

<https://divergences.be/spip.php?article3880>



Paths of Glory

- Aujourd'hui - Décembre 2024 -

Date de mise en ligne : vendredi 29 novembre 2024

Copyright © Divergences Revue libertaire en ligne - Tous droits réservés

<https://divergences.be/sites/divergences.be/local/cache-vignettes/L400xH225/ original-d752c.jpg>

Victime de son Antimilitarisme ?

En 1953, lorsque Stanley Kubrick réalise son premier long métrage, il tourne un film de guerre. Décontextualisé, *Fear and Desire* ne se réfère à aucun conflit ayant existé et, en conséquence, manque de chair. Lorsqu'il renoue avec le genre après deux films noirs (*Killer's Kiss*, 1955 et *The Killing*, 1956), il tire les enseignements de son premier essai et décide d'adapter l'unique roman d'Humphrey Cobb dont il conservait un souvenir vivace bien qu'il l'ait lu à l'âge de 15 ans. Même si c'est la situation tragique des trois personnages au centre du récit qui le touche et l'intéresse, son film se déroulera pendant la première guerre mondiale dans les rangs de l'armée française. Or en France, on ne touche pas impunément au mythe de la Grande Guerre. Manifestant sa mauvaise humeur, le gouvernement français refuse les autorisations nécessaires pour tourner sur son territoire ; les décors naturels et le château sont choisis en Bavière, à 40 kilomètres de Munich. Le tournage est achevé à la fin de l'été 1957 mais il faudra attendre mars 1975 pour qu'il soit programmé sur les écrans français bien qu'aucune décision de censure n'ait jamais été prise contre lui.

A cause de ce long purgatoire, *Paths of Glory* (Les Sentiers de la Gloire) occupe, dans la mémoire du cinéma, la place du film ayant subi la plus longue interdiction en France, du parangon de la victime de la censure. Dans *R.A.S.*, Yves Boisset a donné à l'appelé interprété par Jean-François Balmer le nom de Dax, le héros du film de Stanley Kubrick. Lorsque les PUF publient un *Dictionnaire de la Censure au Cinéma* [1] en 1998, il semble aller de soi qu'une photo célèbre de *Paths of Glory* soit choisie pour illustrer la couverture avec trois petites vignettes représentant les affiches de *R.A.S.*, *La Religieuse* et *Salò*, films qui, eux, ont eu effectivement, à des degrés divers, maille à partir avec la commission de censure. Depuis, sa sortie en salles en 1975 et ses multiples diffusions à la télévision ont permis une lecture qui dépasse l'émotion suscitée par cette sortie trop longtemps différée. Mieux ses différentes avanes ont conféré une qualité unique au film de Stanley Kubrick dans la mesure où il est possible de suivre sur plusieurs décennies la relation complexe entre film et histoire.

Présenté en avant-première à Munich le 18 septembre 1957, *Paths of Glory* sort aux États-Unis le jour de Noël accompagné d'une critique largement acquise au film. Aux États-Unis, l'adhésion est d'autant plus large que l'épisode concerne une armée étrangère et une guerre déjà ancienne et qu'il reprend un schéma narratif classique (Cf. la deuxième partie). Au contraire, en Europe, le sujet de *Paths of Glory* va peser de tout son poids sur la carrière commerciale du film. Le distributeur, *Les Artistes Associés*, opte pour une stratégie prudente en privilégiant les pays francophones frontaliers de la France pour tester les réactions du public : la sortie du film est donc programmée en Belgique puis en Suisse. Avant la sortie, des projections de presse sont organisées comme à l'accoutumée. En pleine guerre d'Algérie, l'Ambassade de France effectue des pressions discrètes mais efficaces pour empêcher la diffusion du film. Le vendredi 21 février 1958, le film sort néanmoins en Belgique. Le lundi suivant, les incidents éclatent au cinéma "Variétés" de Bruxelles dont la presse se fait l'écho.

"Ce film réquisitoire de Stanley Kubrick, contre la guerre, remue l'opinion Belge. Projeté à Bruxelles, il a provoqué la colère de quelques officiers de réserve français résidant en Belgique. Ces incorrigibles patriotards ne pouvaient tolérer un film de cette dimension qui dénonçait un odieux sadisme de généraux. Aussi vinrent-ils un soir, aidés de galonnés belges, pour chahuter la projection. La police intervint en les mettant dehors. Mais l'Ambassade de France à son tour, exerça des pressions sur la municipalité et obtint l'interdiction du film - par mesure d'ordre !" [2]

Le recours au trouble à l'ordre public est systématique lorsqu'il s'agit d'interdire un film sans faire appel directement à la censure... Évidemment cette interdiction soulève en Belgique l'indignation de la gauche qui mobilise pour riposter. Appelés par l'Association Générale des Étudiants de l'Université de Bruxelles, 2000 étudiants manifestent aux cris de "liberté d'expression" et "Guerre à la guerre". L'Union de la critique cinématographique belge, et l'Association professionnelle de la presse cinématographique belge s'insurgent contre cette atteinte à la liberté d'expression.

Depuis New-York, *Les Artistes Associés* invitent leurs représentants à Bruxelles à suspendre pour quelque temps l'exploitation du film dans la capitale belge, alors que les séances se poursuivent normalement dans les autres villes du pays. Après quelques jours de négociations, les projections reprennent à Bruxelles accompagnées du pré-générique suivant :

Cet épisode de la guerre 1914-1918 retrace la folie de certains hommes pris dans son tourbillon. Il constitue un cas isolé en contraste total avec la vaillance historique de la vaste majorité des soldats français, champions de l'idéal de liberté que, de tout temps, le peuple français a fait sien.

Dans la Confédération Helvétique, le film, jugé "*incontestablement offensant pour la France, sa justice et son armée*", est interdit en mars 1959. Mais contrairement à la rumeur, le film ne l'a jamais été en France. Devant les problèmes posés par sa sortie en Belgique, *Les Artistes Associés* ont préféré renoncer à le présenter devant la commission de censure et, par conséquent, à sa distribution en France. Cette autocensure qui fut effective ne peut être pour autant assimilée à une décision de censure car, en l'absence de cette dernière, il est très difficile de mobiliser contre une non sortie. A preuve, aucune manifestation n'a été organisée sur le territoire français pour réclamer la sortie du film de Kubrick. Il n'y eut aucune mobilisation des intellectuels toujours prompts à défendre la liberté d'expression. Jean-Luc Godard ne rédigea pas de "lettre au Ministre de la Kultur" comme il le fit pour protester contre l'interdiction de *La Religieuse*. Bref une non sortie constitue bien un non événement...

Néanmoins, ce contexte de luttes politiques va marquer définitivement le film qui obtient le prix Chevalier de la Barre [3] ex-æquo avec *A man is ten feet tall* de Martin Ritt et le grand prix de la critique belge de cinéma [4]. Les premières réactions sont centrées sur le contenu historique et politique du film et sur la liberté de diffusion. La critique unanime s'élève contre cette forme de censure insidieuse. La revue de la FFCC, *Cinéma 58*, prend en compte l'importance de l'événement et consacre un dossier de huit pages avec en forme d'éditorial un texte de Louis Marcorelles qui pose les grands principes :

"Dans la patrie de Descartes et des Lumières, il est inadmissible qu'une œuvre aussi ambitieuse, même que partiellement réussie à mon gré, n'ait pas le droit de toucher notre public." [5]

L'éditorial est suivi d'une traduction de l'analyse de Gavin Lambert parue dans *Sight and Sound : Paths of Glory Reviewed*. Sous le titre *Les clowns de la Fourmilière*, Bernard-Luc de Ville centre sa lecture sur la critique de la guerre et termine son texte en faisant des *Sentiers de la Gloire* "le voyage au bout de la nuit" du cinéma de guerre américain [6]. Dans les autres revues de gauche, l'esprit est identique ; même Georges Sadoul est conduit à trouver des qualités à une production américaine, il est vrai indépendante :

"Si elle ne veut pas montrer qu'elle protège non pas "l'ordre public et les bonnes mœurs" mais les crimes politiques et l'hypocrisie, la censure française ne peut interdire ce très grand et très beau film américain." [7]

Rares sont les articles qui attaquent le film. Dans les colonnes du journal *Le Monde*, Isabelle Vichniac, après avoir rappelé le contexte passionnel, consacre l'essentiel de son texte à dénoncer les invraisemblances (les tranchées trois fois trop larges, les erreurs sur les uniformes ou sur les rites de l'armée française, la faute d'orthographe dans la seule inscription en français, etc.) qui discréditeraient le propos d'un film trop "américain", trop hollywoodien... Cette critique du *point de vue du spécialiste* est aujourd'hui datée et disqualifiée par la réflexion sur les relations entre cinéma et histoire. En revanche, sa conclusion me semble d'autant plus pertinente qu'elle rejoint l'esprit de mon analyse :

"Adversaires et défenseurs du film partent en effet de l'idée que *Les Sentiers de la gloire* constituent un réquisitoire contre la guerre. Il me semble que ce point de vue est erroné. Le bien fondé du combat poursuivi n'y est jamais mis

en cause. Seule y est attaquée une conception révoltante de l'autorité, incarnée par une poignée d'officiers ambitieux et inhumains, empêchant somme toute la guerre de se poursuivre comme il se devrait." [8]

Malgré la vigueur de la protestation et l'isolement des défenseurs de "l'honneur de la France" [9], le film ne sort toujours pas en France. Même les pugnaces francs-tireurs de Perpignan n'arrivent pas à le projeter dans le cadre de leurs confrontations de 1969... Il faut attendre dix ans après la fin de la guerre d'Algérie, en 1972, pour qu'il soit soumis pour la première fois à la Commission de Contrôle. Il obtient sans difficulté son visa d'exploitation, assorti toutefois d'une interdiction aux moins de 13 ans. Initialement prévue le 14 juillet, la sortie est annulée par Kubrick qui suit désormais de très près la diffusion de ses films et qui juge la date peu favorable. *Paths of Glory* ne sort finalement en salle qu'en 1975. Alors que le distributeur, AMLF avait prévu le 5 ou le 12 mars, le film est enfin programmé le 26 mars 1975 dans dix salles à Paris. Le premier jour, il réalise 3447 entrées et 31623 la première semaine. Dès la seconde semaine, le distributeur ajoute une copie [10]. Le nombre total des entrées pour les 12 semaines où le film est resté en exclusivité à Paris et en périphérie s'élève à 134805. Pour son distributeur, AMLF, *Paths of Glory* n'arrive qu'en neuvième position dans son bilan pour la saison 74/75 loin derrière *La moutarde me monte au nez*, *Peur sur la ville*, *Les bidasses s'en vont en guerre* ou *Le chaud lapin*... Cette carrière commerciale très modeste place *Paths of Glory* bien après les succès du moment. Pour la saison 74-75, les films bien de chez nous (*Le vieux fusil*, *Pas de problème*, *L'incorrigible*, etc.) se partagent les faveurs des spectateurs avec deux types de films symptomatiques de cette période à la fois de crise économique et de libéralisation sociale : les films catastrophes (*La Tour Infernale* ou *Tremblement de Terre*) et les films pornographiques (les productions françaises comme *Exhibition* et *Histoire d'O* qui poursuivent le grand succès d'*Emmanuelle* la saison précédente ou les américaines pour le plus hard comme le célèbre *Gorge Profonde*). De fait, le film a fait une carrière à peine supérieure à celle d'un film en reprise, habituellement très faible, car il a été perçu comme un film ancien.

Ce faible succès public contraste avec une critique quasi unanime. Hebdomadaires et quotidiens rendent compte de l'événement soulignant ainsi son importance. A l'époque journal de gauche, *Libération* [11] consacre une page entière et deux articles à cette juste cause ; un texte au ton résolument antimilitariste de Philippe Gavi conclue sur l'ambiguïté du film dans son opposition entre "bons" et "mauvais" officiers. Dans les quotidiens, *Le Figaro* se distingue. Avec un sous-titre explicite "*Les poncifs de l'anti-militarisme*", Michel Mohrt recense toutes les invraisemblances qui obèrent ce film qui "*a été fait en 1957, en pleine guerre d'Algérie*" et qui "*bien plus qu'un film contre la guerre est un film contre la France. Et contre son armée.*" [12] Dans *Le Nouvel Observateur*, Jean-Louis Bory [13] prend le contre-pied et soutient que le film est antimilitariste et non anti-français.

Évidemment lors de sa sortie en France, la campagne promotionnelle n'a pas manqué d'exploiter la persécution de la censure pour à la fois expliquer le retard pris et surtout pour valoriser le propos courageux tenu par le film. Depuis lors, *Paths of Glory* fait figure de référence : il est programmé très souvent sur les chaînes de télévision pour illustrer les misères des poilus durant la grande guerre, il a été choisi pour l'action *Lycéens & Cinéma* dans la région Rhône Alpes et comme film support à un débat sur la première guerre mondiale lors du Festival du Film d'Histoire de Pessac en 1998... *Paths of Glory* bénéficie d'un crédit quasiment inépuisable en tant que victime de la censure, crédit qui décourage la démarche critique voire l'interdit [14]. Il est donc grand temps de se poser quelques questions sur l'antimilitarisme mis en œuvre dans ce film, antimilitarisme qui aurait justifié l'interdiction selon une critique un peu rapide. Lapalissade ? Certes, *Paths of Glory* dénonce avec force les horreurs de la guerre et l'iniquité de la justice militaire. Mais, les horreurs de la guerre, seuls quelques psychopathes sadiques osent encore en revendiquer la grandeur. Quant à la justice militaire, elle est à la justice..., l'antienne est bien connue. Bref, le consensus est très large sur cette question et une dénonciation des "*abus de la guerre*" ne peut rencontrer que l'assentiment le plus large. Du reste, ce n'est pas cette dénonciation qui était susceptible de provoquer l'ire des officiels français mais bien le fait que la fiction se déroulait dans l'armée française pendant la première guerre mondiale et pouvait donc lézarder le mythe de l'union sacrée durant la *grande guerre*.

Retour au film !... Kirk Douglas incarne le colonel Dax [15] ; il a su rester proche de ses hommes dont il partage les dures conditions de vie. Avocat dans le civil [16], il se heurte, en défendant ses hommes, aux officiers généraux.

Formant une caste uniquement soucieuse de ses intérêts (promotion, calculs politiques, honneurs), ces officiers méprisent leurs subordonnés et ignorent tout des problèmes concrets des hommes de troupe qui souffrent dans les tranchées. Sur ce point, la séquence d'exposition est très claire. Elle se déroule sous les lambris dorés d'un château qui abrite le quartier général. Le général Mireau (George Macready) reçoit l'ordre de son supérieur, le général Broulard (Adolphe Menjou), de prendre une position réputée inexpugnable : la colline des fourmis. Après quelques protestations formelles, la promesse d'une étoile supplémentaire fait taire les réticences et les maigres scrupules de Mireau [17]. La séquence suivante s'ouvre dans la boue des tranchées où nous découvrons Dax en train de se laver sommairement dans son abri à l'aide d'une simple bassine. Deux univers complètement étrangers l'un à l'autre.

Cinématographiquement, le propos porte : l'antagonisme est évident car physiquement et matériellement incarné. Cet antagonisme est ensuite explicité à travers un dialogue acerbe entre Dax et l'ordonnance de Mireau qui dit deux choses : d'une part la morgue des officiers d'état-major et le mépris qu'ils éprouvent pour leurs hommes et d'autre part le courage et la détermination de Dax et sa profonde humanité, qualités qui le désignent d'emblée comme le héros de la fiction [18]. En quelques minutes (efficacité du film américain), les données du récit sont posées et ne varieront plus. Dax défendra ses hommes, becs et ongles, au nom du respect de principes moraux ; les officiers généraux seront prêts à toutes les turpitudes pour servir leurs intérêts. L'incompréhension est totale ; le général en chef sera même un moment abusé par Dax. Projetant sur lui ses propres motivations et incapable de prendre en compte la dimension morale qui sous-tend l'action du colonel, il interprète la conduite de Dax comme une stratégie habile (éliminer Mireau) destinée à servir des ambitions carriéristes (gagner ses étoiles et prendre la place du général déchu). Du reste, il comprend bien ce type d'attitude qui est parfaitement intégrée au mode de fonctionnement de l'armée, et, en revanche, il n'admet pas l'exigence éthique qui met en danger tout l'édifice en transcendant toutes les hiérarchies. La critique est sévère et sans appel.

Ce film nerveux et rapide fait alterner les séquences ; au front caractérisé par la violence, la boue et une certaine forme de solidarité qui dit l'humanité répond l'état-major avec son luxe, sa vacuité et ses calculs mesquins qui manifestent le dédain de la caste pour la souffrance des hommes. Dax assure le lien physique entre les deux univers, car évidemment, ces mondes ne communiquent pas sauf en de très rares exceptions. Une première fois, le général Mireau visite les tranchées avant l'offensive. Un travelling arrière rapide précède le général et montre sa hâte à se débarrasser de cette corvée. Son discours, toujours identique, aux soldats dit bien son incapacité à trouver les mots pour s'adresser à ses hommes et, par conséquent, le peu de sympathie qu'il éprouve pour eux. Une deuxième fois, la morgue des officiers, dans toute son obscurité, surgit dans le monde des soldats à travers le dernier repas que le général Mireau fait apporter aux condamnés à mort ; le luxe des couverts tranche avec le caractère sordide de la cellule et surtout avec la situation terrible que vivent les trois futurs suppliciés : encore une fois l'incommunicabilité est totale. Enfin, au moment de l'exécution, les deux mondes se font face dans un champ-contre-champ explicite et émouvant. Dax est filmé en gros plan frontal sans incidence angulaire et avec une longue focale : l'absence de profondeur de champ l'isole complètement et dit son désarroi et sa détresse ; en face, les deux généraux en grand uniforme sont filmés en contre-plongée et en pieds : hautains et détachés de leurs hommes.

A partir d'une fiction consacrée à la première guerre mondiale, *Paths of Glory* reprend l'antinomie entre officiers issus du rang (c'est-à-dire de la société civile) et officiers de métier (formant une caste : Cf. les grandiloquentes déclarations de Mireau sur le métier de soldat) qui sert de moteur à la fiction et de base au discours sur la guerre dans la plupart des films de guerre hollywoodiens ainsi que dans de nombreux westerns. C'est Grau, le petit major courageux (Omar Sharif), qui traque le général Tanz, assassin de prostituées (Peter O'Toole) dans une Europe dévastée par la deuxième guerre mondiale dans *"The Night of the Generals"* (La nuit des généraux, 1966) d'Anatole Litvak. C'est Rolf Steiner, le sous-officier populaire (James Coburn) qui s'oppose avec courage à la morgue aristocratique du junker Hauptmann Stransky (Maximilian Schell) dans *"Cross of Iron"* de Sam Peckinpah (Croix de Fer, 1977)... Benjamin Martin (Mel Gibson), *The Patriot* [19] (Roland Emmerich, 2000) ne prend part à la guerre d'indépendance qu'après que les dragons anglais n'aient assassiné son fils et brûlé son domaine. Néanmoins, les hommes au centre de cette fiction bien d'aujourd'hui [20] sont colonels et issus de la société civile (les américains sont des propriétaires terriens ayant fait leurs armes durant les guerres franco-anglaises et le sanguinaire dragon

anglais est un noble déchu) alors que les généraux (le britannique comme l'américain) sont également incompetents car, fort classiquement, éloignés de leurs hommes et du terrain et surtout enfermés dans les préjugés propres à leur caste.

Considéré pourtant comme l'archétype du film antimilitariste, *Attack* (Robert Aldrich, 1956) ne fait qu'illustrer avec quelle force cette contradiction entre les officiers courageux et déterminés et leurs supérieurs. Le capitaine Erskine Cooney (Eddie Albert [21]) est le protégé du colonel Bartlett (Lee Marvin, encore un colonel qui n'est pas un soldat de métier et planifie, par conséquent, son retour à la vie civile !); ce dernier ne fait pas mystère de ses motivations : il escompte bien engranger les dividendes de sa protection dès la fin de la guerre au près du père du capitaine qui se trouve être un sénateur influent. Malheureusement, cet officier bien né mais d'une couardise criminelle menace en permanence la vie de ses hommes. Après que sa lâcheté ait coûté la vie au plus brave des jeunes lieutenants, le Lieutenant Joe Costa (Jack Palance), il est abattu par le lieutenant survivant. Mais, son assassinat sera, en quelque sorte, ratifié par les hommes de troupes qui tireront à leur tour sur le cadavre du capitaine : métaphore macabre de la démocratie.

Pourtant, c'est bien de démocratie qu'il s'agit et de démocratie à l'américaine. Car cette lutte entre deux types d'officiers recouvre en fait la contradiction majeure entre démocratie et absolutisme féodal qui est géographiquement portée par l'antagonisme entre la jeune Amérique et la vieille Europe. Il s'agit là de l'un des mythes fondateurs de la démocratie américaine [22]. Il s'ex-prime ici à travers deux conceptions antagonistes de l'armée : la conscription contre l'armée de métier. Les américains démocrates soupçon-nent cette dernière d'être liberticide et factieuse et lui préfèrent l'armée constituée de conscrits qui représentent le peuple en arme. Poursuivant cette logique, la démocratie ne pouvait être mieux représen-tée que par Dax, avocat d'assises dans le civil et sa négation que par la parodie de procès qui est mis en scène pour donner une illusion de légalité aux meurtres des trois soldats. Le lieu choisi par l'état-major s'inscrit parfai-tement dans la mythologie puisqu'il s'agit d'un château ; la demeure métonymique de la féodalité renvoie à la terre (les tranchées) dans la quelle vivent et meurent les soldats (les serfs). Même habillés de propre et respectueux de la hiérarchie, les prévenus avec leurs manières frustres apparaissent déplacés et incongrus sur les parquets cirés des pièces de réception du château où se déroule l'audience [23].

Très souvent dans les fictions hollywoodiennes, pour ajouter à l'intelligibilité et pour l'ancrer dans l'idéologie américaine, la lutte se double d'une identification géographique : la démocratie est incarnée par les américains présents dans la fiction et le féodalisme par les européens ou leurs représentants en Amérique.

Et, quelle meilleure matérialisation du militarisme féodal choisir que le *junker* ? Dans *Vera Cruz* (Robert Aldrich, 1954), le capitaine des Lanciers Danette (Henry Brandon) de la cour de Maximilien qui affronte direc-tement les améri-cains, est certes français mais son monocle et ses allures rappellent les stéréotypes de l'officier prussien. Ou bien encore, le général Huerta (Frank Silvera) dans *Viva Zapata* (Elia Kazan, 1952), avec ses petites lunettes cerclées d'acier, a des allures bien germaniques. Les exemples pourraient être multipliés à l'in-fini. Ainsi dans *Paths of Glory*, le général Mireau arbore une balafre et une raideur qui connotent encore une fois clairement le prussien militariste. En revanche interprété par Kirk Douglas, Dax a une démarche, une présence, une aura bien américaines... L'uniforme ne fait pas illusion, Kirk Douglas s'exprime (à tous les sens du terme dans la V.O. du moins) en américain.

Dans les westerns, cette contradiction sert également de moteur à bien des fictions : le "*westpointer*" attaché aux barrières de classes s'oppose souvent à l'officier sorti du rang aux manières frustres. Dans ce type de fiction, les valeurs de la vieille Europe revivent dans les hommes de l'Est (les affreux bosto-niens) et entrent en conflit avec celles de la jeune Amérique défendues par les hommes de l'Ouest ; l'antagonisme entre ces deux systèmes de valeurs appa-raît inconciliable. Le cycle consacré à la cavale-rie de John Ford débute par *Fort Apache* (Le massacre de Fort Apache, 1948). L'officier en chef, le Lieutenant Colonel Owen Thursday (Henry Fonda), est très attaché au respect des barrières de classe : il refuse avec grossièreté la main de sa fille, Philadelphia (Shirley Temple) à un jeune officier qui, bien que westpointer, a le tort d'être le fils du sergent-major O'Rourke (Ward Bond). La séquence

pivot du film est le moment où Thursday vient récupérer sa fille chez les O'Rourke sans être invité et se fait rappeler à l'ordre par son subalterne. Son aveuglement qui lui fait méconnaître les règles élémentaires du savoir-vivre, le poussera ensuite à conduire ses hommes à une mort certaine en négligeant les avis de l'officier en second (John Wayne) qui, homme de la frontière, connaît et respecte les Apaches. Une fois l'aristocrate éliminé, l'armée peut fonctionner pour le plus grand bien de la démocratie américaine, le jeune officier épouse la fille du colonel et le cycle continue pour le plus grand bonheur des spectateurs et pour la plus grande gloire de l'US Cavalry (*She wore a yellow ribbon*, 1949 et *Rio Grande* [24], 1950). L'amiral John Ford reste bien sûr le plus grand défenseur des valeurs du militarisme démocratique [25] et, avec *Paths of Glory*, Stanley Kubrick, participe pleinement à cette illusion d'une armée qui, débarrassée de ses scories féodales, pourrait fonctionner en éco-nomisant le sacrifice des culs-terreux et des bras nus.

Même à travers une fiction sur la première guerre mondiale en Europe, *Paths of Glory* arrive à faire fonctionner l'affrontement du couple antagoniste vieille Europe/jeune Amérique [26]. En plaçant l'invariant principal de la cinématographie hollywoodienne consacrée à la guerre au cœur de sa fiction, Stanley Kubrick montre la force de l'idéologie qui s'impose à lui. Car soit, il partage ce système de valeurs dominant, soit, pour le moins, il ne s'est pas encore libéré des contraintes et des canons de la production des studios alors même que *Paths of Glory* est une production indépendante...

Pour autant, *Paths of Glory* reste bien sûr un grand film : l'humanité brusquement surgit physiquement incarnée par la femme (Susanne Chistian, l'épouse de Kubrick) et les larmes que sa chanson fait couler sur les joues des soldats. Tant il est vrai que l'émotion esthétique et affective n'entretient que des liens bien distants avec l'idéologie...

Jean-Marie Tixier

contribution au dossier réalisé pour *Lycéens et cinéma* par l'AcirA (Association des Cinémas de Recherche Indépendants de la Région Alpine) sur *Paths of Glory*, novembre 1998.

[1] - Jean-Luc Douin en est l'auteur et, à l'article consacré au film de Kubrick, il écrit : "Il (*Paths of Glory*) ne sera pas seulement interdit sur le territoire français durant dix-huit ans..." p.402. Jean-Luc Douin s'est sans doute souvenu qu'il avait fait la critique de ce film dans le *Télérama* du 29 mars 1975.

[2] - Jean van Lierde, in *Liberté* du 7 mars 1958.

[3] - Le jury du prix Chevalier de la Barre est constitué de représentants du Syndicat National des Instituteurs, de la Ligue de l'Enseignement, de la Fédération nationale des Parents d'Élèves des Écoles Publiques, de la F.E.N. et des amis du Canard Enchaîné.

[4] - Le film de Kubrick obtient 19 voix contre 16 au *Septième sceau*.

[5] - *Cinéma* 58, n°27, p.28.

[6] - *Cinéma* 58, p.34.

[7] - *Les Lettres Françaises*, du 13 mars 1958.

[8] - *Le Monde*, 15 janvier 1959.

[9] - L'article d'Isabelle Vichniac a suscité un courrier courroucé...

[10] - Avec 11 copies, le film réalise 31 474 entrées en seconde, 26 485 en troisième et 17 950 en quatrième, soit 107 532 en 4 semaines d'exploitation. (Sources : *Le Film Français*). Avec seulement 11 copies, *Paths of Glory* ne bénéficie pas des moyens dont disposent aujourd'hui

des films comme *Amen* de Costa-Gavras (distribué par Pathé avec 300 copies) ou *Swing* de Tony Gatlif (Pyramide et 95 copies)...

[11] - Libération, 12 avril 1975.

[12] - Le Figaro, 30 mars 1975 .

[13] - Le Nouvel Observateur, 25 mars 1975.

[14] - "Il (le spectateur) voit bien que le thème est assez grave pour passer sur le travail de mise en forme qui aboutit à la représentation filmique, et dès lors qu'il pourrait avoir une quelconque velléité de s'interroger sur la trajectoire du discours politique dans une fiction, il se voit rappeler à l'ordre par l'impérialisme du référent. Le spectateur de la fiction politique est très vite hors-jeu, hors-sujet, lorsqu'il ne se fait pas complice du trafic fictionnel par lequel s'effectue la représentation politique." Serge Toubiana, "Sur la place du spectateur dans la fiction de gauche", Cahiers du Cinéma, n°276, Mai 77, p. 16.

[15] - Un officier supérieur qui a du forcément donner certains gages à la hiérarchie militaire pour obtenir ses cinq barrettes... Depuis *Birth of a Nation* et son vaillant petit colonel Cameron, colonel est, dans les fictions hollywoodiennes, le grade le plus élevé que peut obtenir un représentant de la société civile sans perdre sa qualité en étant assimilé aux officiers de carrière. Cet invariant est également utilisé dans les comédies à d'autres fins. Dans *Show people* de King Vidor, (*Mirages*, 1928), une gourde, Peggy Pepper (Marion Davies) arrive de sa campagne profonde, La Georgie, avec son colonel de père dans la capitale du cinéma pour y faire carrière. A Red Gap, Marmaduke Ruggles (Charles Laughton dans *Ruggles of Red Gap* de Leo McCarey, 1934) est affectueusement surnommé "Colonel". Quant à Walter Brennan dans *Meet John Doe* (Frank Capra, 1941), le spectateur ne lui connaît pas d'autre nom que *The Colonel*... Pour autant, l'utilisation traditionnelle perdure. Dans *Vera Cruz* (1954, Robert Aldrich), Joe Erin (Burt Lancaster) reconnaît aussitôt Ben Trane (Gary Cooper) comme un sudiste et lui attribue le grade de Colonel. Celui-ci ne nie pas bien au contraire : Joe Erin a vu juste. Dans *The Alamo* (1960), les trois protagonistes principaux, Davy Crockett (John Wayne), Jim Bowie (Richard Widmark) et William Travis (Laurence Harvey) sont tous les trois colonels. Dans *The Patriot*, lorsque Benjamin Martin (Mel Gibson) décide enfin de s'enrôler, son ami Harry Burwell (Chris Cooper), colonel dans l'armée des continentaux, lui donne aussitôt le grade de colonel.

[16] - Ce n'est évidemment pas un hasard. Ce choix correspond à la valorisation des hommes de loi qui, dans les fictions américaines, sont chargés de représenter la démocratie américaine en action et de l'audience juridictionnelle comme moment privilégié dans le récit hollywoodien.

[17] - Le général Mireau est une illustration cinématographique exemplaire de la personnalité autoritaire (soumission vis-à-vis de la hiérarchie, mépris des subordonnées, incapacité à prendre des décisions en période de tensions extrêmes, etc.) que la hiérarchie militaire privilégie ; Norman F. Dixon soutient cette thèse pour expliquer les grandes défaites de l'histoire militaire dans son excellent *De l'incompétence militaire*. Paris, Stock, 1977.

[18] - De toutes façons, il ne pouvait en être autrement puisque Dax est incarné par Kirk Douglas qui coproduit le film.

[19] - Homme au tomahawk, héritier donc du *vanishing american*, Benjamin Martin (Mel Gibson) est bien le héros américain par excellence.

[20] - Benjamin Martin est frère de Maximus (Russell Crowe dans *Gladiator* de Ridley Scott). Sortis à quelques semaines d'intervalle, ces deux films sont bien des produits de cette fin de siècle. Alors que les grandes épopées d'hier savaient fondre les destins individuels dans le devenir collectif, ces deux films réduisent, au contraire, l'Histoire à un contexte dans lequel le "héros" ne fonctionne que pour assouvir son désir de vengeance ; leur conception du collectif s'arrêtant à la frontière de leur domaine : ma femme, mes enfants, mes esclaves... En ce sens, il n'est pas étonnant que *Gladiator* n'évoque à plusieurs reprises *C'era una volta il west* (Il était une fois dans l'Ouest, 1969). Sergio Leone est bien un cinéaste moderne, d'une part par son maniérisme et d'autre part par son acharnement à nier le héros, deux caractéristiques en fait liées de la modernité car, d'une part, il ne saurait exister d'autre héros que l'auteur dans son procès de création et, d'autre part, l'humilité au service du récit ne peut être que parfaitement étrangère aux "auteurs"...

[21] - Éternel et excellent second rôle, parfaitement représentatif de la qualité du casting américain.

[22] - Cf. Élise Marienstras, *Les mythes fondateurs de la nation américaine*. Paris, Maspéro, 1976.

[23] - On peut lire aussi, dans cette séquence, la passion de Stanley Kubrick pour les échecs. Le procès comme une partie d'échecs : les grandes dalles de la salle du château sont les cases géantes de l'échiquier sur lesquelles évoluent les soldats, écrasés dans un plan général en plongée, comme des pions sur un jeu qui leur échappe...

[24] - *Rio Grande* est la suite fictionnelle et idéologique de *Fort Apache*. Pour faire le lien explicitement, John Wayne occupe une place centrale dans les deux films, portent le même nom *Kirby York* (à une lettre près cependant : York et Yorke) et a gravi, entre les deux films, les échelons de la hiérarchie militaire puisqu'il est devenu colonel. Il est chargé d'incarner la conception de l'armée défendue par John Ford.

[25] - S'il fallait ne choisir qu'une séquence illustrant le militarisme du *Coach*, la dernière de *The Wings of Eagles* (1957) conviendrait parfaitement : au coup de sifflet, tous ses anciens compagnons d'arme devenus officiers généraux constituent une haie d'honneur pour le commandant Frank W. 'Spig' Wead (John Wayne) contraint, suite à une crise cardiaque, d'abandonner, en pleine guerre, la marine qui fut toute sa vie.

[26] - En ce sens, Michel Mohrt, le critique du Figaro, avait vu juste !