



Les Sentiers de la gloire

Un film américain de Stanley Kubrick (*Paths of Glory*, 1957, noir et blanc, VOSTF),

scénario de Stanley Kubrick, Calder Willingham et Jim Thompson, d'après le roman de Humphrey Cobb,

avec Kirk Douglas (Dax), Adolphe Menjou (Broulard), Ralph Meeker (Paris), George Macready (Mireau).

1 h 26 min

Empêché de sortie en France pendant presque vingt ans, le spectaculaire film de Stanley Kubrick met en scène, à travers un épisode sombre des combats de 1914-1918, l'absurdité terrible de la guerre et l'irresponsabilité d'officiers lâches et tyranniques.

Les désordres de la guerre

Histoire et éducation au cinéma, quatrième, troisième et lycée

Lors de la guerre de 1914-1918, tandis que le conflit s'est enlisé depuis longtemps dans les tranchées, l'état-major français décide une offensive quasiment impossible sur la « colline aux fourmis ». Repoussé par le feu ennemi, le 701^e régiment du colonel Dax doit se replier. Le général Mireau, chef de l'offensive, demande de traduire en conseil de guerre le régiment pour « lâcheté ». Malgré l'opposition de Dax, trois hommes tirés au sort seront condamnés à mort et exécutés. Dax apportant au général Broulard, chef de l'état-major, les preuves que le général Mireau avait fait tirer sur sa propre armée pendant l'attaque, Broulard révoque celui-ci et propose son poste à Dax, croyant que celui-ci avait agi par simple ambition. Dax refuse.

La charge sociale

> Quelle opposition principale le film dresse-t-il ? Pourquoi l'ennemi n'est-il jamais représenté à l'écran ? Comment interpréter les déplacements du colonel Dax ? Que représente ce dernier par rapport aux officiers et aux soldats ?

Le film est moins un film de guerre qu'un film contre la guerre, et plus précisément un film contre l'armée. Il s'agit de mettre en évidence et de dénoncer des rapports sociaux profondément viciés, et la résistance vaine que leur offre un individu, le colonel Dax. L'opposition, à la différence du film de guerre classique, ne passe donc pas tant entre deux camps qu'entre les supérieurs et les soldats d'un même camp. Cette opposition va jusqu'à la mise à mort de certains des seconds par les premiers.

Le contraste des espaces est l'un des éléments essentiels de l'opposition mise en scène par Kubrick. La première scène a lieu dans le QG français, s'ouvre par un plan large de son extérieur, une sorte de château. Lorsqu'on pénètre à l'intérieur, la décoration (viennoise...) est magnifique. La discussion entre les généraux commence par des remarques sur cette atmosphère luxueuse. Des plans très larges montrent les deux généraux marchant côte à côte, au moment où la proposition de promotion a convaincu le général Mireau d'accepter l'offensive proposée par Broulard, alors qu'il la reconnaît périlleuse. À cet espace immense succède celui sans recul ni lumière des soldats : les tranchées. La visite de Mireau, suivi en travelling arrière pendant que les soldats le saluent, contraste avec les immenses salles des officiers. La chambre du colonel Dax est, comme il le souligne lui-même, « petite », comparée aux grands espaces de l'état-major. Excepté le champ de bataille où l'on ne voit même pas le ciel tant les soldats doivent se courber pour avancer, le seul autre espace accordé aux soldats est la cellule où les trois « accusés » attendent le procès et la mort. En revanche, dans le tribunal, de larges contre-plongées les écrasent, à l'image de la charge du procureur et d'un président qui ignore tout des procédures ordinaires de la justice (témoins, greffier...). D'ailleurs, Dax leur avait auparavant précisé que même le lieu jouerait contre eux, puisqu'ils auraient le soleil dans les yeux...

Les soldats sont toujours une masse anonyme. Même hors des tranchées, ils sont agglutinés. Ainsi, lors de la dernière scène, lorsque Dax sort de l'état-major, il les découvre écoutant une chanteuse allemande effarouchée : ils forment une foule grimaçante, hurlante, peu sympathique, qui remplit le pseudo-cabaret. L'espace qui leur est attribué

montre exactement ce qu'ils sont pour leurs chefs : une masse, que l'on peut fractionner en pourcentages.

Cet antagonisme se révèle dans les différents discours que tiennent sur eux les officiers. Ainsi, lorsque Dax reçoit le général Mireau, les remarques de l'adjoint du général témoignent d'un profond mépris pour les hommes. De même, lorsque Dax est seul avec Mireau, il est scandalisé par la manière dont ce dernier les considère comme des effectifs, dont on peut liquider les deux tiers au besoin (« J'estime les pertes pendant l'assaut à environ 55 %, il en restera largement assez pour défendre ensuite la position »). Le général Broulard, lui, méprise explicitement les hommes de troupe (« Il faut en fusiller un de temps en temps pour l'exemple... ils sont comme des enfants »), mais il n'hésite pas non plus à sacrifier le général Mireau quand il sait que son attitude peut être connue et mal jugée : parfait cynique, à la différence de tous les autres, il estime que la vie elle-même est une guerre entre individus, et qu'on ne doit tenir compte que des rapports de force.

Enfin, le personnage du colonel Dax fait l'intermédiaire entre les mondes. Il l'est d'abord dans l'espace, puisqu'il est le seul à aller à la fois chez le général Broulard et dans les tranchées ; il l'est aussi par sa position institutionnelle : commandant aux uns, il est commandé par l'autre. Cela lui permet de défendre ses hommes ; il est avocat dans le civil, apprend-on. Autrement dit, il peut les « représenter » auprès des supérieurs, tenter de combler un fossé qui sinon serait infranchissable puisque les supérieurs ne semblent pas « voir » les inférieurs. Socialement aussi, il exerce une médiation : pendant le procès, les gradés utilisent des termes que les soldats, hommes peu instruits, ne comprennent pas, ce qui est d'ailleurs une manière de prouver encore leur supériorité. Dax, lui, connaît les deux mondes et peut corriger cet abus de pouvoir.

La mort anonyme et la foule sans visage

> Quelle image de la mort donne à voir le film ? Pourquoi Kubrick filme-t-il si longtemps l'assaut ? Quel sens prend la scène dans la cellule avec le prêtre ? Pourquoi parle-t-on si souvent de lâcheté ? Quelles valeurs ces hommes respectent-ils et qu'ont-ils en commun ?

À cette vision de la troupe comme une masse d'hommes terrés et peu individualisés correspond un destin tragique : la mort absurde. L'ennemi n'est jamais montré dans les scènes de bataille : on ne

Rédaction Philippe Huneman, professeur de philosophie (p. 2 et 3), et Benjamin Delmotte (p. 4)
Crédit photo ARD Degeto
Édition Émilie Nicot et Anne Peeters
Maquette Annik Guéry

Ce dossier est en ligne sur le site de Télédoc.

www.cndp.fr/tice/teledoc/

voit que les obus tomber au hasard, fauchant de plus en plus de soldats. Et les trois fusillés pour l'exemple sont désignés de façon quasi aléatoire. La mort est sans nom, on ne sait d'où elle vient, et elle tombe sans raison sur l'individu. Elle correspond à l'anonymat d'un tableau statistique. L'injustice du hasard est autant dans le combat que dans le fonctionnement de l'armée; Kubrick suggère qu'elle tient à l'essence du rapport de forces, sur lequel l'armée est fondée par principe. Au départ, les seuls individus sont ceux qui ont le pouvoir, les généraux et le colonel. Ils ont d'ailleurs le pouvoir d'ôter le soldat à son anonymat; lors de sa visite de tranchées, Mireau s'arrête au hasard devant des visages, et demande: «Quel est votre nom?» Autrement, le soldat est sans nom. Inversement, le soldat a peu de maîtrise sur le langage: au procès, Dax leur suggère même de ne pas trop parler, de répondre par de courtes phrases.

La mort est en même temps le seul moyen par lequel l'homme de troupe accède à l'individualité. Ainsi, les trois fusillés prennent une identité, une personnalité, à partir du moment où ils sont désignés et risquent la mort. La longue scène dans la cellule avec le prêtre permet de distinguer trois caractères différents, trois types de crainte de la mort – et pourtant, Kubrick ne cède jamais à la tentation de représenter un caractère d'homme supérieur. Tous ont peur, et le caporal Paris, apparemment le plus fort, qui assommera son compagnon pour éviter qu'il ne s'en prenne au prêtre, et qui a été envoyé à la mort pour raisons personnelles par son supérieur, s'effondre lui aussi peu avant d'être exécuté.

L'ordre militaire est fondé sur le rapport à la mort. Tous ces hommes, du général au moindre fantassin, partagent une même répugnance à la lâcheté, qui rend le courage synonyme d'«être un homme». Le lâche est celui qui craint la mort; ou plutôt est homme celui qui surmonte sa peur de mourir puisque, comme le reconnaissent des soldats avant l'assaut, tous les hommes ont peur de mourir. Les fusillés se désolent presque autant d'être pris pour des lâches que d'avoir à mourir. Avant l'exécution, le sergent qui vient chercher les condamnés dit à celui qu'on va fusiller: «Sois un homme!» Après l'exécution, le général Broulard est fier que les hommes soient «bien» morts, qu'ils n'aient pas «craqué». Le général Mireau invoque toujours la lâcheté, et le colonel Dax prend essentiellement parti pour laver ses hommes du soupçon de cowardise qui l'atteint indirectement.

Ici porte la critique de Kubrick. Le film ne dénonce pas la guerre elle-même comme injuste – il se pourrait qu'elle le fût, là n'est pas le problème –, mais pointe l'hypocrisie de l'ordre guerrier. Ainsi, le général Mireau, qui gifle un soldat dans les tranchées parce qu'il avoue sa peur de la mort, commet la pire des lâchetés: il ne veut pas répondre de son acte de la veille, lorsqu'il a ordonné de bombarder ses troupes. Le culte du courage est une idéologie inculquée aux hommes pour les manipuler. Le seul qui au fond n'en est pas dupe est le cynique Broulard, qui semble maîtriser mieux que les autres les règles du jeu.

La dernière scène du film s'interprète à la lumière de tout ceci. La seule femme (et la seule allemande) qui apparaît dans le film est une jeune fille perdue, sans doute prisonnière, effrayée par le troupeau d'hommes qui la siffle dans la salle. Par des champs-contrechamps, Kubrick nous montre l'agitation presque bestiale de cette meute, et la frayeur contenue de la jeune fille qui va se mettre à chanter. On sent déjà, d'ailleurs, la violence des violeurs d'*Orange mécanique*. Mais ici, la voix de la jeune femme fait cesser les sifflets. Et surtout, Kubrick alterne maintenant des plans de la chanteuse avec des plans d'hommes pris individuellement, de visages gagnés par les larmes. Par cette courte pause dans la guerre, les soldats s'individualisent, prennent un visage. Cette espèce de meute compacte qui en faisait de quasi-bêtes, «prêts à tuer beaucoup d'Allemands» comme les y invitait le général Mireau dans les tranchées au début du film, se dissout en hommes au regard ému par la voix d'une jeune Allemande. C'est pourquoi Dax, qui suivait la scène par la fenêtre, ordonne de leur laisser encore quelques minutes, afin qu'ils se retransforment le plus tard possible en machines à tuer ou en massive chair à canon.

Pour en savoir plus

- CHION Michel, *Stanley Kubrick: L'humain, ni plus ni moins*, Cahiers du cinéma, coll. «Auteurs», 2005.
- CIMENT Michel, *Stanley Kubrick*, Calmann-Lévy, 2004.

Lorsque Kubrick voulut adapter le best-seller de Humphrey Cobb (1935), c'est le désir de Kirk Douglas d'incarner le colonel Dax qui permet au projet d'emporter l'adhésion des producteurs. Centré sur les rapports entre Dax et les officiers, le film laisse plus en retrait les simples soldats. Apprécié aux États-Unis – peut-être parce que la cible de la critique militaire est l'armée française –, le film reçoit plusieurs récompenses. Il sera beaucoup moins bien accueilli en Europe: chahuté en Belgique, boycotté en France et même interdit en Suisse, il ne sortira en France que dix-huit ans plus tard. Le film s'inspire de faits réels. Près de 2 000 soldats ont été réellement fusillés «pour l'exemple» par l'armée française au motif de «lâcheté devant l'ennemi». Quatre soldats ont bien été exécutés en mars 1915, réhabilités en 1934. Même l'épisode du soldat sur une civière qu'on ranime pour le fusiller a bien eu lieu.

L'impossible assaut

Plans rapprochés



[1]



[2]



[3]



[4]



[5]

La séquence de l'assaut de la « fourmilière » par les hommes du colonel Dax est un des nœuds du film et un morceau de bravoure. Filmée en Europe dans des décors parfaitement conformes à la réalité de 1917, elle vaut par l'intelligence d'une mise en scène qui préfigure et donne à voir l'impossibilité d'atteindre les objectifs commandés par l'état-major.

Avant même l'assaut, les plans qui montrent le colonel Dax remontant la tranchée préfigurent remarquablement l'échec à venir. La mise en scène joue avant tout sur le mouvement : une succession de champs-contrechamps en travelling donne en effet à voir la progression du colonel. La caméra offre d'ailleurs un saisissant point de vue subjectif du colonel, qui accentue l'impression, pour le spectateur, d'être plongé au cœur des événements. Comme le colonel, on est au milieu de la troupe, au plus près des hommes qui tournent leur visage vers nous et s'écartent pour nous laisser passer [1].

Au début de la séquence, ce mouvement de progression se caractérise par son rythme régulier, presque inexorable : la progression est aisée, les contrechamps montrent un colonel Dax qui se tient droit et semble sûr de lui. Mais au fur et à mesure de la progression, la dynamique du mouvement évolue. Les tirs d'artillerie sont de plus en plus rapprochés et les soldats se recroquevillent sur eux-mêmes, craignant les projections : au point que le mouvement du colonel Dax semble lui-même se ralentir, même si celui-ci conserve sa détermination. C'est que l'ambiance générale évolue totalement au fur et à mesure des différents travellings. L'attitude des soldats de la tranchée passe de l'attente vers la défense : les corps tendus et les visages qui se tournent vers le colonel font peu à peu place aux corps recroquevillés et aux visages qui se protègent en se tournant vers le sol ou la tranchée. L'ambiance sonore évolue également : les bruits d'explosion, qui au départ semblent assourdis et lointains, se multiplient et finissent par devenir continus et terrifiants de proximité. Enfin, l'image se modifie également du tout au tout : la blancheur poussiéreuse qui domine au début des travellings (le ciel est d'un blanc sale, la luminosité est bonne) cède bientôt la place à une image de plus en plus sombre. Les projections dues aux explosions assombrissent l'air et au terme du mouvement, lorsque le colonel Dax parvient au point d'assaut, l'image devient totalement lugubre : le colonel passe sous un ponton de bois tandis que le ciel s'obscurcit totalement dans la fumée et la poussière noires [2]. La tranchée n'est plus qu'une zone de brouillard noir où les corps se distinguent à peine. Avant même l'assaut, une ambiance funeste vient ainsi ternir le mouvement déterminé du colonel Dax et préfigurer ainsi l'échec à venir.

La mise en scène de l'assaut lui-même joue d'ailleurs à nouveau sur une évolution du mouvement. L'assaut est en effet d'abord filmé en travelling latéral : malgré le danger, les hommes, guidés par le colonel Dax, se ruent hors des tranchées [3] et la caméra accompagne leur mouvement, en alternant courtes et longues focales pour se rapprocher des hommes ou s'en éloigner. L'assaut débute donc sur un mode déterminé, les cris de guerre résonnent et la progression à travers le no man's land est évidente. Mais là encore, au fur et à mesure du mouvement, les explosions deviennent de plus en plus présentes, et à travers les longues focales de certains travellings, la fumée noire et les projections viennent parfois totalement obscurcir l'écran, comme pour mieux mettre en évidence les ravages de l'artillerie [4]. De plus en plus de corps s'effondrent par ailleurs sous nos yeux et le mouvement des corps est de plus en plus laborieux : les hommes ne peuvent plus courir, ils sont courbés, doivent parfois ramper pour éviter le feu ennemi. Peu à peu s'impose ainsi l'impression d'enlèvement : les hommes pataugent dans la boue terreuse et le travelling latéral est de plus en plus lent. Les hommes semblent tous fauchés autour du colonel Dax, comme si celui-ci était le seul à avancer – péniblement – au milieu de la tuerie généralisée. L'échec de l'assaut se confirme lorsque la mise en scène abandonne le principe du travelling, pour enchaîner sur une succession de plans fixes : le mouvement semble dorénavant impossible, et certains angles de prises de vue accentuent d'ailleurs l'impression d'enlèvement. La caméra semble en effet placée au ras du sol, et la dynamique qui ouvrait l'assaut est ainsi totalement niée [5] : l'échec de l'attaque s'impose comme une évidence et un mouvement arrière de la caméra – montrant les hommes de dos essayant encore d'avancer au front – confirme d'ailleurs cette évidence en préfigurant la retraite à venir. La caméra semble subitement prendre de la distance, reconsidérer la situation et s'éloigner du front.