

CinémAction
Revue de cinéma et de télévision
dirigée par Guy Hennebelle

42

les magazines de reportage à la télévision



dirigé par
Pierre Beylot

*Corlet - Télérama
Centre national
du cinéma*



Le pont de la rivière Kwai, de David Lean

Un terrain de reportage : le souvenir de guerre ou la remémoration de l'inacceptable par Hélène Puiseux

Les reportages n'explorent pas que l'espace, ils travaillent directement sur le temps, dont ils constituent des pièces à conviction. Il sera ici question du temps de la guerre et de ses acteurs. Les hommes pris dans la guerre, les hommes sortant de la guerre, les familles et les maisons brisées ou ravagées, fournissent un terrain où les mêmes questions insolubles se posent autour de situations toujours inacceptables, celles de la mort et de la perte du sens qu'il est possible de leur accorder ou de leur refuser.

Aussi la guerre offre-t-elle, dès la naissance de la grande presse, un terrain constant et varié pour les reportages à qui elle est liée comme le sont un recto et un verso. On va y voir, on en ramène des croquis, des photographies, des journaux, des récits, des films. On en parle ou on la tait. Après, l'Histoire, mémoire savante, intervient, classe, trie, explique, met en perspective, donne un sens. Certains reportages participent et diffusent les élaborations de la mémoire savante. On en a maints exemples en ces années où abondent les commémorations de la

Seconde Guerre mondiale : beaucoup de ces films travaillent selon le même mode de construction hybride en forme de tranches de cake : récit par leur forme organisée (la pâte), feuilletage de documents divers, interviews, témoignages, archives (les fruits confits) ; s'ils se veulent une tentative, pour raconter et penser une partie ou le tout d'une guerre, ils représentent aussi un terrain exceptionnel où se confrontent, dans leur spécificité, les éléments d'images qui les composent : morceaux de films anciens, photos fixes filmées, interviews actuelles, s'entrelacent, souvent dirigés par une voix off, aux intentions politiques et didactiques plus ou moins lisibles et orientées. Ces reportages de commémorations, commandes exécutées en vue d'un anniversaire solennel, tentent d'établir une mémoire apaisée et officiellement en accord avec l'Histoire.

Certains événements, en effet, continuent à vivre, en marge de l'histoire, une vie autonome et plus ou moins légendaire, transmise par des récits oraux ou des films.

Je voudrais poser ici le problème des reportages qui ont trait non pas aux souvenirs déjà rangés par l'histoire, mais à des souvenirs déjà travaillés par des mémoires non savantes. Non pas des reportages de commémoration, mais de remémoration. Certains événements, en effet, continuent à vivre, en marge de l'histoire, une vie autonome et plus ou moins légendaire, transmise par des récits oraux ou des films.

J'ai choisi trois exemples, divers dans leur facture, et dont les pistes dessinent, vers la mémoire et, de fait, vers la pensée de la guerre, deux voies principales et inversées. Deux guerres perdues (le Viêt-nam et les Highlands), un épisode pour rien (Kwai), composant un ensemble de quatre films, d'une heure environ chacun, permettent de parcourir les manières dont les reportages nous font circuler dans les jeux du réel, des souvenirs et de la mémoire, de l'histoire et du mythe, du sens et de l'ab-

surde, dans cette aventure dangereuse, individuelle et collective qu'est une guerre.

Le premier exemple est un reportage fictif, réalisé par Peter Watkins, comme si la télévision y avait été présente, sur *La bataille de Culloden* (Grande-Bretagne, 1964) qui s'est déroulée en 1745 entre la couronne d'Angleterre et les partisans des Stuart, dans les Highlands. Avec *Kwai, un an de tournage*, France, 1991, le reportage de Serge Viallet sur la construction du pont de la rivière Kwai, tourné près de cinquante ans après l'événement, on a affaire à une construction classique (interviews/documents) où la rareté des documents et le point de départ mythique donné par le film de David Lean assurent l'originalité. Watkins et Viallet aboutissent l'un et l'autre à une déconstruction de l'idée épique que les sources populaires, orales ou filmiques, avaient tissée. A ces deux exemples s'oppose le travail de Pierre Schoendoerffer sur le destin de la section Anderson, groupe de soldats américains pris dans la guerre du Viêt-nam, travail en deux reportages, le premier, *La section Anderson*, datant de 1967, le second, *Réminiscence*, en 1988, étant la suite du premier : Schoendoerffer est parti du concret d'une situation de guerre pour en étudier la remise en mémoire vingt ans plus tard.

1. Un anachronisme voulu : un reportage de guerre dans les Highlands au XVIII^e siècle

La bataille de Culloden (1 heure) a été tournée par le cinéaste anglais Peter Watkins, en 1964. Culloden, 1745, est le point d'orgue de la lutte entre la monarchie anglaise et les partisans des Stuart définitivement éliminés d'Écosse. Watkins aurait pu la filmer dans le genre rétrospectif, et, à ce titre, son film figurerait dans une analyse de films de fiction ; mais il n'en est rien ; l'auteur a cassé, pour rendre l'événement plus proche de nous, les conventions du genre film de guerre et a pris les environs de ce petit village des Highlands, comme théâtre d'une expérience. Le film est donc (construit comme) un reportage. Il ouvre sur un passage en revue des acteurs du drame, nobles et paysans, isolés tour à tour et interviewés par une caméra au service d'un historio-graphe qui les présente comme le ferait un re-

porter du xx^e siècle. La fidélité aux costumes, aux visages, est complète et n'épargne pas les défauts physiques, Charles-Édouard Stuart bégaie, le duc de Cumberland est poupin à souhait, les paysans en pauvres loques.

La bataille elle-même est prise en temps réel (elle a duré jadis un peu plus d'une demi-heure), en direct, caméra à l'épaule, au ras de l'espace, sautant au rythme des balles et des coups de fourche, tout est construit de manière à déconstruire la bataille, à la priver de sens, à la rendre, comme si elle était vue au ras de l'individu, à la manière de Fabrice à Waterloo ; les blessures et les coups mortels sont reçus en gros plan, sur des visages hébétés de fatigue, de peur et de sentiment d'incohérence. De temps en temps, le retour se fait à l'historiographe, embusqué derrière un muret, et la caméra recadre, un fragment de seconde, le champ de bataille.

La dernière partie est une enquête sur les suites. Elle se déroule dans les Highlands avec les répressions exercées par les Anglais dans les villages. Tout entière tournée en plans moyens et rapprochés, toujours caméra à l'épaule, elle se termine par l'embarquement de Charles-Édouard, un plan large dans une petite crique. Elle évoque les paysans commençant à échafauder une légende, récits et chansons, sur ces événements si décousus, si pénibles et dont la matière première a été montrée, par Watkins, comme si peu propre à la légende, toute de peur, de brutalité, d'inconscience et de courage mélangés.

Ce reportage dans le temps est exceptionnel ; il dénonce le mythe du gentil Prince qui reviendra, il tente aussi d'échapper à cette terrible organisation du sens, appliquée à la guerre, qui, sur le plan individuel, lorsqu'on la vit, n'en a pas. Pour coller au réel individuel et collectif, il emprunte les outils et le langage de la télévision, pour la manière dont ceux-ci écrasent l'espace de la guerre et le privent partiellement de sens. Sans pour autant le priver de son cœur : la mort donnée et reçue. Dans le même temps, la technique télévisuelle donne de cette bataille vieille de deux siècles et demi une lecture politique d'actualité : les cadrages, le direct, la mobilité, la brutalité des armes sur les corps, le mépris anglais pour la population des Highlands rendent Culloden toute proche des guerres contemporaines du tournage de Watkins (1964), en Irlande, au Viêt-nam ou en Algérie.

2. La privation de sens collectif : « Kwai, un an de tournage », de Serge Viallet, 1991¹

A la fiction tragique construite et véhiculée par *Le pont de la rivière Kwai* (David Lean, Grande-Bretagne, 1957), le montage de Serge Viallet tourne résolument le dos. A la mémoire héroïsée et organisée de l'événement que cette fiction nous a offerte, il oppose des documents de l'époque et des interviews données par les survivants, japonais ou prisonniers de guerre, qui ont construit la ligne de chemin de fer de Thaïlande : celle-ci enjambait, en un point de son itinéraire, la fameuse rivière. La marche du colonel Bogey, sifflée par les prisonniers anglais, qui surgit dès que l'on prononce le mot Kwai, dans le camp surchauffé ou détrempé et la forêt tropicale de l'Asie du Sud-Est, constitue juste un signe sonore au début du film. Classiquement, on part de la carte : on y voit le tracé de la ligne qui existait avant 1942, Phnom Penh - Bangkok ; après, rien, le vide jusqu'à Rangoon, en Birmanie ; la Thaïlande est alors pratiquement vierge de chemins de fer. Or il fallait relier les conquêtes japonaises et assurer la transmission de troupes et de munitions, donc construire le raccord de Bangkok à Rangoon.

Le film dure une heure ; seize personnes ayant vécu les événements de la construction de la ligne, sont interviewées. L'auteur a eu soin de donner la parole aux deux camps, d'une part les Japonais, d'autre part, leurs prisonniers, alliés du Commonwealth et des États-Unis, mais aussi asiatiques, Coréens, Thaïlandais, Mnong, Malais, Indonésiens, Indiens, personnes absentes du film de David Lean. Ce faisant, Viallet sort ainsi d'une « certaine forme de racisme », pour reprendre les termes de l'un des Anglais interviewés, John Stewart.

- Côté prisonniers : un Malais, Sawat, un Indien, Samit, tous deux restés en Thaïlande sur les lieux où les Japonais les avaient déportés comme travailleurs ; un Thaïlandais, Tchung, vivant près de la ligne depuis sa naissance ; un Australien, George Aspinall ; un Néerlandais, Kerith Brass ; un Américain, Weisscup ; six Anglais, Ronald Searle, James Bradley, J. Tosland, Roy Hatson, John Stewart et Less Martin.

- Côté japonais, deux responsables du chantier : l'architecte Yoshihito Futamatsu et le lieutenant Talomoto ; un cameraman des docu-

mentaires de propagande sur la ligne, Shinjiro Izumi ; un soldat, Mitsumi ; et M. Sukamoto, 10 ans au moment de la guerre, qui raconte ses souvenirs de collège où il était formé presque exclusivement au combat.

Les cadrages : à l'exception de l'Américain Weisscup, filmé marchant sur les lieux des événements où il revient fréquemment pour rechercher des vestiges, les Européens et l'Australien sont interviewés chez eux, assis, en plan américain, avec un cadrage serré, qui laisse à peine deviner en amorce quelques éléments de leur maison, plutôt aisées, et où figurent dans presque tous les cas, des photos d'eux-mêmes en jeunes militaires. Les Japonais sont, comme les Européens, d'un milieu aisé : un cadrage à peine un peu plus large laisse voir les belles pièces traditionnelles chez l'architecte et pour Sukamoto (à côté duquel on voit une magnifique armure de cuir samouraï) ; des maisons plus européanisées pour l'ingénieur et le cinéaste.

Chez eux, également, mais en cadrage large, car ce chez soi est la forêt et les clairières de Thaïlande, on trouve le Malais et l'Indien, demeurés sur place après la fin de la guerre ; ils ne sont jamais retournés dans leur patrie, bien que leur départ en ait été très pénible, brutal et ressemblant à de la déportation pure et simple. Samit, Sawat et Tchung paraissent de pauvres paysans. Beaucoup d'autres prisonniers apparaîtront à l'image, dans les archives de camps de prisonniers et de personnes déplacées, ouverts en 1945, où ils n'ont pas la parole : leur situation est prise en main, si j'ose dire, par le commentaire off du film, dans l'ensemble assez directeur et très présent.

Ces personnages, en 1991, ont entre 60 et 85 ans. Du début à la fin du document, chez certains, la fraîcheur des souvenirs évoqués prend peu à peu le dessus sur le détachement qu'avaient imposé l'éloignement et le fil du temps ; deux d'entre eux, Less Martin et George Aspinall, sont proches des larmes au dernier plan. M. Izumi, le réalisateur japonais, paraît assez perplexe, par rapport à ses actes et à ses souvenirs, alors que l'architecte et le lieutenant demeurent imperturbablement assurés de leur bon droit, regrettant que tant de travail si bien fait ait si peu servi à leur pays et que le film de Lean ait présenté les Japonais comme des incapables. Tous deux disent le sentiment qu'ils ont d'avoir été lâchés par des décisions et démissions collectives qui les dépassaient².

Les articulations : les différents documents, films, photos, dessins, leur balancement, leur répartition, sont liés, au son, par les récits sur le passé, parfois par la musique. Les articulations sont faites par le commentaire, très présent et visuellement assurées par le film tourné sur l'actuel état de la ligne, dont des pans entiers ont été soit bombardés, soit dévorés par la forêt. Elle est filmée comme un personnage, à part entière, Viallet lui laisse la parole - c'est-à-dire le sifflet, les bruits des pistons, le halètement de la vapeur. On voit la fraîcheur des paysages, les travaux d'art, en bois, avec des courbes impossibles, les tranchées entre les rochers, les plaines encadrées de montagnes bleutées et vertes qui leur succèdent, la brume qui les baigne parfois. La caméra filme tantôt le train arrivant face à elle, tantôt elle grimpe dans ce train, et l'on suit la ligne, comme les trains de munitions japonais l'ont fait en 1944. C'est dans ces paysages que se promènent les survivants asiatiques et l'Américain Weisscup, c'est là qu'ils disent leurs souvenirs.

Les différents documents, films, photos, dessins, leur balancement, leur répartition, sont liés, au son, par les récits sur le passé, parfois par la musique.

Les articulations sont faites par le commentaire.

La temporalité : deux époques sont évoquées, la guerre de 1942 à 1945, et le moment du tournage, 1990/1991. Entre les deux, rien. Le document est muet sur cet entre-deux de cinquante ans, sauf l'allusion faite, en début de film, au *Pont de la rivière Kwai*. Du temps de la guerre, les soldats alliés possèdent tous une photo d'eux dans leur jeunesse, juste la tête, souriante sous la casquette d'uniforme. Les Japonais, de même. Ces photos sont montées *cut*, immédiatement avant qu'on ne voie, à l'image, le témoin devenu âgé en train de parler ; elles sont une brève occasion de mesurer le temps passé. Deux exceptions rompent ce montage classique : d'abord, on n'a aucun document des Asiatiques jeunes, que personne n'a pris la

peine de photographe à cette date. En deuxième lieu, une famille de documents anciens vient s'interposer : ce sont les photos, les films et les dessins, faits dans les camps pendant la guerre, occasion pour mesurer les effets d'une guerre sur les hommes. Ces documents sont japonais, américains, anglais, australiens.

- *Les documents japonais.* Les films sont de petits restes d'une quantité de bobines tournées par Mitsumi et diffusées, aux fins de propagande, dans les pays contrôlés par les Japonais. Ils montrent les prisonniers au travail par milliers, avec des treuils, des haches, travaillant à abattre le bois nécessaire à édifier les incroyables ouvrages d'art fragiles, qui enjambent les difficultés du paysage de jungle et de roches. Ces documents sont, de l'aveu de leur auteur Shinjiro Izumi, mis en scène, pour être beaux et convaincants. Il a fait travailler le camp hors des conditions normales pour produire ces images retransmises aux actualités Japan News. La réalité quotidienne a échappé à la caméra, ou, plutôt, la caméra a volontairement esquivé la réalité. C'est la guerre mise en scène. On y voit les Japonais, dirigeant les travaux, l'air sérieux, et les prisonniers travaillant dans une forme physique acceptable, ils ont été triés pour le tournage. On voit aussi des photos fixes, de la fête d'inauguration de la ligne, en octobre 1943, lorsque les deux tronçons nord et sud se sont rejoints, au prix de 100 000 morts asiatiques, main-d'œuvre plus abondante, à portée de main, et de milliers d'Occidentaux. La mortalité était effrayante, entre le choléra et les accidents, les mauvais traitements et les blessures, les suicides et les évasions punies de mort : sur 1 600 soldats du camp n° 2, où était Aspinall, 1 575 sont morts du choléra. Mais les photos de la fête ne rendent pas cela, bien entendu, elles sont très posées, avec des constructions de gens en pyramides, l'air fier et sérieux, dans le style héroïque signe d'un devoir accompli. Pendant ce temps, au Japon, des films étaient tournés dans les collèges sur l'entraînement intensif des enfants préparés à rejoindre et à remplacer leurs aînés. D'autres films enregistraient les entraînements des militaires dans les casernes. Collèges et casernes alternent avec les discours de certains des interviewés japonais, ou les orients, pendant qu'ils passent en off. Le réalisateur japonais, un peu plus loin, parle de l'impossibilité où il s'est trouvé d'honorer la commande impériale d'un film sur le fonctionnement de la ligne³ : car le chemin de fer a

fonctionné, mais pas longtemps ; des rescapés anglais et australiens, embarqués par les Japonais en direction du Japon, avaient fait naufrage, leur cargo ayant été coulé par le *Sea Lion*, sous-marin américain ; quelques-uns d'entre eux ont été sauvés par le sous-marin revenu deux jours plus tard sur les lieux, alors qu'ils dérivait sur des barques ou des bouts de bois. Un de leurs premiers soins a été de donner les repères exacts de la ligne, que les avions américains ont alors systématiquement pilonnée, visant notamment les deux ponts de béton, celui de la rivière Appalone et celui de la rivière Kwai, le 29 novembre 1944.

- *Les documents américains.* De ce sauvetage, les marins du *Sea Lion* ont tourné un film, où ils repêchent les corps nus, squelettiques et mazoutés des prisonniers alliés, en en laissant d'ailleurs une quantité sans secours, faute de place et faute de temps, parce que le sous-marin devait replonger. Ce film de la marine américaine, en couleurs, où alternent des cadrages courts sur les hommes et des plans d'ensemble de crépuscule sur l'océan orange et bleu, déclenche les souvenirs de l'un des rescapés, Roy Hatson : il dit comment les Australiens ont enfoncé les Japonais dans l'eau, et comment eux-mêmes, entre eux, dans les camps, juste avant de partir, en arrivaient à se voler les uns les autres, la nuit, des brimborions de nourriture. Les images font alors basculer les souvenirs, vers ce qui est difficile à exprimer, à savoir ce que la guerre arrive à faire faire aux humains. Roy Hatson ajoute, après les images : « *Il se passe des choses terribles ; dans ce contexte de guerre, ça ne vous touche pas.* »

Avec d'autres extraits de films américains, on assiste à la libération : les prisonniers sont découverts dans leur état physique effrayant, et défilent, en slip, tenant à peine debout, devant les infirmiers américains qui leur palpent les côtes comme s'ils les comptaient. Il s'agit là de documents diffusés aux actualités (United News). D'autres sont consacrés aux camps d'Asiatiques déportés, que la voix off accompagne peut-être inutilement, car leur dénuelement, leur désespoir, leurs pertes de repères, sont éclatants.

- *Les documents anglais.* Ils constituent une autre série qui revient en ponctuation et sont des dessins faits par Ronald Searle, l'un des prisonniers anglais : les traits au crayon ont saisi les attitudes douloureuses, et comme absentes, presque déjà mortes, des compagnons

malades. Ils illustrent les souvenirs du Malais, racontant comment on s'habitue, se rappelant les nuits, où il découvrait des prisonniers qui s'étaient pendus par désespoir et dont il heurtait les pieds ; « *Je n'avais pas peur* », dit-il. Ou bien les souvenirs d'Aspinall, qui dit combien c'était horrible de se réveiller le matin parmi les corps morts des amis, contorsionnés par la douleur.

- *Les documents australiens*. De ce temps passé, les photos de George Aspinall apportent la cruauté et l'in vraisemblable, la souffrance et la mort, l'horreur pour une fois non masquée, non transfigurée, mais bien visible (comme elle l'a été dans les films tournés par les Américains dans les camps de concentration allemands en 1945), bien inscrite sur les pellicules abîmées par la chaleur et la pluie des lieux de fortune où elles ont été cachées pendant des mois avant la libération des prisonniers. George Aspinall a réussi à les prendre, au péril de sa vie et à les conserver avec la même difficulté, pendant le séjour au camp n° 2. Il avait 19 ans, il montre les soldats de son âge, dans un état de délabrement physique effrayant, analogue à celui des déportés en Allemagne, squelettes ambulants, visages sans âge, ou plutôt si vieux. A 21 ou 25 ans, ils ont l'air de grands vieillards sur le point de mourir. Et la plupart, disent les anciens prisonniers, mouraient effectivement, parfois le lendemain de la photo. « *Prendre les photos, les cacher*, dit George Aspinall, *m'a peut-être aidé à survivre*. » A un moment, Izumi, le réalisateur japonais, à sa table, tient des agrandissements de ces photos dans la main, et les regarde, sans les commenter, avec seulement de petites exclamations douloureuses. Telles qu'elles sont maintenant, elles sont pénibles, dures, tristes, elles confirment l'extraordinaire capacité qu'elles ont d'apporter, intact, le temps où elles ont été prises, avec la brutalité scandaleuse de la guerre, sans aucune médiation. Et elles disent, sans mot, ce qui, en effet, ne peut s'exprimer sans que les mots, lorsqu'on tente de les utiliser, vous rentrent dans la gorge. Less Martin, vers la fin du film, dans sa demeure cossue, parle, parfois à l'écran, parfois en off sur des images filmées par les Américains délivrant les prisonniers. Il dit que, avec Dunkerque, la Birmanie, c'est sa guerre (et il emploie le présent, « *That's my war* ») et que rien, jamais, ne pourra être pire, il évoque la puanteur des hôpitaux de fortune que montre une photo d'Aspinall, avec la table d'amputa-

tion en rondins, devant la tente ; il dit la saleté, les ulcères, les amputés, la gangrène, les vers dans les blessures, les coups des Japonais leur criant toujours : « *Speedo, speedo* », toujours plus vite : « *Jusqu'à présent, je n'ai pas encore compris comment je m'en étais sorti, je ne sais pas, je ne sais plus*. » Arrêt sur image, fondu au noir. Générique de fin.

Ce reportage, dominé par l'émotion suscitée par les documents, n'offre pas pour autant de mémoire collective ; il reste un film sur des individus perdus dans le souvenir difficile à dire ; *Kwai* ne réussit à les montrer comme groupe que dans les documents anciens : les anciennes actualités japonaises, les photographies d'Aspinall. Le reportage met de fait en scène une incapacité de communication et d'évolution des souvenirs : les Japonais interviewés continuent de penser comme en 1942 que leur travail était juste, les Alliés qu'il était terrible et inutile de tant pâtir, les Asiatiques qu'ils étaient les jouets des événements. Le film réunit pour le spectateur les personnages, mais, à part le bref moment où M. Izumi contemple les horreurs des photos d'Aspinall - ce qui provoque enfin un embryon de prise de conscience - il n'y a jamais confrontation entre les différents acteurs de l'Histoire. Interviewés chacun chez eux, immobiles et dans leur cadre trop court, ils restent dans leurs propres images et leurs propres consciences.

Partant d'une légende fondée par le film de David Lean, qui aboutissait sur le constat de la folie - grandiose - de la guerre, le reportage de Serge Viallet établit son émiettement, son inutilité, son absurdité analogue au destin même de la ligne.

Partant d'une légende fondée par le film de David Lean, qui aboutissait sur le constat de la folie - grandiose - de la guerre, le reportage de Serge Viallet établit son émiettement, son inutilité, son absurdité analogue au destin même de la ligne. Elle a coûté toutes ces souffrances,

qui sont vues, rappelées, évoquées, dites, pour rien : la ligne a été pilonnée dès son achèvement, elle n'a jamais servi. Comme les fragments de voies ferrées disjoints et recouverts par la végétation, le reportage montre les souffrances disjointes et les pertes figées et émietées dans le temps, des vies isolées, inexprimables parce qu'isolées et figées par le cadrage trop court sur les témoins immobiles : « *Je ne sais pas, je ne sais plus.* » Ce rapiéçage et ce patinage saisissant débouchent sur une atomisation et une interrogation sans réponse sur le vécu, négligeant l'héroïque ou le pathétique d'un destin collectif.

3. Du sens, en deux temps et deux structures :

**La section Anderson (1967)
et Réminiscence (1988),
Pierre Schoendoerffer**

L'Oscar du meilleur reportage 1967

Au cours de l'été 1966, Igor Barrère et Pierre Dumayet, pour leur magazine d'actualités *Cinq colonnes à la une*, envoient Pierre Schoendoerffer réaliser au Viêt-nam *La section Anderson*. Pourquoi Pierre Schoendoerffer ? Parce qu'il connaissait bien le terrain, comme ancien combattant de la guerre d'Indochine plus de dix ans auparavant : il y avait tourné des reportages sur la dernière année de la guerre avec la France (1954) qui lui avaient été confisqués et peut-être perdus, et qu'en tous cas, nous n'avons jamais vus. Le réalisateur avait donc une sorte de compte à régler avec lui-même, avec le pays, avec une armée en train de combattre et acceptant de se faire filmer. Son reportage allait permettre, cette fois-ci, de rapporter, de ramener et de présenter au monde, des bouts d'espaces et de sons, des plans de visages et de jungles, des matériaux affectifs et d'information.

Il a tourné en sept semaines, en septembre et octobre 1966, en se déplaçant sur le terrain des opérations avec les soldats, au ras des jours et des nuits. Si l'espace géographique est entièrement vietnamien, collines, forêts, villages, Saïgon, les États-Unis occupent entièrement l'espace mental et l'espace filmique, dans les

conversations ou les chansons ou la musique américaines, dans le courrier reçu, le matériel de guerre, les hélicoptères et par les corps des vingt-cinq jeunes hommes. Ceux-ci sont présentés comme autant de membres d'un groupe, mais individualisés, avec des gros plans de visages, des comportements familiers, des manières de parler, de lire les lettres, d'avancer dans les sentiers des jungles, d'attendre les hélicoptères, d'assister au briefing que les officiers font aux veilles des actions et des engagements. Le réalisateur fait du temps le fil directeur du document, succession de jours et de nuits, de marches et de stationnement, temps morts ou suspenses qui débouchent sur une perte ou sur une nouvelle attente : la guerre mène son train propre, non prévisible.

La mise en images souligne cette vue courte du quotidien, cadres courts de la végétation abondante, gros plans des visages inquiets aussi bien que des bruits que des absences de bruits, nostalgie d'un « home » qui arrive par le courrier, par les chansons diffusées en son direct dans les radios ou mises en fond sonore au mixage. De même, est soulignée l'extrême mobilité des soldats. De ces images de quotidien partagé entre l'étrangeté, la marche et l'affût, Pierre Schoendoerffer a effectué un montage très simple, une introduction, puis deux actes, coupés d'une sorte d'entracte qui est la permission de quelques membres de la section à Saïgon, une finale.

Quatre minutes et demie proposent la physionomie profonde du pays, par des aspects presque clichés, ancrés dans l'histoire et la nature (buffle, rizière, dragon de pierre, temple), sans aucune marque de l'occupation américaine.

04.31 à 27.30 : l'acte I dure vingt-trois minutes. Après une messe célébrée dans le camp américain, rite « importé », une triple présentation commence. D'abord, celle du pays occupé et en guerre, vu par les Américains, la jungle, les pluies diluviennes, les bruits d'oiseaux, les marches dans les lits des ruisseaux, les villages où des gens apeurés sont face aux militaires apeurés ; un monde profondément déroutant, où les ennemis se dérobent, ont été là, pourraient être là, sont peut-être ceux-là mêmes à qui on parle. Sur le plan du pur reportage de guerre, l'acte I pourrait s'intituler « A la recherche des Vietcongs ».

Schoendoerffer présente en même temps ceux qui ont cette vision, c'est-à-dire la section,

en tant que groupe lié par la personnalité du lieutenant Anderson, un jeune Noir de 30 ans qui a réussi à faire West Point dans une Amérique encore marquée de lois raciales. L'isolement en terre étrangère, le charisme et l'énergie d'Anderson, servent de ciment à des personnalités issues de classes sociales très différentes : la trentaine d'individus qui la composent sont montrés dans leur personnalité propre, par des plans de détail, des visages, des manières de chanter, de lire, d'écouter, de regarder, de dormir, de rêver, etc. La liaison individu/groupe est assurée par la caméra qui filme très près et très intimement ces jeunes hommes, pendant que la voix off redit leurs noms comme une litanie.

Troisième élément remarquable : la qualité du temps. Il est bloqué dans l'étrangeté et le piétinement même des activités, l'impossibilité où chacun est de penser le sens de ce qu'il fait, ni sur le plan de la tactique sauf à courte vue, moins encore sur le plan de la stratégie américaine. Le sens de la guerre n'apparaît pas, écrasé par l'absence de projet possible au niveau de l'individu. Le seul projet est peut-être chez l'ennemi, mais l'ennemi se dérobe dans son propre monde.

27.30 à 35.07 : la permission forme comme une respiration à l'exact milieu du film. Quelques-uns des soldats de la section peuvent s'échapper de Danang à Saigon. De défilés de l'armée vietnamienne gouvernementale en fêtes foraines, de tentatives de séduction aux attentats, la dispersion des soldats a lieu dans un monde où les relations se font à coup de dollars ou à coups d'attentats. Sur le plan filmique, l'entracte tourne court et reste surtout privé de cohésion : le montage court et cut des différents éléments accentue cette impression.

De 35.07 à 58.41, l'acte II contient la rencontre avec l'ennemi et le combat. On pourrait l'intituler « L'attaque du village ». Malgré la confusion propre aux reportages sur le terrain et la courte vue des caméras, la solidarité dans le danger et dans l'évacuation des blessés, restaurent une conscience de groupe et un projet commun que la permission avait suspendue : à l'échelon de la section et à l'échelon de l'armée américaine perçue à travers l'organisation des secours aériens aux blessés. Rappelons que le projet est à très court terme : ne pas être tué et rester solidaires.

La finale est un nocturne, silhouettes dans le campement, bruit des oiseaux exotiques, le

temps est paralysé par l'incertitude même de savoir ce qui reste à courir. En 1967, lors de la projection, ce temps incertain et suspendu piègeait *La section Anderson*, et par extension les États-Unis, dans une interrogation sans réponse. La qualité de cette incertitude, tout en même temps que l'unité de la section peut-être, ont valu à Schoendoerffer l'Oscar du meilleur documentaire. L'incertitude est tombée au fil du temps, avec la lutte contre la guerre dans les États-Unis mêmes et la chute de Saigon, en 1975.

Un reportage de deuxième génération : la structure de *Réminiscence*

Entre 1986 et 1988, Pierre Schoendoerffer part aux États-Unis pour tourner *Réminiscence* clairement défini comme une sorte de « Vingt ans après ». *La section Anderson*, l'Oscar 1967, devient le terrain de base pour la nouvelle exploration, et *Réminiscence*, dans le langage du pays du Tendre, pourrait s'appeler Reportage sur Reportage. Voici les conditions affectives, on peut dire affectueuses, telles que les décrit Pierre Schoendoerffer dans le prologue de ce nouveau film :

« Ce film n'est pas une enquête de journaliste, il a le regard et l'oreille d'un ami. »

« (A l'image quelques images du prologue de *La section Anderson*.) Il y a vingt-deux ans, à l'automne 1966, nous avons passé sept semaines au Viêt-nam, avec des soldats de la First Cavalry, la 1^{re} division de cavalerie, pour filmer un document, *La section Anderson*. A l'automne 1988, vingt-deux ans plus tard, nous quittons la vieille Europe pour aller rejoindre en Amérique certains de ces soldats qui avaient été là-bas nos camarades, nos amis (à l'image, décollage d'un Concorde). Nous Français, neutres dans cette deuxième guerre d'Indochine, avions partagé avec ces jeunes Américains les mêmes rations, nous avons marché et transpiré

dans les mêmes jungles (à l'image, la statue de la Liberté, et début très assourdi, puis de plus en plus fort, de la septième Symphonie de Beethoven), essuyé les mêmes coups de feu sous le soleil et sous la pluie, nous nous sentions des leurs. Pour retrouver ces camarades perdus depuis si longtemps, nous avons mené une difficile enquête de près de deux ans ; l'Amérique est un continent et, à leur retour dispersé, aucun de ces soldats n'avait gardé de lien entre eux (à l'image, New York, la nuit, en vue plongée d'avion et toujours Beethoven en fond sonore). Sur les quelques trente hommes de la section, nous avons appris avec certitude que six d'entre eux au moins étaient morts, tués au combat après notre départ. Nous avons revu une quinzaine de survivants, des autres, nous ne savons rien. Il n'était pas séant, il était dur d'être un ancien du Viêt-nam ces vingt dernières années aux États-Unis. Ce film s'appelle *Réminiscence*, parce qu'à chacune de nos rencontres des souvenirs occultés remontaient des profondeurs. Ce film n'est pas une enquête de journaliste, il a le regard et l'oreille d'un ami. »

Réminiscence qui a une structure très différente de la mise en actes simples du document d'origine, infiniment feuilletée et très savante et l'analyse détaillée, qu'il n'est pas possible de donner ici, montre que Schoendorffer a eu pour but premier la réunion des anciens de la section Anderson. L'identité de groupe qui faisait tenir les hommes dans un pays hostile et étranger doit être reconstituée, sorte de psychothérapie pour permettre à chacun d'eux d'accepter ses souvenirs et l'échec de la politique américaine qu'ils ont conscience d'avoir, contre leur gré, partagée. Le voyage effectué trace une vaste géographie des États-Unis : treize États sont visités, quinze villes ou villages, quinze maisons, des métiers plus ou moins réussis, quinze vies de couple où l'on apprend que le silence sur le Viêt-nam a été la règle à peu près totale. Le film réintroduit constamment des bouts de séquences de *La section Anderson*, avec une épaisseur et une richesse de vie que les photos officielles et figées des soldats alliés du *Pont de la rivière Kwai* ne pouvaient offrir. Cette technique de visites amicales, plus que d'interview, occupe les quarante et une minutes du film, la plus longue visite étant la première, chez l'ancien lieutenant Anderson, devenu l'un des dirigeants de General Motors. Les inclusions sont parfois de simples flashes, fragments de souvenirs qui traversent

le présent. Ces visites sont consacrées au récit des expériences individuelles du retour, des vingt pénibles années de silence et d'isolement où « la guerre » est devenue l'indicible, où les souvenirs ont été des obstacles, des freins, des dangers. En quarante et une minutes, on trouve neuf dixièmes des documents de réemploi de *La section Anderson*. A 41.08, après avoir fait le tour des vivants, Schoendorffer réintroduit les morts dans le groupe, par une série de visites aux tombes de certains des membres de la section et au monument aux morts du Viêt-nam à Washington, où les noms des absents sont lus comme, dans *La section Anderson*, étaient récités ceux des vivants. A 44.30, dans la belle maison d'Anderson, ont lieu les retrouvailles de ceux qui restent, avec photo de famille, cérémonie de la « dernière patrouille », en file indienne dans les allées du jardin comme jadis dans les sentiers de la jungle, rappels de souvenirs, dans l'émotion, jusqu'au grand rire thérapeutique. Enfin, les douze dernières minutes sont faites d'un montage alterné de morceaux de récits, recueillis dans les interviews particulières, où les survivants se sont trouvés eux-mêmes en situation d'extrême limite avec la mort, la blessure et l'amputation de Thorn, l'aventure de Maroni recueilli pour mort sur un champ de bataille et reprenant conscience sous un drap blanc dans une morgue, font d'eux des héros, ceux qui ont vaincu la mort. Les deux dernières minutes du film peuvent alors s'ouvrir sur le cimetière d'Arlington, celui des héros militaires, suivi par les adieux dans le jardin d'automne, Anderson seul s'éloignant dos à la caméra : le groupe s'est reconstitué réellement dans le film par la conscience d'avoir vécu de l'Histoire.

Le reportage de Pierre Schoendorffer est une véritable reconstitution de liens affectifs entre des hommes, et de liens entre un groupe d'hommes et sa propre histoire.

Le reportage de Pierre Schoendorffer est une véritable reconstitution de liens affectifs

entre des hommes, et de liens entre un groupe d'hommes et sa propre histoire. En faisant non seulement parler mais se parler entre eux les survivants, le film permet à ses participants de déboucher sur une mémoire collective, partageable par les téléspectateurs. Par la forme des visites, par les déplacements qui sont filmés d'États en États, de route en route, de forêt en ville ou campagne, d'usine en pénitencier, le réalisateur a ancré cette mémoire dans la géographie américaine ; en utilisant les symboles des grandeurs et des difficultés des États-Unis - la statue de la Liberté, General Motors, West Point, Washington, le Capitole, Arlington - il a travaillé à replacer ce qui avait été une défaite doublée d'une idéologie discutée, dans l'histoire mythique de cette nation, celle de la Bonne Amérique. Schoendoerffer a utilisé son reportage pour transformer ces hommes isolés, blessés au moral ou au physique, en héros d'une épopée. Parti du ras du réel - *La section Anderson* - il donne à *Réminiscence* le souffle et la fonction d'un mythe, analogue à ceux qui content la guerre, le voyage et le retour du pays des morts, faisant de chacun Ulysse ou Gilgamesh.

Qu'il s'agisse des récits de la mémoire populaire des Highlands sur le gentil Prince Charles, ou de l'épopée filmique que David Lean a réalisée avec *Le pont de la rivière Kwai*, Viallet et Watkins sont partis tous deux de récits au goût de légendes, autour d'un événement : leurs reportages leur ont servi à déconstruire, à casser ces légendes, ils ont filmé le manque de sens de la guerre passée, le rendant inacceptable. Ce qu'ils donnent à comprendre, c'est le désarroi.

A l'inverse, partant d'un reportage télé qu'il poursuit vingt ans après, Schoendoerffer sans nier le désarroi, crée du sens. Dans l'illusion peut-être, mais vivable et surtout partageable.

Par l'attention extrême portée aux hommes qui la composent, *La section Anderson* n'a pas volé son Oscar, mais suivie de *Réminiscence*, elle décolle du journal intime pour servir de base à la lecture d'un chapitre de l'histoire mythique des États-Unis.

« *Les reporters, le mot est devenu français, ont tué les mémoires intimes désormais inutilisées* », écrivait un certain M. Reynaud, dans le *Journal officiel* du 29 mai 1874, cité par Littré à la notice *Reporter*. Les reporters, loin de les abolir, tournent autour des problèmes que posent ces mémoires jusqu'à eux non rédigées en forme de mythe. Les exemples ci-dessus articulent les mémoires intimes et un nouvel espace de pensée et de souvenirs, celui de la télévision. La réussite du branchement avec les problèmes qui les dépassent, la manière dont le temps y est rendu, la répartition des forces entre l'expérience individuelle et son expression partageable, peuvent conduire à des discours et des points de vue très différents. Les modèles examinés ici sont peut-être les bornes extrêmes de ces discours sur la guerre et sur sa remémoration, entre lesquelles évoluent, prospèrent, s'effilochent ou disparaissent des centaines d'autres événements, d'autres mémoires en quête d'auteur.

Hélène PUISEUX

1. Le reportage a été diffusé sur A2 à 23 h 45, le 15 septembre 1991.

2. « Une fois la guerre terminée, l'organisation militaire n'existait plus. Il n'y avait plus que des individus. On en a pris quelques-uns au hasard et on les a traités de criminels (...) Mais qui était responsable ? Qui pouvait-on accuser ? C'est un groupe qui avait agi, une organisation, le groupe n'existait plus, l'organisation non plus » (Talomoto, in *Kwai*, 47.53 à 48.40).

3. Le film se serait intitulé « La ligne Thai-Burma fonctionne bien ».