard qui structurent nettement le film (séq. 7 et

séq. 12). Kubrick se débarrasse ainsi du prologue humaniste de Cobb et dans le même geste prend ses distances avec les conventions hollywoodiennes du film de guerre qui s'attachent soit à un groupe de conscrits, soit à des officiers valeureux. Par ailleurs, en inventant une autre fin, Kubrick échappe à la sécheresse sans appel du roman – qui se termine avec le coup de grâce tiré dans la tête de l'un des condamnés – tout en évitant la trahison morale du *happy end* qu'il avait longtemps envisagé. Même s'il faut en nuancer l'interprétation (cf. p. 16), cette fin est bien un écho à l'humanisme du début de Cobb : à défaut de donner aux soldats le dernier mot, elle leur redonne pour quelques instants une existence que le combat et le procès ont déniée.

La place du héros

La seconde volonté manifeste de l'adaptation est, en conservant l'essentiel du roman et sa chronologie linéaire, de ne pas reprendre sa scansion structurelle. Dans le film, tout s'enchaîne par fortes ellipses régulières, ce qui appuie l'un des principaux objectifs du récit : donner la même importance à l'assaut et au procès. Cette différence avec le roman est d'autant plus remarquable que Kubrick, dans ses futurs films, aura souvent recours à des césures fortes : les quatre parties de *2001*, les deux parties de *Orange mécanique*, *Barry Lyndon* et *Full Metal Jacket*. Dans *Les Sentiers de la gloire*, il privilégie le sentiment d'une mécanique absurde aussi constante que les travellings dans les tranchées : le rythme même du récit illustre que « *les sentiers de la gloire* ne mènent qu'à la tombe », suivant le vers du poète Thomas Gray, dont Cobb a tiré le titre de son roman¹.

En passant sans solution de continuité de la conversation entre les généraux à un assaut suicidaire, puis de la tyrannie meurtrière du général Mireau à un procès hypocrite et de ce procès à l'exécution, la mécanique du récit procède à une imperturbable inversion de la logique du film de guerre. L'ennemi allemand est invisible et ceux qui organisent avec acharnement la mort des soldats sont les généraux



français – au point que Mireau, lors de son inspection, salue déjà comme par hasard les trois futurs condamnés. Il s'agit alors d'évoquer au fil de cette trame diverses formes de résistance, depuis la simple hébétude du soldat giflé par Mireau (séq. 3) jusqu'au mutisme de Paris face à l'hypocrisie odieuse du lieutenant Roget (séq. 11) et la montée d'une colère devant les crimes de l'autorité. *Les Sentiers de la gloire* est ainsi une « épopée inversée »² où les actes héroïques ne se trouvent pas dans le combat armé contre l'ennemi officiel mais dans la mise en œuvre du droit à désobéir par le refus de la chaîne de commandement, la lutte administrative et plus généralement, une résistance éthique que l'expression « objection de conscience » définit avec précision.

Cobb tirait les conséquences de cette inversion en ne donnant à aucun personnage une place prépondérante. Pour lui, il fallait en finir avec la noblesse de la souffrance et le stoïcisme martial que véhiculaient même les plus pacifistes des films et des romans de son époque consacrés à la guerre, dont *À l'Ouest, rien de nouveau* (cf. p. 6)³. Tout en conservant une narration omnisciente, Kubrick sacrifie de son côté à une certaine logique héroïque – et aux obligations de production – en faisant de Dax le porte-parole de la résistance éthique et de l'indignation du spectateur (dans le roman, c'est un autre personnage qui assurait la défense des soldats). Mais Dax est aussi celui qui continue malgré tout à respecter les ordres : il renvoie ses hommes aux combats, alimentant le système contre lequel il s'était élevé. La mécanique autoritaire est victorieuse jusqu'au bout.

1) Thomas Gray, *Elegy Written in a Country Churchyard*, 1751. Pour le texte en anglais, voir : <http://www.thomasgray.org/>

2) Cf. Jordi Vidal, *Traité du combat moderne : films et fictions de Stanley Kubrick*, Allia, 2005, p. 73.

3) Humphrey Cobb cité dans la préface de David Simon (le créateur de la série *The Wire*) à *Paths of Glory*, op. cit., p. VII.



Stanley Kubrick sur le tournage des *Sentiers de la gloire* (1957) – United Artists.

MISE EN SCÈNE

Quelques formules



La principale singularité des *Sentiers de la gloire* est de ne pas se concentrer sur des parcours de conscrits mais sur la structure de classe de l'armée, opposant les intérêts d'une caste de hauts-gradés à l'impuissance des officiers et des soldats de rangs inférieurs. Cette opposition détermine certaines caractéristiques de la mise en scène : les circulations des acteurs ou de la caméra sont courbes dans les scènes consacrées aux supérieurs, droites dans celles avec des soldats ; l'utilisation d'une grande profondeur de champ et d'objectifs à courte focale sert à enchâsser les soldats dans des contextes hostiles tandis qu'elle isole les supérieurs ; la lumière charbonneuse et toute en clair-obscur dans les scènes avec un petit nombre de soldats s'éclaircit en nuances laiteuses dans la scène du procès ou devient étale et neutre dans celles de l'assaut et de l'exécution. Mais c'est moins la logique binaire de ces oppositions qu'il faut considérer que le détail de leurs expressions. Kubrick cherche pour chaque situation l'élément unique de mise en scène qui va faire de l'image un tout indissoluble, une sorte de formule visuelle où on ne peut séparer ce qui est filmé et la manière dont c'est filmé. C'est pourquoi l'architecture a tant d'importance dans son cinéma en général et dans *Les Sentiers de la gloire* en particulier (cf. p. 12).

Circulations

L'exemple le plus simple de la formule visuelle est donné par la manière dont Kubrick filme les tranchées. À l'époque de la sortie des *Sentiers de la gloire*, ses détracteurs relevaient l'in vraisemblance de leur largeur – il suffit de voir les étroits boyaux des *Croix de bois* ou de *Quatre de l'infanterie* pour comprendre « l'erreur » des *Sentiers de la gloire*. C'est que Kubrick assimile d'emblée les tranchées à un mouvement et à un angle de cadrage. Elles sont d'une part inséparables de parcours internes réguliers et rectilignes de la caméra : leur dessin, comme plus tard celui du labyrinthe de *Shining*, est en quelque sorte consubstantiel au travelling – ce qui n'interdit pas quelques plans fixes et panoramiques – d'où la nécessité de les élargir pour y placer les appareils de prise de



vue. Elles sont d'autre part inséparables d'un rapport au ciel. À l'exception de quatre plans brefs (cf. ci-contre), les tranchées ne sont jamais filmées du dessus ou de loin, ni montrées du dehors ; elles sont un monde en soi défini par ces deux formes : le parcours rectiligne interne qui fait se succéder en série les silhouettes anonymes des soldats, le surplomb du ciel blanchâtre ponctué d'explosions, qui réduit l'horizon à la ligne du bord de la tranchée. Les longs boyaux de terre et de planches où les hommes s'entassaient avant de mourir deviennent ainsi la face sombre des chorégraphies militaires géométriques que le film montre dès le premier plan lorsque deux colonnes de soldats se disposent au garde-à-vous à l'entrée du château pour y accueillir le général Broulard. Le travelling rectiligne revient dans la séquence de l'exécution, pour accompagner les condamnés jusqu'au peloton, entre des rangées de soldats dessinant une sorte de tranchée humaine.

La formule visuelle des généraux est, par opposition, celle de l'encerclement ou de la contorsion – même lorsque Mireau visite une tranchée (séq. 3), le parcours est marqué de virages. Kubrick a souvent dit son admiration pour les mouvements de caméra sinueux de Max Ophüls et il a justement filmé la longue scène de négociation entre Mireau et Broulard (séq. 2) le jour de la mort du réalisateur de *La Ronde*¹. Les deux acteurs, d'abord assis, ne cessent ensuite d'aller et venir, la mise en scène se servant de deux tables comme de pivots pour les faire tourner, suivis en panoramiques et travellings par la caméra. Le grand escalier courbe où Mireau interpelle Dax après l'assaut (séq. 7) est une matérialisation spatiale monumentale de ces mouvements. Le bal où Dax rejoint Broulard (séq. 10), traversé en travelling, démultiplie sur les corps cette valse perpétuelle des généraux.

Grand angle

L'usage d'objectifs à courte focale – « grand angle » – amplifie les effets des deux types de circulation que l'on vient de décrire. Tout en creusant d'importantes



profondeurs, le grand angle altère les distances, allonge les perspectives dans les tranchées et courbe légèrement les lignes architecturales dans certaines scènes d'intérieur. Sa capacité à cadrer des espaces larges et à conserver une forte netteté de toute l'image permet d'inscrire les corps à l'intérieur de vastes environnements, soit en jouant de répartitions régulières des silhouettes diminuant au fil de la perspective (comme lors des travellings dans les tranchées dans la scène de l'assaut, lors de l'entrée des accusés dans la salle du procès ou du travelling à travers le bal), soit en jouant de fortes disproportions entre une figure à l'avant-champ et des espaces ou des silhouettes à l'arrière qui apparaissent alors comme des miniatures. Durant la scène du procès, le grand angle permet de rassembler dans la même image un gros plan de chaque accusé avec différents autres personnages derrière lui : ses co-accusés, des officiers, des soldats en faction. On a là une autre expression de la formule visuelle : l'image fait du soldat la pointe provisoire d'un ensemble spatial où sont regroupés, bien visibles, tous les éléments de sa situation, toute la machine qui va décider de son destin.

Broulard se détache à l'inverse sur fond d'attributs de richesse et de culture : des ornements architecturaux, des peintures, une bibliothèque (séq. 10). Mireau partage avec Dax une utilisation différente des focales. L'un et l'autre s'inscrivent souvent dans des espaces estompés, même dans les montages en champ-contrechamp où leur interlocuteur est sur un fond net – cf. la séq. 7, scène de négociation entre Dax, Broulard et Mireau, où ce dernier est constamment isolé sur du flou. Trois plans étonnants montrent Dax pensif juste avant la mise à mort des condamnés, filmé à distance avec une très longue focale qui noie l'espace derrière lui. C'est une forme d'écho aux trois zooms avant qui venaient chercher sa silhouette et son visage au milieu de l'avancée des soldats dans la séquence de l'assaut : un souvenir de la barbarie du combat dans la barbarie de l'exécution.



Lumières

L'un des aspects les plus étonnants de la mise en scène des *Sentiers de la gloire* tient à son mélange de styles d'éclairages, qui s'explique en partie par la rencontre entre Kubrick et l'opérateur allemand Georg Krause, de presque trente ans son aîné et qui avait commencé à travailler à la fin des années 20, au moment où se croisaient l'expressionnisme et la « nouvelle objectivité » dont Pabst était un représentant – cf. *Quatre de l'infanterie*, p. 7. On trouve dans *Les Sentiers de la gloire* des lumières contrastées avec dominante sombre, isolant des visages, révélant les textures des peaux, des tissus ou de la terre. Mais on y trouve aussi des moments d'apparente neutralité plus proche de la modernité et dont le ciel uniformément livide semble être l'origine désespérante. Comme le remarque Michel Ciment, la présence de lumières typiques du film noir – donc, par extension, de l'expressionnisme – opère sans attachement à des symbolismes simplifiés : « la grande luminosité du château correspond à un pouvoir destructeur, l'ombre des tranchées à une résistance vitale »². Mais, plus encore, ces lumières peuvent se mélanger dans un même plan comme lorsque le procureur, s'approchant de Férol pendant le procès, passe dans l'ombre alors que le soldat est dans une lumière plate. Par ailleurs, beaucoup de sources de lumière sont visibles dans l'image et cristallisent un sentiment funeste : les grandes fenêtres blanches du bureau de Broulard ou de la salle du procès, l'ampoule électrique dans la casemate de Roget, les fusées éclairantes lors de la mission de reconnaissance, la petite ouverture à barreaux dans la cellule où sont enfermés les trois soldats... La mort est blafarde et introduit dans chaque scène une promesse glacée.

1) John Baxter relève cette coïncidence, et voit dans la scène un hommage appuyé à Ophüls, dans sa biographie de Kubrick, op. cit., p. 104.

2) Michel Ciment, *Kubrick*, Calmann-Lévy, 2011, p. 104.

La visée

Parmi les clichés du film de guerre que Kubrick traite par inversion radicale, il y a celui de l'observation de l'ennemi avec des jumelles ou des visées. On a évoqué l'usage des courtes focales dans le film. Les jumelles sont des dispositifs à longue focale. Lorsque Roget part en reconnaissance avec Lejeune et Paris (séq. 4), il n'a pas de jumelles et ne veut pas s'approcher davantage des lignes adverses. Lejeune s'éloigne alors en éclaireur dans la profondeur de champ, en grand angle, sa silhouette devenant minuscule tout en restant nette. Paris découvre plus tard qu'au bout du chemin, il n'y a pas d'ennemi, seulement le cadavre de Lejeune que Roget a tué en lançant une grenade. De son côté, Mireau regarde deux fois dans une visée les lignes adverses – lors de sa visite à Dax, puis avant l'assaut. La Fourmière apparaît comme une masse rocheuse sans présence humaine, écrasée par la longue focale. Un plan subjectif à travers la visée ne revient qu'une fois (00:32:10) lorsque Mireau observe une partie du régiment restée dans une tranchée, incapable de partir à l'assaut. Ce plan est une variante d'un précédent (00:29:15) qui montrait le départ d'une première vague de soldats depuis la même tranchée, à la différence qu'ici, ils ne bougent pas ou pas encore. En s'attachant au caractère exceptionnel des vues à la visée et à l'absence d'autres vues extérieures des tranchées, on laissera les élèves repérer et interpréter cette répétition d'image. De même que, dans la mission de Roget, on ne trouvait au bout de la profondeur qu'un soldat français, la longue focale de la visée ne révèle aucun ennemi mais seulement, en boucle, les mêmes hommes.



2001 : l'Odysée de l'espace de S. Kubrick (1968) – MGM.



MOTIFS

L'odyssée de l'espace

Avec *Les Sentiers de la gloire* Stanley Kubrick découvre un usage de l'espace qui va marquer son cinéma. La nature vierge est absente de ses films : tout lieu a rapport à une architecture, à la trace d'un projet intelligent, fût-ce la ligne d'une simple route en forêt comme au début de *Shining* ou la pureté géométrique d'un monolithe noir planté dans la roche ou flottant dans le vide comme dans *2001*. Réciproquement, il y a dans chaque film une architecture à tendance monumentale, un lieu gigantesque où l'univers extérieur s'abyme, au sens où il s'y reflète et s'y perd simultanément. Chez Kubrick, l'architecture est moins synonyme de fonctionnalité que de volonté – volonté symbolique, politique, cosmique. L'architecture est tout à la fois, selon les mots de Georg Simmel, « la victoire la plus sublime de l'esprit sur la nature »¹, et comme dans les analyses de Michel Foucault, la victoire la plus terrible de la volonté de contrôle sur les hommes. Entre ces pôles, la puissance fantasmatique des *Sentiers de la gloire* tient à une réduction du monde en trois types d'espace : la boue informe et les ruines du champ de bataille ; les ébauches d'architecture des casemates et des tranchées ; l'immensité baroque du château et l'ordre géométrique des rituels militaires. Comme on l'a vu plus haut (p. 10), il ne s'agit pas seulement d'opposer ainsi, par des métaphores visuelles, l'opulence despotique des généraux et la condition des soldats. La terreur sourde que le film suscite tient autant à la dialectique bloquée de ce rapport de domination qu'à la manière dont l'espace entier semble y participer, au-delà des drames individuels.

La boue primitive

La première apparition du champ de bataille, par la fente d'un poste d'observation français, est une vision déconcertante (séq. 3). La scène précédente nous avait installés dans le salon luxueux de Broulard. Un brusque raccord le remplace par un paysage de désolation absolue : il y a un vague relief avec, au loin, quelques formes que l'on peine à reconnaître comme des constructions ou des ruines ; une mare fangeuse dans un cratère où se dresse un arbuste



mort ; des piquets dispersés anarchiquement ; et, partout, une boue sombre, une étendue de tourbe labourée par les bombardements. Le haut de la fente dessine une frange noire déchiquetée au-dessus du ciel comme si le fond d'aube grise était compressé entre deux masses de terre. On pense au début de *Macbeth* d'Orson Welles (1950), lorsque trois sorcières perchées dans la brume se penchent sur un chaudron rempli d'un cloaque. On pense à une autre planète, à un autre temps : le champ de bataille est aussi inhumain que la surface de la Lune. Il n'est même plus une ruine, il est si dévasté qu'il ne témoigne plus d'aucune histoire mais d'une sorte de retour à l'origine. C'est un paysage aussi primitif que celui du début de *2001* – mais il a été créé par l'homme.

Si le plan est bref, l'impression est décisive. Dans le roman de Cobb, la colline à prendre s'appelle « *the Pimple* », « le bouton » ; Kubrick et ses scénaristes la rebaptisent « la Fourmilière », pour bien en affirmer le caractère terreux et archaïque. On revoit cet horizon lorsque Mireau cherche les lignes ennemies dans la visée. C'est vers lui que Roget et deux soldats rampent, en reconnaissance nocturne, puis que l'assaut est donné, en vain. Dans un plan terrible de la séquence de l'assaut, un zoom arrière éloigne les ruines au moment où l'on commence à en discerner les détails. L'horizon de la Fourmilière est inatteignable et l'espace du champ de bataille semble un *no man's land* infini fait de creux et de bosses, de pointes de matière et de trous d'ombre où les corps disparaissent. Aucune stratégie ne peut y imposer un ordre, y dessiner des lignes. C'est le lieu d'une sorte de clapotis : celui des trous d'obus innombrables, celui des hommes courant à la mort.

Le terrier

Les tranchées des *Sentiers de la gloire* ne sont pas de simples saignées dans la boue. Étayées de planches, de tôles et de sacs de sable, ponctuées de marche-pieds et d'échelles, d'auvents et de casemates, elles déploient une architecture



L'Année dernière à Marienbad d'Alain Resnais (1961) – Argos Films

à la réalisation grossière mais à l'organisation complexe et efficace qui distribue les hommes le long du front et organise naturellement leurs files en attente du combat. La mise en scène sépare radicalement l'espace de la tranchée et celui du champ de bataille, comme s'ils étaient de natures différentes (cf. p. 10). Les tranchées des *Sentiers de la gloire* ont un rapport direct au ciel sans passer par la surface de la terre : elles dessinent un monde de galeries labyrinthiques surplombées d'explosions aériennes, des couloirs à ciel ouvert dont la voûte céleste est perpétuellement traversée d'éclats et de fumées augurant de la mort à venir. Les casemates de Dax, de Roget ou des deux soldats en discussion, attenantes aux tranchées, sont des impasses aveugles comme plus tard la chambre de Dax (séq. 9) ou la cellule des trois condamnés (séq. 9, 11) ; dans tous ces espaces, des contre-plongées accentuent la présence des plafonds bas, aussi menaçants que les explosions. Il n'y a que dans le poste occupé par Mireau durant l'assaut qu'une porte reste mystérieusement ouverte sur un horizon pâle, où l'on devine même de l'herbe (séq. 6). Dans leurs terriers sombres, les hommes retrouvent un peu d'individualité et de rage alors que la tranchée les frappe de stupeur : du ciel aux casemates, l'espace sédimente la psychologie.

Le château, ou la clôture de l'infini

Dès la première séquence, le quartier général de l'armée française est à la fois associé à la raideur monumentale militaire et aux enroulements baroques. Dans le tout premier plan du film, c'est le parcours sinueux d'un vélo qui guide un panoramique sur les ordonnancements du parc et des soldats. Les hommes qui se disposent en deux rangées devant l'entrée du château pour accueillir Broulard, au début, préfigurent celles qui bordent, à la fin, l'avancée vers le peloton d'exécution. Mais dans le salon de Mireau, l'ampleur et la géométrie du volume de la pièce, les multiples droites, quadrillages et surcadrages dessinés par les fenêtres, les tableaux ou le parquet marqueté n'interdisent pas les circulations courbes et les volutes décoratives. L'espace du château est une

vaste structure dont la rigueur géométrique semble s'estomper quand on y pénètre. Ce sont d'abord ses longues profondeurs, ses perspectives emboîtées et la hauteur vertigineuse de ses plafonds qui impressionnent, donnant le sentiment d'une construction infinie, d'une sorte de caverne somptueuse : un terrier rationnel et fastueux. La symétrie de sa façade paraît moins massive à l'intérieur. Pourtant elle est bien là, sous-jacente et relayée par les hommes lorsque, dans la salle du procès, les corps des soldats dessinent des géométries sous les volutes blanches. Lors du bal, c'est un mouvement de caméra qui ravive la géométrie au milieu des tournoisements de valse et rappelle le travelling latéral qui accompagnait les soldats lors de l'assaut.

L'in vraisemblance historique du choix du Nouveau Château de Schleissheim comme décor du quartier général français est un geste fort de mise en scène. Cette partie de Schleissheim, construite au début du 18^e siècle, est un chef-d'œuvre de l'architecture baroque qui combine les compositions à la française – le parc a été dessiné par un élève de Le Nôtre – et l'art décoratif allemand. Mais Kubrick, dans la scène de l'exécution, bloque l'ouverture du parc vers l'horizon de même qu'il ne laisse jamais voir l'extérieur depuis l'intérieur du château. L'emploi du grand angle accentue cet effet contradictoire de clôture au sein des vastes espaces et des fuites perspectives. « C'est la claustrophobie qui règne, avec une volonté d'expansion, d'élargissement du décor (comme dans l'immense salle de *Dr Folamour*) qui n'en demeure pas moins une prison. »² Le baroque de Kubrick est un trompe-l'œil fatal, qui convoque le 18^e siècle comme « une époque minée en profondeur, attendant sa destruction prochaine, et où derrière la façade de la fête, du luxe et des plaisirs, rôdent la mort et la désintégration »³.

1) Georg Simmel, « Les ruines. Un essai d'esthétique », in *La Parure et autres essais*, éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1998, p. 111.

2) Michel Ciment, op. cit., p. 75.

3) Id., p. 66.

Les vies du château

Trois ans après le tournage de certaines scènes des *Sentiers de la gloire* à Schleissheim, Alain Resnais y filme des plans pour *L'Année dernière à Marienbad* (1961). Dans le film écrit par Alain Robbe-Grillet, un couple se croise et se perd, se souvient de leur rencontre puis oublie à nouveau, dans une ambiance glacée où l'on semble suivre le fil d'une pensée chaotique. Les rencontres de l'homme et de la femme se succèdent dans un lieu imaginaire, Marienbad, composé par Resnais au montage à partir de plusieurs châteaux et parcs des alentours de Munich et de décors filmés en studio à Paris. Resnais et Kubrick se servent donc tous les deux de Schleissheim non pour sa réalité historique mais pour inventer une fiction aberrante, un monstre architectural. Cependant, là où Kubrick referme le château sur lui-même pour en faire le lieu solipsiste de l'autorité, Resnais ne cesse d'en créer des extensions pour le transformer en un labyrinthe proliférant dont on ne peut se faire aucune image globale. Un travail avec les élèves peut consister à repérer dans le film de Resnais les éléments de décors vus dans le film de Kubrick et à constater la manière dont le montage et la différence de format (1.66 dans *Les Sentiers*, 2.35 dans *Marienbad*) bouleversent la perception de l'espace – l'usage de la fragmentation chez Resnais s'opposant aux englobements du grand angle chez Kubrick. On peut surtout s'attacher à l'utilisation inverse des perspectives, ouvertes chez Resnais, fermées chez Kubrick, à partir des vues du parc ou du motif commun des carrelages noir et blanc qui transforment les salles en échiquier et les personnages en figurines dans un jeu qu'ils ne contrôlent pas.

SÉQUENCE

La raison de la perspective

La scène de l'exécution des trois soldats (séq. 11) n'est pas la plus riche en termes de mise en scène ou de significations produites, mais elle représente le point d'aboutissement littéral de « l'épopée inversée » des *Sentiers de la gloire* (cf. p. 9). Un aboutissement en forme d'impasse, prenant la forme d'un point de fuite bloqué dans l'espace que montrait déjà la toute première image du film. La scénographie spectaculaire de l'exécution est, comme le château baroque ou les tranchées trop larges, une invention de Kubrick qui exploite la perspective du parc de Schleissheim. Le faste cruel de la longue marche des condamnés entre les rangées de soldats n'existe ni dans la réalité militaire, ni dans le roman d'Humphrey Cobb où les hommes arrivent par l'arrière du peloton. On y voit à l'œuvre une pure « formule visuelle » kubrickienne, exaltée par la géométrie monumentale des lieux : tout se résume au face-à-face disproportionné entre le bloc du château et les trois poteaux de l'exécution ainsi qu'à l'étirement de l'espace entre eux. La scène est pensée comme l'aboutissement en champ-contrechamp du rapport symbolique entre les soldats et les gradés et comme l'acte final d'une organisation de l'espace faite pour la mort, après le chaos du champ de bataille et les esquisses rectilignes des tranchées. Dans le roman, le personnage correspondant au caporal Paris se dit intérieurement, en mettant le pied sur l'herbe du champ où a lieu l'exécution, que « la prochaine étape après cette surface, c'est l'infini ». Kubrick met en scène cette surface comme une clôture de l'infini.

La scène se déroule en 33 plans pour une durée d'environ 5 minutes 30 (01:12:00-01:17:30), ce qui indique un rythme de montage relativement lent. On vient de voir le caporal Paris dans la cellule, rajustant son béret et se redressant après être tombé en larmes devant le sergent venu emmener les hommes. Le raccord vers le premier plan de la scène

est elliptique et brutal (1) : on passe du visage de Paris à une vue en hauteur de la perspective de l'allée menant au château, en grand angle, redoublée par les rangées de soldats en attente, tandis que l'on entend un roulement de tambour qui ne s'interrompt que juste avant les tirs, plus de cinq minutes plus tard. Les condamnés sont déjà là, au fond de la perspective. C'est sur cet axe que l'on se rapproche une première fois d'eux, précédés en travelling arrière (2), puis une seconde fois pour retrouver le visage de Paris (3). Un plan sur Arnaud emmené en civière (4), un autre sur Férol grommelant, tourmenté, accompagné du prêtre (5), détaillent les attitudes des trois hommes, avec en fond la façade du château, symétrique et nette, bouchant l'horizon. Ce n'est pas un groupe qui est emmené à l'exécution, ce sont trois individus distincts, qui ne se parlent pas et n'ont en commun que cette marche que l'on sait être vers la mort mais dont on n'a pas encore vu la destination concrète en contrechamp.

Après cette succession de raccords consacrés aux condamnés, le plan 6 amorce un autre système. Un travelling latéral correspondant au rythme de la marche montre l'origine de la musique : des tambours militaires menés par un tambour-major qui fixe la caméra à son passage, sans expression, tout en donnant le rythme. Ce plan a les allures d'un raccord regard subjectif correspondant à la vision de l'un des condamnés. Il n'y a pourtant aucun regard de Férol (5) ou de Paris qui pourrait le justifier. Le premier contrechamp en travelling avant montrant le lieu de l'exécution (9) est motivé par un coup d'œil de Férol mais on a le même sentiment d'une vision détachée de toute individualité. Le travelling arrière, à la perspective bloquée par le château, et le travelling avant, à la perspective bloquée par les poteaux, sont les deux faces d'une avancée inexorable qui relaye moins le mouvement des hommes que celui du cérémonial.



1



6



2



9



3



11



4



12



5



14

Leur alternance témoigne aussi de l'impossibilité de rassembler dans un même plan le bâtiment symbolisant l'autorité et le lieu de la mort : ils sont reliés par la scénographie mais fondamentalement séparés, repoussés chacun à deux extrémités incommensurables – alors que Kubrick aurait pu, par exemple, filmer depuis l'arrière des poteaux en montrant le château au fond.

Après un retour à une valeur de plan équivalente à celle du plan 2, on découvre le contrechamp du plan 6, qui débouche sur Broulard et Mireau (11) puis immédiatement en contrechamp, de l'autre côté de l'allée, Dax qui fixe la caméra comme l'avait fait le tambour-major – l'appareil, cette fois, reste sur lui en combinant le travelling latéral avec un panoramique (12). On poursuit le plan 9, qui s'approche des trois poteaux sans s'arrêter (14) ; une association lointaine avec les trois croix du Golgotha, évoquée par Cobb dans le roman, peut apparaître ici. Un bassin asséché, derrière les poteaux, impose une discontinuité spatiale avec les arbres en fond de champ : la nature est inatteignable.

Une vue latérale découvre rapidement trois cercueils sur une charrette, le tout disposé suivant la géométrie de l'allée, avant qu'un panoramique droite-gauche accompagne les hommes à leurs poteaux (15). Un raccord surprenant sur Dax rompt avec l'usage du grand angle pour saisir en longue focale son visage pensif (16). Il tourne la tête et son regard motive un raccord sur les trois hommes que des soldats attachent, tandis que le peloton arrive au tout premier plan : on comprend que la caméra est à l'emplacement du tir. Un contrechamp sur l'axe de l'allée (18) fait revenir à la valeur du plan 1, mais les tireurs en place ont fermé l'avant-champ de la perspective.

Le sergent vérifie que les hommes sont bien attachés et pince Arnaud sur sa civière pour le réveiller (19). Le montage enchaîne immédiatement avec un mouvement d'épée protocolaire de Roget (20), comme si les deux gestes faisaient pareillement partie du rituel. Le major Saint-Auban vient lire l'acte d'accusation devant les hommes, en suivant un parcours orthogonal presque grotesque. Le plan frontal qui suit (21) est encore un faux raccord subjectif qui semble pris depuis l'emplacement des condamnés. Le château derrière Saint-Auban a une proportion équivalente à celle qu'il avait dans les plans 1 et 18 : ces plans étaient donc filmés à la verticale des poteaux

d'exécution, à l'endroit où la perspective, comme tout l'espace, s'arrête.

La lecture de l'acte d'accusation est dérisoire, de même que les autres paroles de la scène, depuis les geignements de Férol et les litanies du prêtre jusqu'à l'excuse piteuse que Roget croit devoir faire à Paris pour l'avoir désigné à la condamnation (27). D'autres paroles sont contenues et ne peuvent exploser : un champ-contrechamp entre Dax d'un côté, Broulard et Mireau de l'autre (26) intervient deux fois ; après l'extrême onction du prêtre, on voit brièvement monter sur le visage en gros plan de Dax une expression de rage (30) qui prépare à sa colère face à Broulard. Il n'y a plus rien à faire. Le peloton se dispose pour le tir, on revient à un cadrage proche du plan 17 : la caméra est au milieu des tireurs, les fusils braqués visent autant les condamnés que le point de fuite de l'image, dans un effet graphique obscène (33). Au bout de l'allée, le sommet de la perspective et la présence du contrechamp se confondent avec l'acte de mise à mort.



15



21



16



26



18



27



19



30



20



33

Humanisme et pessimisme

Avec cette scène, Kubrick combine plusieurs situations conventionnelles du film de guerre : la réunion au mess, le moment de divertissement des soldats, l'émotion inattendue produite par la rencontre avec l'ennemi, soudain découvert comme un égal. Dans *Les Croix de bois* (cf. p. 7), des soldats français partis en reconnaissance vers les lignes ennemies observent un soldat allemand chantant, assis au seuil de sa casemate où l'on devine un feu : l'image est archétypale et suspend l'action dans le regard pensif des Français. Dans *La Grande Illusion* de Jean Renoir (1937), des prisonniers français organisent dans le camp allemand une soirée où ils chantent et se travestissent sous le regard médusé des officiers de la *Deutsches Heer*. Plus tard, ayant réussi à s'évader et cherchant à rejoindre la frontière, deux personnages trouvent refuge chez une jeune veuve allemande, qui les accueille pacifiquement : on pourra commenter avec les élèves les rapports entre la scène finale des *Sentiers de la gloire* et ces différents moments de *La Grande Illusion*, qui témoignent de l'humanisme classique de Renoir par opposition avec le pessimisme cruel de Kubrick. On pourra enfin comparer la même scène aux premières minutes de *Full Metal Jacket* où se succèdent les visages d'appelés de la guerre du Vietnam auxquels on rase les cheveux, accompagnés off d'une chanson, « *Goodbye my darling, hello Vietnam* ». Aucune émotion sur les visages des futurs Marines, qui ne sont pas encore allés au combat – mais la violence du rasoir comme première perte de l'innocence.

PLANS

Mécanique de l'empathie



On a remarqué plus haut (cf. p. 9) que Kubrick et ses scénaristes inventent deux scènes finales absentes du roman d'Humphrey Cobb. Les intentions de ces deux scènes semblent comparables : dans le face-à-face houleux entre Dax et Broulard (séq. 12) comme dans le rassemblement des soldats bouleversés par le chant d'une jeune prisonnière allemande (séq. 13), il s'agit de laisser les personnages s'abandonner à des émotions retenues jusqu'ici : colère, épuisement et mélancolie désespérée. C'est par ces émotions simples qu'une certaine hauteur morale parvient à s'exprimer pour relayer l'indignation éprouvée par le spectateur après le cérémonial de l'exécution. Chaque scène est cependant à double tranchant.

Des soldats sont assis dans un mess, un lieu encore jamais vu jusqu'ici. Ils sont bruyants, paillards : l'aubergiste, sur un petit plateau, leur promet « la dernière acquisition faite chez l'ennemi », et va chercher une jeune femme. Les hommes sifflent, surexcités. Le fond de l'espace ressemble à une architecture de terre : c'est d'un nouveau terrier, comme de l'extrémité fantasmagique d'une tranchée, que l'aubergiste ramène l'Allemande. La scène est ponctuée par le regard de Dax, resté à l'extérieur, visiblement accablé par la brutalité de la situation. Après l'exécution, entre le cynisme de Broulard qu'il vient d'affronter et la trivialité des soldats qui ne font d'abord pas grand cas de la terreur de la jeune femme, l'humanité est réduite à des comportements atroces. Mais voilà que la prisonnière se met à chanter : elle entonne un air populaire allemand, une chanson de soldat, « *Le Fidèle Hussard* ». Les hommes se taisent et sont gagnés par l'émotion. Plusieurs pleurent, tous se mettent à fredonner avec elle. Dax, assistant à ce brusque retour d'humanité, leur laisse quelques minutes supplémentaires avant le rappel au front.

Visages à la chaîne

Le caractère stupéfiant de la scène tient à une sorte de déblocage. L'ennemi jamais vu sur le champ de bataille, remplacé par les soldats français dans la logique de « l'épopée inversée », s'incarne soudain sous les traits de la beauté

et de la fragilité féminines. Plus implicitement, l'arrière, les vies de famille détruites, les amours perdues, jamais évoqués dans le reste du film, se trouvent décrits dans le visage et la langue de l'ennemi. « *Le Fidèle Hussard* » raconte le retour d'un soldat qui voit sa fiancée, malade, mourir dans ses bras : « *Maintenant je dois porter un habit noir / C'est pour moi un grand désespoir / Un désespoir qui m'entretient / La tristesse n'a pas de fin.* » L'ennemi est donc un égal, aimable et désespéré lui aussi. Mais le déblocage le plus frappant réside dans la mise en scène. Les soldats du contingent étaient depuis le début filmés en masses ou en lignes, en plans larges, à la volée des travellings et des panoramiques. Les seuls visages détaillés en gros plans étaient ceux des condamnés. Paris, Férol et Arnaud étant morts, la mise en scène accueille maintenant d'autres visages, en série, comme au hasard. L'émotion de la scène est autant produite par le changement d'humeur des soldats que par cette manière nouvelle dans le film de briser le système des travellings pour les saisir un à un, plan par plan, anonymes et hors de toute suite narrative, dans une simple chaîne d'expressions. Quelques figures reviennent, montrant l'évolution de l'émotion collective. Le plus bouleversant est le dernier homme dont une larme est soulignée par un zoom avant.

Si cet ultime plan est touchant, il peut aussi confirmer un doute. Un zoom sur un visage en pleurs n'est-il pas le moyen le plus grossier d'attendrir le spectateur, aussi sûrement que les soldats s'émeuvent en regardant la jeune femme en larmes ? Ne sont-ils pas, comme nous face à eux, les jouets d'un réflexe pavlovien, qui réduit la conscience morale à un spasme d'empathie ? Comme la séquence de l'exécution, la scène est en vérité structurée par un champ-contrechamp aux extrémités incommensurables. La jeune femme est une prisonnière allemande et l'on ne sait pas ce qu'il adviendra d'elle après ce moment de grâce. Les hommes vont repartir au combat et leurs silhouettes être à nouveau englouties dans les tranchées et dans la boue. Chaque gros plan est ainsi teinté d'une terrible amertume. La tristesse n'a pas de fin.

ACTEURS

En larmes et en colère

Un autre élément de mise en scène complexifie la perception de la dernière séquence. Les gros plans sur les soldats sont saisis dans une forme de réalisme documentaire, comme si leurs émotions n'étaient pas jouées. L'anonymat des figurants, la simplicité sans apprêt de leurs visages, la laideur ou la vieillesse de certains, leur absence du reste de la fiction et la disparition du dialogue accentuent cette impression de réalisme. Il y a dans tout *Les Sentiers de la gloire* une forme de voisinage entre la théâtralité souvent excessive des acteurs du drame et la neutralité des masses de soldats, exemplairement lors du procès. En s'y attardant, on comprend que ce voisinage recèle une contradiction aux significations indéfinies. Dans la dernière séquence, il y a une proximité entre les larmes des soldats et celles de la jeune Allemande, mais cette dernière est, de manière évidente, une actrice (Christiane Harlan) – d'autant plus clairement que la mise en scène la montre sur un plateau.

On a vu précédemment (p. 16) comment cette différence renvoie le spectateur à sa propre position : les hommes pleurent en regardant la jeune femme en larmes et nous sommes émus en regardant les hommes. Il y a une gradation dans les niveaux de jeu, des spectateurs aux figurants et des figurants à Christiane Harlan. La gradation ne s'arrête pas là : ces larmes viennent à la suite de celles, surjouées, de Paris et de Férol (séq. 11). Paris s'interrompt vite, dans la cellule, sous les remarques sèches du sergent et adopte ensuite une droiture mutique. Férol, à l'inverse, s'écroule en larmes sur l'épaule du prêtre qui reste à ses côtés jusqu'au peloton d'exécution et incarne ainsi une sorte de limite de jeu typique de Kubrick. L'excès de geignements de l'acteur (Timothy Carey) peut être considéré comme la traduction idéale de sa panique hystérique mais aussi comme une interprétation grotesque ridiculisant le soldat malgré tout et faisant de sa marche avec le prêtre un duo tragi-comique.



1



2



3



4



5



6



7



8



8

Surjeu

L'histrionisme affleure toujours chez les acteurs de Kubrick, même dans les pires situations. Mais apprécier la saveur grotesque et distanciatrice de certains moments des *Sentiers de la gloire* derrière la façade de plomb du récit est difficile. D'autant plus difficile qu'elle n'épargne personne, ni les bourreaux, ni les victimes – les dernières larmes du film ne doivent pas être immédiatement perçues comme une absolue définitive des soldats. Un sommet de surjeu est offert juste avant par Kirk Douglas, lors de son dialogue avec le général Broulard, interprété par Adolphe Menjou. Douglas s'en tenait jusqu'ici à une palette restreinte et contenue, signifiant ses désaccords par des faux sourires pincés et des regards lourds, se servant de l'uniforme pour réduire l'ampleur de ses mouvements de tête ou de bras et engoncer légèrement sa silhouette. Quelques ruptures pensive ponctuent son jeu dans la scène du procès comme dans celle de l'exécution, pour confirmer la force réflexive de Dax. Mais lorsque Broulard le prend pour un arriviste et lui propose le poste de Mireau, Dax éclate de rage et Douglas se défigure : yeux brillants,

dents serrées, mains posées sur le bureau du général comme prêt à bondir, il hurle brusquement son dégoût et son visage déformé rappelle paradoxalement celui de Mireau enragé, à la fin de la séquence de l'assaut. La réaction de Broulard, qui garde son calme et le traite avec mépris, est plus dans le ton du reste du film et amplifie la bizarrerie de l'explosion de Dax. Celui-ci comprend son excès et se referme : le gros plan sur Douglas qui clôt la scène est un magnifique moment de mise en scène, où le ressac de la colère s'exprime dans une sorte de douceur âpre, sculptée par la lumière et par le jeu – les yeux mi-clos, le visage tourné de face alors que le corps est de trois quarts, avec une dernière apparition des dents serrées.

Des moments de jeu glissent, provisoires, comme cette colère ou comme les larmes des soldats, tandis que certains signes restent : c'est la balafre de Mireau – que l'acteur George Macready possédait réellement et que Kubrick demanda à amplifier par le maquillage. La frontière entre le grotesque et le tragique oscille sur cette limite, là où la chair devient masque.



Fear and Desire de Stanley Kubrick (1953) – S.K.P.



Dr Folamour de Stanley Kubrick (1964) – Columbia Pictures.



Full Metal Jacket de Stanley Kubrick (1987) – Warner Bros.



Barry Lyndon de Stanley Kubrick (1975) – Warner Bros.



GENRE

La guerre dans la tête

La guerre occupe une place centrale dans l'œuvre de Kubrick, sous les formes du genre (*Fear and Desire*, *Les Sentiers de la gloire*, *Full Metal Jacket*) ou dans des formes hybrides (*Dr Folamour*, *Barry Lyndon*). Même si, après *Fear and Desire*, il met en scène des conflits réels, Kubrick se concentre peu sur leurs aspects historiques et géopolitiques. La guerre est d'abord « le drame à l'état pur » (cf. p. 4), un fait de violence archaïque, de folie individuelle et de fascisme institutionnel – mais tout cela nous parle en retour d'un 20^e siècle où elle est devenue aussi omniprésente, globale et obsédante que la « Machine du Jugement Dernier » de *Dr Folamour*. La guerre débute à l'aube de l'humanité avec la découverte de l'os comme instrument pour tuer, dans *2001*, et se poursuit dans le futur dystopique d'*Orange mécanique* avec la cure « Ludovico », qui expurge un jeune délinquant de sa violence en le forçant à voir jusqu'au dégoût des images de massacres du siècle. La Machine du Jugement Dernier et la cure Ludovico ont en commun de renverser une nouvelle fois un rapport (après « l'épopée inversée », cf. p. 9) : chez Kubrick, c'est autant l'homme qui fait la guerre que la guerre qui « fait » l'homme, qui façonne son identité, sa pensée et ses actes, bien au-delà des constats de traumatismes psychologiques ou de dérives morales individuelles. La guerre est un agent de l'évolution humaine, fût-elle chaotique et terrifiante.

***Fear and Desire* (1953)**

On a évoqué plus haut le premier long métrage de Kubrick, sa guerre « hors de l'histoire » et ses soldats tuant des ennemis ayant leurs propres visages. Du combat, *Fear and Desire* ne conserve que des signes épars : des uniformes, quelques armes, des hiérarchies simplifiées, dans un décor de nature indifférente où quatre hommes égarés doivent construire un radeau pour passer les lignes ennemies. La cible de Kubrick n'est pas encore la machine militaire. La guerre est une situation limite, un trauma invisible qui tord les psychologies et libère des pulsions violentes ou délirantes. Tout à son économie, le film fait se succéder des moments de tension entre les hommes et des épures de situations criminelles : la capture et le meurtre d'une jeune femme, l'attaque du quartier général ennemi où ne se trouvent que deux officiers. Mais l'ambition abstraite de *Fear and Desire* est trop délicate pour une première production fauchée et Kubrick le reniera plus encore que *Spartacus*. Ce film lui a néanmoins appris qu'il ne peut pas aller droit au cœur de la guerre comme théâtre mental. La scène avec la prisonnière allemande ajoutée à la fin des *Sentiers de la gloire* peut

ainsi être vue comme une reformulation de celle avec la jeune femme de *Fear and Desire*. Kubrick prend cette fois des détours : l'excitation érotique est mise à distance ; la folie des soldats est disséquée par le brusque passage entre bestialité et empathie ; le meurtre est inutile puisqu'il est déjà partout et que la scène, en étant placée à la fin, semble à la fois absoudre – par les larmes – et concentrer – par l'exhibition du corps érotisé de l'ennemi – toutes les violences. Le théâtre mental s'est emboîté dans celui de l'histoire.

Dr Folamour (1964)

Le mépris meurtrier du général Mireau dans *Les Sentiers de la gloire* ouvrait la voie à la folie totale du général Jack Ripper (« Jack Éventreur ») dans la Guerre froide de *Dr Folamour*. Au capitaine Mandrake qui essaye de l'écouter sans panique développer sa théorie des « fluides corporels » menacés par les communistes, Ripper assène : « Vous souvenez-vous de ce que Clémenceau disait de la guerre ? Il disait : elle est trop importante pour être laissée aux généraux. (...) Maintenant, elle est trop importante pour être laissée aux politiciens. » La confrontation entre les deux hommes ressemble à une version grotesque du très sérieux dialogue entre Mireau et Dax pendant laquelle Dax lançait, cinglant, que « le patriotisme est le dernier refuge de la canaille ». Mais Ripper n'est pas une « canaille » avide de promotion, c'est un dément qui a le pouvoir de déclencher l'apocalypse atomique. Quant à Mandrake, il est l'un des trois rôles tenus par Peter Sellers dans le film, avec celui du président des États-Unis et celui du *Dr Folamour*, un ancien scientifique nazi : une figure d'ambivalence fatale. Dans *Fear and Desire*, les hommes tuent leurs propres doubles ; dans *Les Sentiers de la gloire*, les soldats sont victimes de leur armée ; dans *Dr Folamour*, le chaos des identités règne en maître ubuesque. La satire et l'humour noir injectent de la folie à chaque moment d'une mécanique guerrière devenue l'acte paranoïaque par excellence, coupé de la réalité, obéissant à des protocoles insensés, œuvrant à la destruction universelle.

Barry Lyndon (1975)

Forcé de fuir sa famille après avoir tué en duel un officier anglais, dévalisé par des voleurs, le jeune Irlandais Redmond Barry n'a d'autre choix que s'engager dans l'armée britannique. Il part combattre les Français en Prusse – une première partie de l'action se déroule au milieu du 18^e siècle, au début de la Guerre de Sept Ans. La guerre fait partie des événements que Redmond rencontre sur son chemin : comme eux, elle a deux faces aléatoires, qui accompagnent toujours un malheur d'une bifurcation nouvelle. Redmond assiste à la mort de son oncle au cours d'une attaque mais en essayant de le sauver, il évite les balles ennemies. Il croit échapper à la condition de simple soldat en volant l'uniforme d'un officier prussien, mais il est bientôt démasqué et renvoyé au rang de fantassin, cette fois dans l'armée de Prusse. Là, il prouve sa valeur et réussit à obtenir un rang qui va le sortir des champs de bataille, et l'emmener dans d'autres histoires. Comme dans la tradition picaresque, *Barry Lyndon* fait de la guerre une péripétie, une sorte de plaque tournante narrative. Kubrick y inverse le point de vue des *Sentiers de la gloire* : ce n'est pas le conflit qui amène à se concentrer sur quelques individus, mais un seul personnage qui amène à

passer par la guerre. Dans l'assaut des *Sentiers de la gloire*, un zoom avant pointait vers le colonel Dax, ici un zoom arrière part de Redmond pour embrasser la bataille. L'épopée n'en reste pas moins « inversée » : la guerre n'a ni raison, ni héros, et ne cesse de brouiller les identités.

Full Metal Jacket (1987)

Au panneau « La paix est notre profession » que l'on voit à l'entrée du camp militaire de *Dr Folamour*, répond la double inscription contradictoire sur le casque du soldat Joker dans *Full Metal Jacket* : d'un côté le signe « Peace and Love », de l'autre « Born to Kill ». « Cette contradiction n'est ironique qu'en apparence. Les deux affirmations antagonistes (...) confirment qu'ici souffre un cerveau malade dans lequel les deux hémisphères ne dialoguent plus. »¹ Le film prend prétexte de la guerre du Vietnam pour décrire l'annihilation intime des soldats, une destruction qui débute avant même l'entrée dans les zones de combat : c'est au camp d'entraînement des Marines qu'a lieu un premier meurtre. Kubrick a trouvé avec *Full Metal Jacket* la formule de son théâtre mental de la guerre. Il coupe en deux le récit et fait des soldats les survivants d'une épreuve, l'entraînement, qui en abolissant leurs conceptions morales, les a rendus prêts au chaos. *Full Metal Jacket* se passe de tout personnage à la colonel Dax, de toute véhémence de la raison ; en tuant son sergent instructeur, le soldat Baleine accomplit le geste que Dax s'interdit face à Mireau, tout en inversant l'exécution : ce ne sont plus trois soldats innocents, mais un sergent fascisant qui est fusillé. *Full Metal Jacket* s'achève avec une autre relecture cauchemardesque du film de 1957 : l'ennemi invisible finit aussi par s'incarner sous les traits d'une jeune femme, mais c'est une sniper hallucinée que les soldats débusquent et achèvent, avant de repartir en chantant sur un horizon de feu. L'empathie passagère des *Sentiers de la gloire* est bien loin.

1) Jordi Vidal, op. cit., p. 83.

Le choc de l'obus

Fear and Desire, *Dr Folamour* et *Full Metal Jacket* établissent des liens directs entre la guerre et la folie, au sens psychiatrique. Le soldat Sidney, dans *Fear and Desire*, est pris d'une crise délirante qui mène au meurtre de la jeune prisonnière ; le général Ripper de *Dr Folamour* est un paranoïaque obsédé par les « fluides corporels » et la « fluoration de l'eau » ; la première partie de *Full Metal Jacket* décrit la lente plongée du soldat Baleine dans une schizophrénie meurtrière. La folie d'un personnage est chez Kubrick la partie la plus visible de la guerre comme théâtre mental ; elle n'a pourtant aucune expression complète dans *Les Sentiers de la gloire*. On peut néanmoins travailler avec les élèves à rassembler les signes d'une folie que le film ne concentre sur aucun personnage, mais qu'il disperse à travers plusieurs situations. L'une des plus importantes se déroule lors de la visite de Mireau aux tranchées (séqu. 3). Lorsque le général s'adresse à un homme qu'on lui décrit comme victime du « choc de l'obus » – « *shell shock* », en anglais – il rétorque que cela n'existe pas et gifle le soldat avant d'exiger sa mise aux arrêts. La réaction de Mireau peut être interprétée comme un déni de sa propre folie, qui prend les formes d'un autoritarisme délirant proche de la paranoïa de Ripper. On peut comparer les deux personnages, de même que le comportement du soldat victime d'obusite à celui du soldat Baleine. Le meurtre du sergent instructeur dans *Full Metal Jacket* est la vengeance terrible, trente ans après, du soldat giflé des *Sentiers de la gloire*.

CRITIQUE

La lâcheté ou le cynisme

« J'ai donc vu *Paths of Glory* (*Les Sentiers de la gloire*), film américain indépendant réalisé en Belgique, les autorités françaises ayant refusé l'autorisation du tournage en France aux cinéastes qui n'ont, je crois, pas même l'intention de soumettre leur production achevée au contrôle de la commission de censure !

Paths of Glory est adapté d'un roman qui porte ce titre, lequel ne fait qu'articuler un fait vrai et qui entache assez clandestinement la petite histoire de la guerre 1914-1918. Le début du film nous fait assister à une conversation entre deux généraux français respectivement interprétés par George Macready le balafre et le hollywoodien Adolphe Menjou qui n'en est pas à son premier rôle de fripouille puisqu'il paraît qu'en dépit de l'opinion publique, il dénonça son vieil ami Charles Chaplin au Comité des activités anti-américaines. (...)

Ainsi donc, ce film, qui à la demande des anciens combattants belges a été retiré d'une salle bruxelloise, ne sortira jamais en France – tant qu'il y aura des militaires en tout cas – et c'est dommage car il est fort beau et à divers points de vue. Il est admirablement mis en scène, mieux encore que *The Killing* sorti à Paris sous le titre d'*Ultime Razzia*, en plans longs, très mobiles. La photo, splendide, parvient à trouver le style plastique de l'époque – on pense à la guerre de 1914-1918 telle qu'en témoigne par exemple une collection de *L'illustration*.

La faiblesse du film, ce qui l'empêche d'être un réquisitoire irréfutable, c'est une certaine invraisemblance psychologique dans le comportement des « méchants » ; il y eut certainement en 1914-1918 des « crimes de guerre » semblables, des tirs dirigés sur nos troupes mais par erreur, par ignorance et par confusion plutôt que par ambition personnelle. La lâcheté est une chose et le cynisme une autre ; ce général à la fois lâche et cynique est peu vraisemblable ; le scénario eût été plus logique si un officier lâche, pris de panique, avait fait tirer sur ses troupes et qu'un autre officier eût fait fusiller trois des rescapés pour l'exemple.

De même, dans *Attack* de Robert Aldrich [*Attaque*, 1956], le moment où le capitaine apeuré poussait, avec son pied, le revolver qui traînait à terre et grâce auquel le lieutenant qu'il avait trahi allait le tuer, était irritant de fausseté psychologique. On pardonnera plus facilement à Stanley Kubrick une erreur matérielle pourtant grossière : le colonel Kirk Douglas à plusieurs reprises salue tête nue ses supérieurs ! On peut penser que Stanley Kubrick, qui avait dès le départ renoncé à exploiter son film en France, aurait trouvé de meilleurs exemples d'abus militaires dans des guerres plus récentes : celle de 1940 avec son vagabondage d'officiers français sur les routes, celle d'Indochine avec tous les scandales que l'on connaît,



Vivement dimanche ! de François Truffaut (1983) – Les Films du Carrosse.

celle, toute fraîche, d'Algérie à propos de laquelle, après Henri Alleg, le cinéaste aurait plus fortement, plus utilement posé « la question ».

De toute manière, en dépit de sa simplification psychologique et théâtrale, *Paths of Glory* est un film important qui confirme le talent et l'énergie d'un nouveau réalisateur américain, Stanley Kubrick. »

François Truffaut, *Arts*, 12 mars 1958,

repris dans *Les Films de ma vie*, Flammarion, « Champs », p.144-147.

Si François Truffaut se trompe sur le pays de tournage des *Sentiers de la gloire*, qui n'était pas la Belgique mais l'Allemagne, c'est sans doute en partie parce que l'accueil houleux lors de sa première projection européenne, à Bruxelles en février 1958, avait marqué les esprits et décidé de son sort. Le film ne sera pas distribué en France avant 1975, mais cela n'empêchera pas Truffaut, dans *Vivement dimanche !* (1983), censé se dérouler dans les années 60, de mettre une affiche des *Sentiers de la gloire* dans le hall d'un cinéma où un crime a lieu. Le film de Kubrick avait donc plus d'importance pour Truffaut que ce que laisse entendre sa critique aux accents contradictoires – une retenue peut être due au texte incisif que Jean-Luc Godard avait écrit un mois plus tôt sur *L'Ultime Razzia* dans les *Cahiers du cinéma* (n°80, février 1958), où il convoquait aussi la comparaison avec Robert Aldrich mais pour dire que Kubrick n'était guère plus qu'un « bon élève » amateur d'« esbroufe gratuite ».

Le principal reproche que fait Truffaut se concentre sur l'invraisemblance psychologique du comportement de Mireau. On ne pourrait à la fois être lâche et cynique. L'argument est étrange, fondé sur rien d'autre que sa propre affirmation et une relative ignorance des faits historiques dont s'inspire le roman de Cobb. Mais il conduit Truffaut à formuler une solution scénaristique alternative : pourquoi n'y aurait-il pas eu un autre officier ? Cette idée rappelle une solution inverse trouvée par Kubrick pour l'adaptation, qui a fondu dans le personnage du colonel Dax deux personnages du roman : l'un (le colonel) incarnant l'obéissance contrainte aux ordres, l'autre (l'avocat) la défense impossible des soldats (cf. p. 9). Il y a autant de contradiction chez Dax que chez Mireau, mais ce que Truffaut critique chez ce dernier est précisément ce que Kubrick recherche : le signe d'une folie excluant toute logique psychologique.

À CONSULTER



Filmographie

Le film :

DVD, MGM / United Artists, 2002.

La qualité visuelle et sonore de la copie proposée par cette édition française est correcte mais celle éditée aux États-Unis en 2010 par Criterion en DVD et en Blu-ray (zone 1, sans sous-titres) est nettement supérieure ; elle fournit de plus quelques bonus, dont des entretiens avec Jan Harlan, James B. Harris et Christiane Kubrick.

Films de Kubrick utilisés dans le dossier :

Fear and Desire, DVD, Films sans frontières, 2012 ; Blu-ray, Éditions Kino Video (zone 1), 2012.

Spartacus, DVD, Universal Pictures, 2004 ; Blu-Ray, 2010.

Dr Folamour, DVD, Sony Pictures Entertainment, 2004 ; Blu-ray, 2009.

2001 : l'Odyssée de l'espace, DVD, Warner Home Video, 2001 ; Blu-ray, 2015.

Barry Lyndon, DVD, Warner Home Video, 2001 ; Blu-ray, 2011.

Full Metal Jacket, DVD, Warner Home Video, 2001 ; Blu-ray, 2012.

Autour de la Première Guerre mondiale :

Abel Gance, *J'accuse* (1919), DVD et Blu-Ray, Lobster Films, 2014. La version de 1938 existe seulement en VHS (Éditions Film Office, 1997).

Georg Wilhelm Pabst, *Quatre de l'infanterie* (1930), DVD, UFA Klassiker, 2006 (en version originale allemande non sous-titrée).

Lewis Milestone, *À l'Ouest, rien de nouveau* (1930), DVD, Universal Pictures, 2005 ; Blu-ray, 2012.

Raymond Bernard, *Les Croix de bois* (1932), DVD et Blu-ray, Pathé, 2014.

Jean Renoir, *La Grande Illusion* (1937), DVD, Studiocanal, 2010 ; Blu-ray, 2012.

Joseph Losey, *Pour l'exemple* (1964), DVD, Studiocanal, 2012.

Dalton Trumbo, *Johnny s'en va-t-en guerre* (1971), DVD, Europacorp, 2010 ; Blu-ray, 2014.

Autre titre :

Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad*, DVD, éditions Studiocanal, 2005 ; Blu-ray, 2009.

Bibliographie

Romans :

Humphrey Cobb, *Les Sentiers de la gloire*, Les bons caractères, 2014 ; édition anglaise : *Paths of Glory*, Penguin Classics, 2010.

Erich Maria Remarque, *À l'Ouest, rien de nouveau*, Le Livre de poche, 1973.

Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, Le Livre de poche, 2010.

Sur les « fusillés pour l'exemple » :

Blanche Maupas, *Le Fusillé*, Isoète éditions, 1994.

Nicolas Offenstadt, *Les Fusillés de la Grande Guerre et la mémoire collective*, Odile Jacob, 2009.

André Loez, *14-18. Les Refus de la guerre. Une histoire des mutins*, Gallimard, « Folio », 2010.

Autour des *Sentiers de la gloire* :

Kirk Douglas, *Le Fils du chiffonnier*, Le Livre de poche, 1990 ; *I am Spartacus !*, Capricci, 2013.

Alison Castle (dir.), *The Stanley Kubrick Archives*, Taschen, 2008.

Laurent Veray, *La Grande Guerre au cinéma*, Ramsay, 2008.

Sur Stanley Kubrick :

John Baxter, *Stanley Kubrick*, Seuil, 1999.

Jordi Vidal, *Traité du combat moderne : films et fictions de Stanley Kubrick*, Allia, 2005.

Michel Chion, *Stanley Kubrick. L'humain, ni plus ni moins*, Cahiers du cinéma, 2005.

Michel Ciment, *Kubrick*, Calmann-Lévy, 2011. Michel Ciment a réalisé plusieurs longs entretiens avec Kubrick, qui sont rassemblés dans ce livre.

Sitographie

Le site du CNDP offre un dossier sur le film, avec une analyse de la séquence de l'assaut : <http://www2.cndp.fr/>

On peut trouver d'intéressants textes de James Naremore et David Ehrenstein (en anglais) sur le site de l'éditeur Criterion : <http://www.criterion.com/films/27522-paths-of-glory>

Le site du château de Schleissheim documente sur l'histoire et la topographie des lieux : <http://www.schloesser-schleissheim.de/>

transmettre
LE CINEMA

www.transmettrelecinema.com

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

La guerre totale

Les Sentiers de la gloire est souvent négligé, dans les histoires du cinéma comme dans les livres sur Stanley Kubrick, avec la distraction polie que suscitent les grands monuments incontestés mais peu visités. Recouvert par l'importance de son sujet historique, le film est brandi comme l'une des meilleures œuvres du cinéma antimilitariste et réduit à l'efficacité de sa démonstration morale inspirée de faits réels. De nombreux soldats de la Première Guerre mondiale, accusés de lâcheté face à l'ennemi, ont bien été « fusillés pour l'exemple » par leurs propres armées, comme le montre *Les Sentiers de la gloire* en s'appuyant sur des cas français. Kubrick ne se contente pourtant pas d'une dénonciation de la mécanique militaire à travers une description violente des rapports hiérarchiques et du cynisme des généraux. Derrière la façade historique, l'abstraction et la folie règnent, doublant le récit martial d'un soupçon angoissant que la mise en scène distille dans les espaces et les mouvements, dans les lumières et dans le jeu. Dans *Les Sentiers de la gloire*, la guerre n'est pas seulement mondiale : le monde semble entièrement soumis à sa logique.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro scénario, réalisation et production de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival *Regards d'Ailleurs* de Dreux.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Cyril Béghin est critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il écrit également pour plusieurs revues (notamment *Vertigo*), catalogues (dont ceux du festival *Théâtres au cinéma* de Bobigny) et ouvrages collectifs sur le cinéma. Il contribue depuis 2001 au dispositif Lycéens et apprentis au cinéma, rédigeant, entre autres, les dossiers consacrés à *Gare centrale*, *Kairo*, *Pickpocket*, *Tous les autres s'appellent Ali*, *L'Étrange Affaire Angélica* et *L'Invasion des profanateurs de sépultures*.

Avec le soutien du Conseil régional

CAHIERS
DU
CINÉMA



CNC