Josepha LAROCHE, *La Grande Guerre au cinéma. Un pacifisme sans illusions*

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Chaos international, 2014, 149 pages

Aurélio Savini

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9911>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.9911

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2015

Pagination : 380-381

ISBN : 9782814302600

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Aurélio Savini, « Josepha LAROCHE, *La Grande Guerre au cinéma. Un pacifisme sans illusions* », *Questions de communication* [En ligne], 27 | 2015, mis en ligne le 01 septembre 2015, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9911> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.9911>

Josepha LAROCHE, *La Grande Guerre au cinéma. Un pacifisme sans illusions*.

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Chaos international, 2014, 149 pages

Choisir d'analyser une vingtaine de films évoquant la Grande Guerre sous l'angle du pacifisme est l'objectif ambitieux du bref ouvrage de Josepha Laroche : « Dire l'indicible sur la Grande Guerre – dans une approche pacifiste certes désenchantée –, s'engager à rebours de toutes les doxas pour oser désacraliser le patriotisme (I), et mieux souligner le triomphe de la brutalisation (II), telle nous est apparue la thèse commune à toutes ces œuvres » (p. 32).

À travers un aperçu historiographique très clair, cette mise en avant de la « vitalité paradoxale du pacifisme » (p. 22) se trouve bien argumentée par cette auteure spécialiste de relations internationales et professeure de science politique. L'argumentation s'avère beaucoup moins précise dès qu'il s'agit d'analyse filmique, sans doute en raison d'un curieux postulat qui considère les publications sur le cinéma « écrits le plus souvent par des cinéphiles pour des cinéphiles [...] ». Il ne s'agit en fait la plupart du temps que d'études *sui generis* où dans une circularité commode, les références cinématographiques appellent les références cinématographiques au point de bâtir grâce à elles un semblant de système explicatif » (p. 24). Pourtant, le savoir cinématographique comme le savoir en science politique n'est-il pas la base de la connaissance ? Le jeu et les enjeux comparatistes des références seraient efficaces en géopolitique mais pas en cinéma ? Un peu de cinéphilie aurait toutefois sans doute conduit utilement l'auteure à s'intéresser au film d'Howard Hawks *Les Chemins de la gloire* (*The Road to Glory*, 1936) via *Les Croix de bois* (1932, Raymond Bernard) dont Darryl Zanuck à la Fox avait racheté les droits, et que Josepha Laroche aborde en racontant la fameuse scène où les soldats français « entendent les Allemands creuser un tunnel sous leur propre tranchée pour y déposer une bombe destinée à les anéantir » (p. 134). La même scène se retrouve chez Howard Hawks, mais mont(r)ée différemment ; la mise en scène a créé un autre type de spectateur, un autre type d'émotion. L'esthétique est aussi une condition de la mémoire.

De même, le film de Lewis Milestone *À l'Ouest rien de nouveau*/*All Quiet on the western front*/*Im Westen Nichts Neues* (1930) se trouve vite réduit au résumé de son scénario sans aucune référence aux multiples censures parfois contradictoires subies par cette production de Carl Laemmle, allemand fondateur d'Universal ; alors que l'étonnante gamme d'émotions travaillée par ce

grand styliste d'Ernst Lubitsch est à peine évoquée dans les quatre pages consacrées à *L'Homme que j'ai tué* (1932). Par ailleurs, ces films du début des années 30 font une utilisation particulière du nouvel élément sonore et donc de l'écoute du spectateur ; cet aspect du langage cinématographique va bien au-delà des paramètres purement narratifs privilégiés tout au long de l'ouvrage.

La volonté de repérer des personnages emblématiques paraît parfois trop mécanique sauf, naturellement, lorsqu'il s'agit d'évoquer cette icône de Charlie Chaplin qui fait de son personnage un principe moteur de la mise en scène, mettant en crise toutes les représentations institutionnelles. Josepha Laroche peut alors écrire avec justesse que *Charlot soldat* (1918) « ridiculise constamment l'institution militaire et désacralise la défense de la patrie. Il réduit à néant toute légitimité qui pourrait s'attacher à la guerre, guerre qu'il présente comme un jeu grotesque, dépourvu de sens » (p. 74).

Plus globalement, la liste des 20 films aura le mérite de susciter quelques réminiscences bienvenues chez le lecteur : on peut avoir vu tous ces films, en avoir quelques souvenirs sans en saisir toujours l'unité. Or, la simple juxtaposition des titres de films – tous judicieusement sélectionnés – permet de leur redonner toute leur singularité. Sans doute plus efficaces dans son domaine de prédilection, les courtes synthèses de Josepha Laroche peuvent alors synthétiser le sujet de chacune des œuvres pour en dégager la portée politique. Par exemple, quand elle aborde en contrepoint des *Sentiers de la gloire* (1957, Stanley Kubrick) la « question de la réhabilitation des fusillés pour l'exemple » (p. 44) en relevant les propos du Premier ministre Lionel Jospin en 1998 et leur résonance pour aujourd'hui : « Quel sort réserver aux quelque 740 soldats français fusillés entre 1914 et 1918 [...] Faut-il les réhabiliter ? Et si oui, comment » (p. 45) ? L'auteur revient avec raison sur la question, du côté britannique cette fois, avec le film de Joseph Losey *King and Country* (1964), le film préféré de Marc Ferro sur le sujet. Elle précise que, contrairement aux initiatives de quelques conseils généraux français, « le gouvernement britannique a demandé – par voie législative – la réhabilitation des 306 soldats fusillés pour "désertion, mutinerie ou refus de combattre" pendant la première guerre mondiale » (p. 50). En revanche, *a contrario* de ce qui est affirmé, le film de Stanley Kubrick est loin d'avoir reçu « un accueil critique unanimement favorable » (p. 41) lors de sa sortie.

Finalement, l'intérêt de l'ouvrage réside moins dans l'analyse de chacun des films que dans cette juxtaposition, mieux, ce voisinage thématique combiné à une pluralité des temporalités qui permet de rapprocher des œuvres « tournées soit au sortir immédiat de la Grande Guerre (*La Grande parade*, *Verdun, visions d'histoire*), voire avant même l'armistice (*Charlot soldat*). D'autres ont été réalisées dans l'entre-deux-guerres (*Buster s'en va-t'en guerre*, *No Man's land*, *J'ai tué un homme*, *Quatre de l'infanterie*, *À l'Ouest rien de nouveau*, *Les Croix de bois*), soit juste avant la Deuxième Guerre mondiale (*La Grande Illusion*, *J'accuse*) » (p. 30). D'autres films évoqués ont été produits « alors que faisaient rage certaines luttes d'indépendance nationale [...] (*Les Sentiers de la gloire*, *King and Country*, *La Grande Guerre*, *Les Hommes contre*, *Johnny got his Gun*, *La Victoire en chantant*). Enfin, trois d'entre elles datent de ces dernières années (*La Vie et rien d'autre*, *Capitaine Conan*, *Les Fragments d'Antonin*) et nous offrent une approche rétrospective, mais qui n'en est pas moins tout aussi percutante » (p. 31). Un encouragement donc à revoir ou découvrir ces films ensemble.

Auréli Savini

Collège universitaire Sciences Po Paris, Campus euro-américain à Reims, F-51100
aureliosavini@yahoo.fr

Alexandre MIKHALEVITCH, Balzac & Bianchon.

Paris, H. Champion, coll. Romantisme et modernités, 2014, 328 pages

Professeur honoraire de lettres de l'université Paris Diderot-Paris 7 et docteur en psychanalyse, Alexandre Mikhaïlevitch aborde l'étude de l'œuvre balzacienne par le biais de l'un des célèbres personnages récurrents de la *Comédie humaine*, le docteur Horace Bianchon, dont le romancier valorise constamment la brillante carrière. Personnage secondaire certes (il n'occupe pas l'espace narratif d'un Nucingen ou d'un Rastignac), Horace Bianchon apparaît néanmoins dans 31 textes et devient, par conséquent, le personnage le plus récurrent de l'œuvre. En outre, il se caractérise par sa capacité à dérober son individualité sous des aspects changeants, parfois contradictoires, et par un progressif retrait politique et affectif. Cette mise à l'écart retient particulièrement l'attention d'Alexandre Mikhaïlevitch, qui l'interprète à la fois comme une source d'amertume et d'apaisement.

Après la justification de son corpus d'étude (la sélection des 31 œuvres, précédemment évoquée), Alexandre Mikhaïlevitch analyse le personnage, globalement selon la chronologie interne du récit et

diverses thématiques, de la sexologie à la politique. Nous suivons donc les mutations de Bianchon sous la Restauration et la Monarchie de Juillet.

L'auteur note une première évolution dans le domaine professionnel. Formé à l'école de Paris, Horace Bianchon hérite de la position matérialiste et athée des idéologues de la fin du XVIII^e siècle, une tendance libérale et anticléricale sous les règnes de Louis XVIII et Charles X. Mais, après 1830, il constate peu à peu les lacunes thérapeutiques du système et se tourne vers la médecine de laboratoire. Il ne s'agit évidemment pas d'une « révolution copernicienne » et ses nouveaux intérêts traduisent toujours sa fidélité à une conception scientifique et matérialiste de la médecine qui ne laisse place ni au surnaturel, ni à la psychologie. Paradoxalement, le médecin demeure fasciné par des figures excentriques, comme Mesmer ou Lavater, et étudie les manifestations de la volonté humaine. Il part de phénomènes d'influence de l'homme sur l'homme, pour définir un « fluide », insaisissable, actif à travers le temps et l'espace, insensible aux lois de la nature. Ces théories ne permettent cependant pas de découvrir en Horace Bianchon un précurseur de la psychanalyse.

Sur le plan social, Bianchon ne souffre pas du rejet qui frappe inexorablement les personnages de la *Comédie humaine*, doués de capacités, mais issus d'un milieu désargenté, lorsqu'ils tentent de rejoindre le camp des notables. Méritant et compétent, il bénéficie surtout du soutien de plusieurs individus proches de l'oligarchie dès la Restauration (Rastignac, Desplein, etc.). Contrairement à la majorité des médecins des années 1840, ce dernier ne souffre pas de la pléthore des professionnels de la santé. Le comportement malthusien de son milieu professionnel ne le marque donc pas plus que des procédés de défense corporatifs. Par conséquent, son ascension sociale s'explique essentiellement par son intégration à des réseaux dominants, souvent des comploteurs libéraux qui continuent à s'imposer après les Trois Glorieuses.

Ces accointances ne remettent cependant pas en question la valeur médicale d'Horace Bianchon. Certes, le médecin n'est ni un théoricien bien explicité, ni un thérapeute très efficace (à sa décharge, rappelons qu'il est souvent confronté à des pathologies qui dépassent les compétences de l'époque comme le cancer de Véronique Grasselin dans *Le Curé de campagne*). Toutefois, il se distingue de ses maîtres et confrères par l'attention accordée à la psyché de ses patients, et plus particulièrement de ses patientes.