

L'ECPAD et SHELLAC présentent



SÉLECTION OFFICIELLE
CANNES CLASSICS
FESTIVAL DE CANNES

LES YEUX BRÛLÉS

UN FILM DE
LAURENT
ROTH

« LE SOLEIL
NI LA MORT
NE SE PEUVENT
REGARDER FIXEMENT. »



DISTRIBUTION

SHELLAC T. 04 95 04 95 92
contact@shellac-altern.org

PROGRAMMATION

SHELLAC EMMANUELLE LACALM T. 01 78 09 96 63
emmanuelle@shellac-altern.org

PRESSE

STANISLAS BAUDRY T. 06 16 76 00 96
sbaudry@madefor.fr

dossier de presse et photos téléchargeables sur www.shellac-altern.org

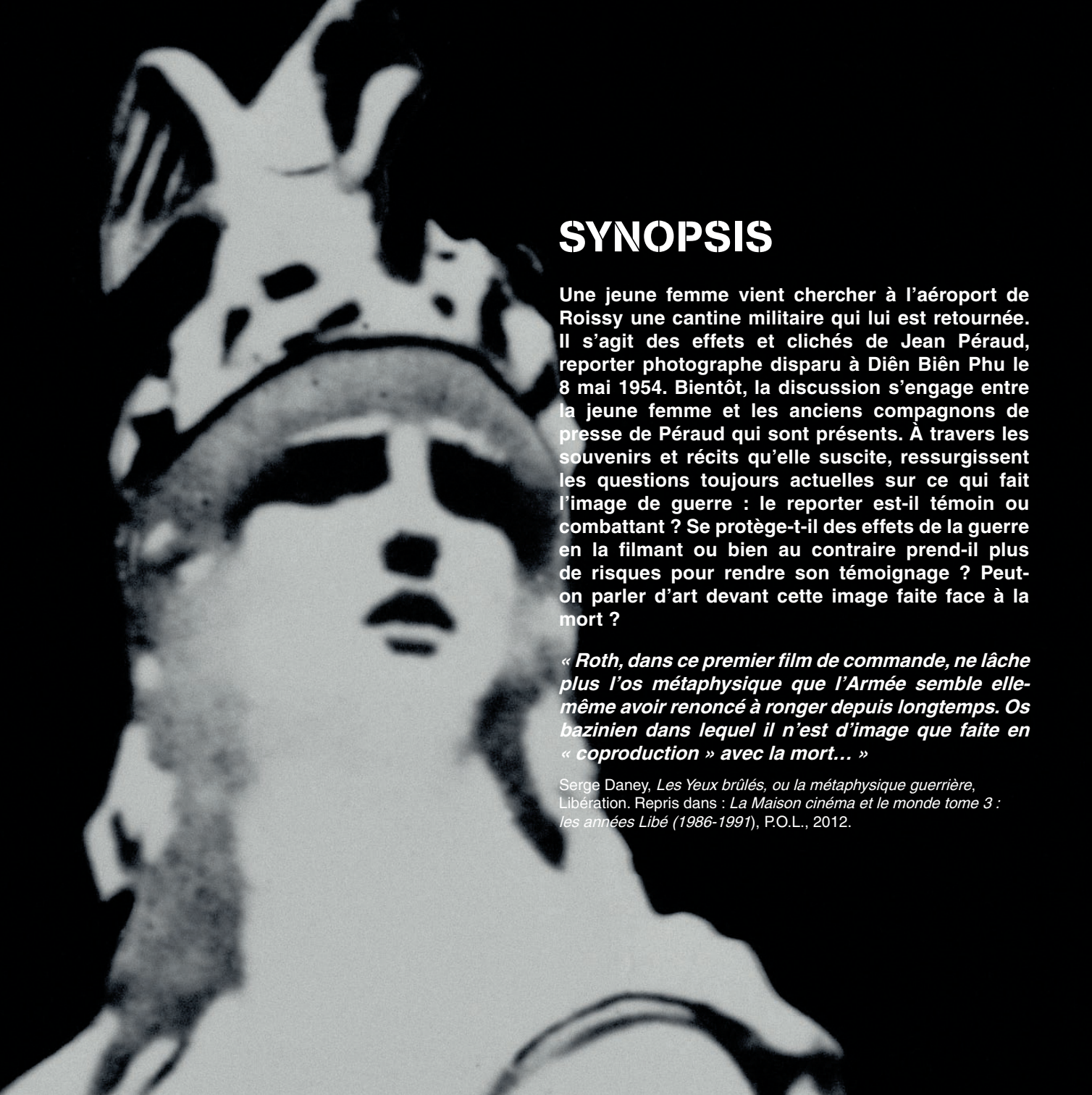
SORTIE NATIONALE LE 11 NOVEMBRE 2015

L'ECPAD et SHELLAC présentent

**LES
YEUX
BRÛLÉS**
UN FILM DE
LAURENT
ROTH

AVEC
MIREILLE PERRIER
ET LA PARTICIPATION
DE RAOUL COUTARD
MARC FLAMENT
PIERRE SCHOENDOERFFER
RAYMOND DEPARDON

58 min. – DCP – 1.33 – mono – couleur et noir et blanc – France – 1986 – visa n°141.555



SYNOPSIS

Une jeune femme vient chercher à l'aéroport de Roissy une cantine militaire qui lui est retournée. Il s'agit des effets et clichés de Jean Péraud, reporter photographe disparu à Diên Biên Phu le 8 mai 1954. Bientôt, la discussion s'engage entre la jeune femme et les anciens compagnons de presse de Péraud qui sont présents. À travers les souvenirs et récits qu'elle suscite, resurgissent les questions toujours actuelles sur ce qui fait l'image de guerre : le reporter est-il témoin ou combattant ? Se protège-t-il des effets de la guerre en la filmant ou bien au contraire prend-il plus de risques pour rendre son témoignage ? Peut-on parler d'art devant cette image faite face à la mort ?

« *Roth, dans ce premier film de commande, ne lâche plus l'os métaphysique que l'Armée semble elle-même avoir renoncé à ronger depuis longtemps. Os bazinien dans lequel il n'est d'image que faite en « coproduction » avec la mort...* »

Serge Daney, *Les Yeux brûlés, ou la métaphysique guerrière*, Libération. Repris dans : *La Maison cinéma et le monde tome 3 : les années Libé (1986-1991)*, P.O.L., 2012.

QU'IL SOIT POSSIBLE, TRENTE ANS PLUS TARD, DE VOIR LES YEUX BRÛLÉS, TIENT DU MIRACLE.



J'avais, pour toute expérience et à 25 ans, tourné *Boy meets Girl* de Léos Carax, un premier film écrit et réalisé en studio où je portais le même nom à l'écran et dans la vie, et *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* de Philippe Garrel, un film d'instant volés où trois scénarios s'entremêlaient. Je m'interrogeais beaucoup sur le cinéma : où commençait la fiction ? Où s'arrêtait le reportage ? Quelle était ma place d'actrice ? La place pour expérimenter le métier que j'avais choisi ? Les castings prenaient de plus en plus de place, les acteurs de moins en moins, et la publicité et ses images de vente se développaient et menaçaient la production du 7^e art. C'est à ce moment que Laurent Roth me donna rendez-vous pour me parler de son film sur les reporters de guerre produit par les archives de l'armée. C'était pour le moins curieux, mais j'allais peut-être, en découvrant le travail de ces reporters,

répondre à mes questions. Une chose me semblait vertigineuse, il n'y aurait pas de texte, ni de dialogues écrits. Je devais me jeter à l'eau et me retrouver dans la même situation que les *Sunlights*, ne sachant où allait me conduire le film, ni de quelle façon j'allais le conduire, ni dans quelle histoire je jouais, avec en même temps, toute la liberté d'inventer. Un peu ce que doit ressentir un citoyen immigré sans papier, ce que je me disais à l'époque. Ce monde d'hommes et de guerres était loin de moi et me donnait l'impression d'aller au-devant de dinosaures.

Malgré ma peur et ma sensation d'étrangère à la situation et au lieu, l'aéroport, j'avais confiance en Laurent et à son dispositif. Ce que j'appréciais chez lui, c'était une capacité à vivre des réalités différentes, sans les juger et tout en restant lui-même. Comme de choisir de produire son film par l'armée, car si beaucoup de cinéastes ou photographes sont passés par là, peu osaient l'assumer dans les années 1980. Les archives de l'armée étaient pourtant bien placées pour produire un film sur les reporters de guerres. Encore fallait-il, ainsi que les protagonistes, qu'ils reconnaissent le film...

Qu'il soit possible, trente ans plus tard, de voir *Les Yeux brûlés*, tient du miracle. ■

Mireille Perrier – Avril 2015



ENTRETIEN AVEC LAURENT ROTH

PARIS, 1^{ER} SEPTEMBRE 1986

LES YEUX BRÛLÉS, *FILM DE COMMANDE* ?

Il est de plus en plus rare, au cinéma, qu'à l'argent donné corresponde un visage. Les prétendus droits de l'auteur, les soupçons de malpropreté qui pèsent sur l'argent du spectacle, nous ont appris à nous défier du rapport de commande dans les rapports de production. Pourtant ce qui demeure, c'est la demande. Il faudrait commencer chaque film en montrant le tunnel du métro et en disant : « Voyez, la commande c'est là. Le trou, c'est la commande. » La demande reste béante, mais la question demeure.

C'est la présence d'un visage dans la commande des *Yeux brûlés* qui m'a permis de pousser le film là où il est arrivé. Avec de l'argent anonyme, on fait du mauvais cinéma. Il faut au moins la carrure d'un Christian Bourgois à la présidence de l'Avance pour voir des films qui se maintiennent. Si l'argent oblige, d'où qu'il vienne, il libère et accomplit s'il est donné par quelqu'un. Avec le capitaine de vaisseau Max Guérout, il y a eu retournement d'une situation

de commandement militaire en un mouvement de commande cinématographique. Ça m'a intéressé de voir comment l'image pouvait intégrer cette notion, en faisant moi-même un film dans des conditions idéologiques analogues à celles qu'avaient connues ceux que j'allais interviewer.

J'ai eu quelqu'un en face de moi qui a tenu le pari. Il y a eu ce rapport de peur et désir qui permet encore de faire des films aujourd'hui. Mais en même temps, le don, du temps et de l'argent, n'a été véritable que parce que le visage s'est tenu lumineusement extérieur à l'œuvre en train de se faire.

L'exercice souverain de sa liberté n'est possible qu'à partir de ce quelqu'un qui investit la commande. Pour moi, il n'y a pas le cinéma d'auteur d'un côté, et le cinéma de commande de l'autre, puisqu'on est auteur que si l'on est autorisé. C'est l'histoire de Rousseau allant présenter le manuscrit de ses *Confessions* sur le maître-autel de Notre-Dame... Le commandement est la question ultime de l'œuvre d'art, parce qu'il met la parole à l'origine de la vision, le « Tu ne feras pas d'image » à la source de la représentation. Cela seul fait vivre le cinéma.

LES YEUX BRÛLÉS, *FILM DE PROPAGANDE* ?

De nombreux éléments étaient réunis pour faire des *Yeux brûlés* un film de propagande. Passons sur le contexte de production. En ce qui concerne le montage des archives, elles ont été arrachées à leur contexte historique, ce qui est toujours le commencement de la trahison. C'est la guerre à un niveau primaire et végétal qui m'a intéressé, avec ses nœuds, ses rejets, ses différents anneaux de croissance. Le film se développe de façon organique, et les images de la guerre reviennent régulièrement décrivant les visages d'une seule et même histoire. En gros, c'est l'arbre 14-18 qui donne son assise au film, et ce sont les boutures de la guerre d'Indochine qui l'aident à se propager jusqu'à nous.

Mon intention est de rendre compte de la permanence d'un spectacle en l'orchestrant, et par là-même montrer

que la guerre obéit d'abord à une mise en scène. Il y a avant tout une terrible disette de signifiante dans l'image de guerre qui oblige à recréer un espace-temps dynamique, c'est-à-dire totalement mystificateur. C'est le fondement de la propagande : montrer la guerre comme énergie, mouvement, propagation inéluctable, alors qu'elle n'est qu'une attente et une soif rentrée, une perpétuelle disponibilité des hommes et des machines. La guerre commence dans la capacité à attendre en vain. Si j'ai dynamisé le spectacle, c'est pour mieux retomber sur des moments de terrible absence, où les êtres n'existent plus à partir d'eux-mêmes. Là où *Les Yeux brûlés* dévie de la trajectoire traditionnellement assignée à un film de propagande, c'est qu'il se refuse à assumer un principe de non-contradiction. Le contexte dans lequel ont été tournées les interviews – le hall d'attente de Roissy – et le point de vue de Mireille – son attaque objective – donnent au film son angle de prise de vue. Pour ce film, il me fallait un angle pour prendre quelque chose de déjà cadré. C'est cela qui porte la contradiction : penser rond quelque chose de carré. Il y a le spectacle de la guerre, et puis tout ce qui rend ce spectacle possible et qui met son efficacité à distance. Je voulais parcourir l'idée de la guerre par le cercle de ses extrêmes pour en faire une vraie idée, une idée présente et scindée, ouverte, c'est-à-dire finalement communicable.



LES YEUX BRÛLÉS, *FILM DE GUERRE* ?

Dans le film, masculin et féminin s'affrontent, font un couple homicide. Ici intervient le visage de Mireille, sa pâleur essentielle, qui signifie tout le féminin : une vraie personne, qui se manifeste par son retrait. L'affirmation féminine procède de ce silence, qui est puissance d'interrompre à tout moment. L'affirmation masculine, celle du guerrier en particulier, est au contraire puissance aveugle du récit, enchaînement des événements du monde. Et Mireille, par sa candeur, attire le récit comme pour le réfléchir. Elle retourne la lumière en un trait de feu.

Une interview n'a de valeur que si elle met l'interviewé, soi-disant détenteur de son savoir, face à une liberté imprévisible, un autrui. Chaque question est alors « question », torture et, parfois, mise à mort. Elle interrompt le récit, démonte sa prétention à faire une histoire. Les mobiles des actes apparaissent et l'on parle enfin avec quelqu'un. La gêne (le délice) que l'on ressent à écouter les interviews des *Yeux brûlés* vient de cela : une femme sort de soi pour parvenir à rendre intelligible cet éternel récit masculin qu'est la guerre. Elle se fait violence et cela se voit. Mais en même temps l'interviewé se fait violence pour accéder à sa sollicitude.



LES YEUX BRÛLÉS, *FILM D'AMOUR* ?

Une démarche d'amour dans *Les Yeux brûlés*, oui, sans doute, qui s'oriente à partir du deuil de la vie. Le visage de Mireille nous interpelle parce qu'il est encadré par le cercueil de l'archive, en noir et blanc. Mais le visage humain nous interpelle au-delà de la guerre. Il tourne le dos à la guerre, à l'image comme guerre ; la paix d'un visage déborde de part et d'autre le cadre de l'image, retourne le regard que l'on pose sur lui avec la caméra. C'est cela, maintenant, qu'il faut chercher.

Dans le film, Mireille apprend la vérité, et visiblement elle en meurt. Mais c'est peut-être que la vérité se joue hors du film. L'absolu que révèle la guerre demande à ce qu'on meure pour lui. Tant s'en faut que la guerre soit le lieu où il faille le chercher. Comme le dit Mireille, au combat « il n'y a que de la fumée ». Et dans la nuée, il n'y a rien. Aucun Dieu ne s'y cache.

Après tant de ruines, il est temps de se mettre au cinéma en couleurs. ■

La mise à mort a d'abord lieu sur soi-même, elle retourne l'envie de tuer l'autre en une nécessité de parole. Je pense à Marc Flament, beau comme l'astre à son déclin, qui dans le film, à travers le récit de l'agonie du sergent-chef Sentenac, accomplit parfaitement le sacrifice du pouvoir que l'image lui a donné à ce moment-là, en nous le donnant à exercer à notre tour. Ce mouvement met en valeur un aspect fondamental de l'activité de reporter : sa nature profondément déceptive. Il n'y a pas de vrai témoignage qui aille sans une perte de soi-même. La vie de photographe de guerre est faite d'une déception répétée, d'une traque ivre de sa solitude et qui se perd dans l'appel des forêts. Cette fascination pour ce qui met la quête en échec est obscurément exprimée dans le film : l'invisibilité même de ce qui est regardé (l'ennemi, le feu) semble être l'article de foi du reporter de guerre. Il se nourrit de l'invisibilité comme de son Dieu, il en fait sa justification, son talent quand il en manque. Le reporter de guerre est le prototype de notre postmodernité cinématographique : dans ses clichés, il dépose les signes d'absence que l'on retrouve, magnifiés, dans un courant qui va d'Antonioni à Wenders. Les images surexposées de l'archive renvoient à l'impossible travail de deuil qui fait la loi de notre temps.



DE LA COMMANDE À LA RESTAURATION DU FILM



En confiant à un jeune appelé la réalisation d'un film consacré aux reporters de guerre, nous souhaitons par ce choix même, illustrer la réalité de l'ECPA : fort d'une tradition remontant aux débuts de la photographie et du cinéma et tourné avec optimisme vers l'avenir.

Cette démarche comportait un risque : malgré sa remarquable connaissance de notre fonds d'archives, Laurent Roth n'avait aucune expérience vécue du travail des reporters et on pouvait craindre qu'il n'en éprouve quelques difficultés.

Pourquoi ne pas l'avouer, j'avais une autre crainte, toute personnelle celle-là, de voir notre réalisateur, intellectuel, philosophe de formation, jeter sur le sujet qui lui était proposé un regard trop froid de clinicien.

À l'inverse, comment aurions-nous pu confier aux reporters eux-mêmes une réflexion sur un métier qui leur colle si fort à la peau et les a si souvent marqués à jamais. À voir certains d'entre eux s'exprimer dans le film, on comprend que l'éclair fulgurant de la guerre les a tous frappés. Les uns, d'instinct, ont cligné des yeux et n'osent qu'à peine les rouvrir, les autres, c'est une évidence, s'y sont brûlés l'âme et le regard.

Le résultat est une œuvre pénétrante qui va bien au-delà du stéréotype habituel. Si l'intelligence attendue est là, elle s'accompagne de l'émotion qui naît, derrière les mots de ceux qui s'expriment, du débat intérieur que leurs gestes, leurs regards, leur élocution laissent transparaître.

**MINISTÈRE DE LA DÉFENSE
SERVICE D'INFORMATION ET DE RELATIONS
PUBLIQUES DES ARMÉES**

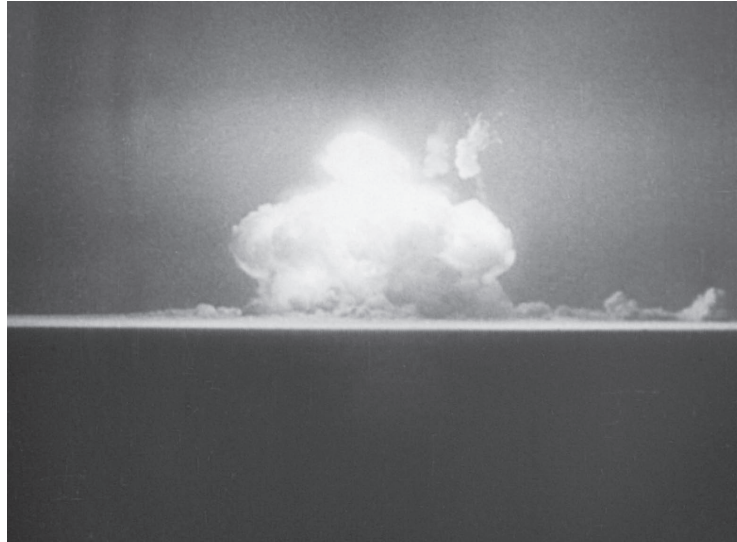
PHOTO CINÉMA VIDÉO DES ARMÉES

**FORT D'IVRY 75998 PARIS ARMÉES
TÉL. 46.70.1167**

**LE CAPITAINE DE VAISSEAU MAX GUÉROUT
DIRECTEUR DE L'ÉTABLISSEMENT
CINÉMATOGRAPHIQUE
ET PHOTOGRAPHIQUE DES ARMÉES**

10.09.86

RESTAURER LES YEUX BRÛLÉS



Mais qu'on ne s'y trompe pas, à travers l'analyse du métier de reporter, il s'agit bien en définitive d'une réflexion sur la fascination des hommes pour la guerre et la mort. La force du débat naît du contrepoint superbe qu'apportent aux propos des témoins des images d'archives très souvent inédites.

Mireille Perrier, phalène elle aussi que la mort attire et effare, exécute autour des hommes qu'elle interroge une manière de rituel hésitant et parfois cruel qui dérange l'ordonnance habituelle du jeu des questions et des réponses. Il en résulte une vivacité de ton qui est l'une des qualités évidentes du film, une grande humanité aussi.

À cet égard, il faut rendre un hommage tout particulier à Marc Flament qui au jeu brutal de la vérité a été jusqu'au bout de lui-même et a accepté que soit conservé dans son intégralité le questionnement douloureux auquel il s'est livré sous l'œil de la caméra. Il y a là la séquence la plus forte du film du Laurent Roth, où l'homme qui photographia l'agonie d'un soldat et s'interroge, est à son tour face à l'objectif dans ce qui, d'une certaine manière, prend parfois des allures de mise à mort. Ce vertigineux retour des choses donne au photographe une dimension humaine qui rejaillit sans nul doute sur toute son œuvre.

Enfin, le film possède à nos yeux une autre vertu : celle de montrer, s'il en était besoin, la santé d'une institution qui accepte de jeter sur elle-même un regard sans complaisance. ■

Le film de Laurent Roth, *Les Yeux brûlés* est un objet cinématographique tout à fait passionnant si l'on se place du point de vue du restaurateur. Il offre une diversité de matières : images en noir et blanc prises avec différents types de caméras tout au long du XXe siècle, effets vidéo irisés et images en couleur inscrites dans l'esthétique de la fin des années 1980, qui demandent toutes une attention particulière. Film hommage aux opérateurs de guerre, la restauration se devait de restituer au mieux la qualité des plans saisis, parfois dans des conditions périlleuses, par les « soldats de l'image ». Aussi a-t-on procédé à une recherche systématique des originaux pour les documents les plus anciens relatifs à la Première Guerre mondiale dans les collections de l'ECPAD et des archives conservées par Gaumont-Pathé-Archives pour les images de la mobilisation de l'été 1914, antérieures à la création du Service

cinématographique des armées. Il en a été de même pour les plans relatifs à la Libération de Paris. Le retour aux négatifs ou aux éléments sur pellicule nitrates a permis de restituer les profondeurs de champ, la précision des cadrages, les choix effectués par les opérateurs qui au fil des générations successives des copies s'étaient dissous dans une grisaille sans relief.

Redonner leur caractère originel aux images du passé ne veut pas dire pour autant leur donner un lustre contemporain. Tout le travail du restaurateur tient dans ce subtil équilibre entre effacement des outrages du temps et respect des conditions technologiques de prises de vue. C'est cette ligne de conduite qui a été suivie par l'équipe du laboratoire du CNC aussi bien pour les images d'archives en noir et blanc que pour les plans fictionnels mis en scène par Laurent Roth dans l'aérogare de Roissy. Là aussi il s'agissait de retrouver derrière un voile magenta l'atmosphère subtile voulue par le réalisateur que seul un étalonnage complexe a rétabli.

Partager l'émotion qui étreint Mireille Perrier à la fin du film face à la force des témoignages de ces hommes-caméra et l'évidence de leurs images fut la finalité de ce long travail de réhabilitation du passé. ■

Béatrice de Pastre
Directrice des collections des Archives françaises des Films
Directrice adjointe du patrimoine cinématographique
CNC

TRENTE ANS APRÈS



En juillet 1985, jeune appelé, je commence à écrire le scénario des *Yeux Brûlés* dans le cadre d'un concours pour les 40 ans de la création du Service Cinématographique des Armées. Tout au long de mon écriture jusqu'en mars 86, Paris se réveille douloureusement chaque matin : Marks & Spencer, Galeries Lafayette, Printemps Haussmann, Galerie du Claridge, Gibert Jeune, Fnac Sport, Point Show ne sont pas des noms de grands magasins, mais des dates d'attentats : le bonheur des dames tourne au malheur des larmes, et je me dis que la guerre a changé de théâtre d'opération.

Je décide de tourner le film à Roissy parce que la guerre, c'est là que ça se passe désormais. Les CRS que l'on voit passer dans les plans des *Yeux brûlés* ne sont pas des figurants, ils sont bien réels, même s'ils ont accepté de passer plusieurs fois devant la

caméra pour les besoins du tournage. Lorsque je termine le film, c'est l'attentat des Quatre Temps à la Défense, puis celui de la rue de Rennes devant le magasin Tati. Nous sommes en septembre 1986, et le mot « Hezbollah » vient mettre un point final à l'hédonisme triomphant des années quatre-vingt. Nous avons perdu notre innocence, mais nous ne sommes pas encore « tous Charlie ».

De tout cela nous parlons avec Mireille que je rencontre en janvier 1986 pour lui proposer de faire ce film avec moi. Je l'ai vue irradier *Boy meets girl*, j'ai vu le film juste avant de partir au service militaire – tout comme le héros du film, Alex –, c'est le film de ma génération, comme *Les 400 coups* ou *A bout de souffle* a pu l'être pour ceux qui ont eu vingt ans au seuil des années soixante. Un film où les jeunes sont déjà vieux, portent des « rides d'enfance », disent être déjà des anciens combattants alors qu'ils n'ont presque rien vécu.

Mireille Perrier actrice est née dans le noir et blanc du deuil de la vie : celui de *Boy meets girl*, celui d'*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*. J'aime la rime de son visage avec la guerre filmée en noir et blanc, je lui propose de tout voir, nous visionnons des kilomètres de bandes, 14-18, l'Indochine... Je lui parle de cette guerre, l'Indochine, des combattants perdus d'Indochine qu'elle allait rencontrer, je lui disais que nous étions en 1840, qu'elle était Georges Sand et moi Musset, et que nous allions filmer les grognards de la Grande Armée.

Avec trente ans de recul, je le pense vraiment : nous avons rencontré des géants. Les anciens d'Indochine sont les derniers héros de l'histoire de France et ils le sont d'autant plus que leur guerre est maudite. Grâce

à André Lebon qui me servait de cicérone dans le labyrinthe tonkinois des anciens de l'Indo, je les rencontrais un par un, plusieurs fois. Face à Coutard ou Schoendoerffer, leur force, leur violence contenue, comment faire ?

Les déplacer à Roissy était la première bonne idée – plutôt que de les filmer au fort d'Ivry, comme cela m'était demandé – ; les mettre entre les pattes et battements de cils de Mireille, en était une autre – plutôt que de faire les entretiens moi-même, comme cela m'était aussi suggéré – ; mais comment présager de l'issue de ce combat, des egos et des sexes ? Il fallait armer Mireille. Pour ce faire, nous avons visionné patiemment le film *Shoah*, et relu ses dialogues, qui venaient d'être publiés chez Fayard.

Ces hommes étaient de granit, il fallait les sortir d'un état de pétrification, nous ne voulions pas d'un film d'anciens combattants, nous voulions comprendre les raisons de leur engagement et de leur silence, aussi. La méthode Lanzmann consistait à doucement insister et déplacer : insister sur les questions, les reposer plusieurs fois, différemment ; déplacer le discours construit, en partant sur des émotions, non dites. Nous avons fait une liste d'états du corps : la faim, la soif, le désir, le plaisir, la peur, la fatigue, la colère. J'avais dit à Mireille de revenir à cette liste dès qu'elle perdait pied. Pour le reste, elle s'est jetée à l'eau, avec « le courage de sa peur », comme elle me l'a dit la veille du tournage. Le courage de Mireille : toujours là - intact.

Le glissement attendu s'est opéré dans les récits : plus que de récits de campagne et de réflexes de pros de l'image, il s'agit du plaisir du combat, de la beauté de la guerre. Le même plaisir, la même beauté, qui se dégageaient des dizaines d'heures de visionnage dans les casemates du fort d'Ivry, où j'avais un accès illimité aux documents. Je voulais que les témoignages soient à la hauteur du choc esthétique

que j'avais reçu, où chaque cliché, chaque plan est comme « joué » avec la mort. Au fond, j'ai traité les archives de l'armée française comme du *found footage*, une sorte de matière orgiaque qui raconte une « passion », une ivresse, une transe, celle des opérateurs de guerre de tous les temps.

Je continue à penser que cette passion est masculine, et qu'elle ne se partage pas avec les femmes : réaffirmer frontalement la différence sexuelle est peut-être un des mérites des *Yeux brûlés*, c'est peut-être ce qui lui permet de parvenir jusqu'à nous. Dans les quelques projections très rares du film qui se sont espacées depuis trente ans, j'ai pu constater combien le public féminin était bouleversé par le film, combien la lutte de Mireille pour se faire sa place dans le sérail des combattants faisait écho en lui.

« *Nous filmions une femme nue* » dit Pierre Schoendoerffer en parlant de la guerre. Qu'une jeune femme, une comédienne, s'intéresse à cette transe, reste scandaleux. *Les Yeux brûlés* racontent une scène primitive, un tabou embarrassant, dont ni l'Armée qui a produit le film ni moi-même qui l'ai réalisé, n'avons le fin mot. ■

Laurent Roth, mai 2015



L'ECPAD : 100 ANS DE CINÉMA ET DE PHOTOGRAPHIES AUX ARMÉES (1915-2015)

L'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense (ECPAD), centre d'archives, centre de production audiovisuelle et agence d'images du ministère de la défense, célèbre cette année le centenaire de la création des sections cinématographique et photographique des armées, dont il est l'héritier depuis 1915. À ce titre, il conserve d'exceptionnelles collections d'archives audiovisuelles et photographiques avec, à ce jour, plus de 10 millions de clichés et de 30 000 titres de films mis à la disposition d'un large public.

Depuis la première guerre mondiale, les armées françaises se sont dotées de structures et d'outils leur permettant de produire leurs propres images des conflits et des combattants afin d'assurer la documentation institutionnelle de leur activité. Si les organismes ont évolué au fil du siècle précédent, passant des SCA (section cinématographique de l'armée) et SPA (section photographique de l'armée) au célèbre SCA (service cinématographique des armées) puis à l'ECPA (établissement cinématographique et photographique des armées), l'ECPAD demeure fidèle à ses missions d'origine. En effet, en cas de conflit armé, l'établissement produit toujours d'une part des images non montées qui sont diffusées gratuitement auprès des maisons d'actualité puis des chaînes de télévision, d'autre part des films montés relevant de l'information, de la communication, de l'instruction ou de l'engagement. S'il s'agissait, pendant la première guerre mondiale, de réunir des archives pour documenter le conflit et lutter contre la propagande ennemie en développant la formation morale et l'instruction militaire, quelque cinquante ans plus tard, les missions de l'ECPA seront de produire tous les films pour les armées, de réaliser les reportages intéressant le ministère, de conserver et diffuser films et photographies, pour filmer la guerre

et documenter la vie de l'armée française dans tous ses aspects. Trente ans encore après, l'ECPAD, créé en 2001, conserve pour attributions la formation des personnels du ministère ; la collecte des images fixes et animées produites par la Défense ; la réalisation des documents audiovisuels et multimédias, des publications périodiques et des ouvrages, des reportages d'actualité, en vue d'une exploitation immédiate ou de la constitution d'archives.

Les images fixes et animées archivées à l'ECPAD, produits de l'activité conjointe de reporters photo et film (ou vidéo) sont indissolublement liées. Des lacunes existent, bien sûr ; les objectifs comme les moyens varient avec les pouvoirs, les conflits, les situations mais, malgré les évolutions, on retrouve une continuité dans le regard des opérateurs. Dès l'origine, et à la différence de la majorité des documents produits par les administrations, les documents conservés au fort d'Ivry ont été produits pour être à la fois diffusés et archivés : à l'ECPAD, la conscience de constituer des archives est immédiate et a toujours existé. Cette spécificité explique et justifie le lien très fort entre production et conservation, en interactivité constante. Les opérateurs d'aujourd'hui produisent quotidiennement les archives des images des armées qui seront analysées par les chercheurs de demain. L'ECPAD, opérateur culturel sous tutelle de la délégation à l'information et à la communication de la Défense (DlCoD), représente un acteur décisif dans le paysage patrimonial national pour la conservation et la transmission de la mémoire du monde combattant et participe au renforcement du lien armées-nation. ■

www.ecpad.fr

CHRONOLOGIE

FÉVRIER 1915

Création de la section cinématographique de l'armée (SCA), rattachée à la section d'information du grand quartier général (GQG).

AVRIL 1915

Création de la section photographique de l'armée (SPA), rattachée au bureau d'information de la presse.

JANVIER 1917

Fusion des SCA et SPA en une section photographique et cinématographique de l'armée (SPCA), placée sous la tutelle conjointe des ministères de la guerre et de l'instruction publique.

19 AOÛT 1918

La SPCA devient le service photographique et cinématographique de la guerre (SPCG), qui dépend directement du sous-secrétaire d'État à la présidence du Conseil.

10 SEPTEMBRE 1919

Dissolution du SPCG.

JUIN 1920

Création d'une section cinématographique de l'armée (SCA) relevant du service géographique de l'armée.

1936 ET 1937

Création des services cinématographiques de la marine puis de l'armée de l'air.

1939

La SCA devient le service cinématographique de l'armée (SCA), dépendant du ministère de la défense nationale et de la guerre et incluant (pour de bon) la photographie. Les services cinématographiques de la marine et de l'armée de l'air continuent d'exister parallèlement.

22 JUILLET 1946

Création du service cinématographique des armées (SCA), service unique affecté au fort d'Ivry (où il s'installera réellement à la fin de 1948 et au début de 1949).

7 JUIN 1961

Le SCA devient établissement cinématographique des armées (ECA). Il est rattaché au service d'information, d'études et de cinématographie des armées (SIECA), lui-même rattaché au cabinet du ministre et responsable des antennes nouvellement placées auprès des trois chefs d'état-major et du délégué pour l'armement.

1969

L'ECA prend le nom d'établissement cinéma-tographique et photographique des armées (ECPA), rattaché au service d'informations et de relations publiques des armées (SIRPA) nouvellement créé par le ministre Michel Debré, en compagnie des quatre SIRPA créés auprès des états-majors des armées et de la gendarmerie nationale.

18 AVRIL 2001

L'ECPA devient Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense (ECPAD) et prend sa structure actuelle d'établissement public administratif dépendant du ministère de la défense, sous tutelle de la délégation de l'information et de la communication de la Défense (DlCoD) qui a remplacé le SIRPA en 1998.

REVUE DE PRESSE 1986

LES YEUX BRÛLÉS, OU LA MÉTAPHYSIQUE GUERRIÈRE



C'est un étrange film qu'on peut voir aujourd'hui à la salle Abel Gance du Fort d'Ivry (vendredi et samedi, 14h, 16h, 18h) avant qu'il n'entame sa ronde de festivals et qu'il ne passe (en novembre) à la télé. *Les Yeux brûlés* de Laurent Roth est un film de commande (l'ECPA « service images » de l'armée est le commanditaire). Effectuant son service militaire, Roth a eu accès aux archives célèbres du service cinématographique de l'armée, et comme c'est quelqu'un qui prend les choses très au sérieux, il ne s'est pas seulement emparé des documents (souvent rares) mais de la commande elle-même. Résultat : un film pas banal qui, sans le soutien enthousiaste du capitaine de vaisseau Guérout aurait peut-être fait tiquer la grande muette.

Dans le hall de Roissy, une jeune femme (Mirelle Perrier, troublante et troublée) vient prendre livraison d'une

mystérieuse cantine (expéditeur : l'armée). À côté d'elle, autour d'elle, des hommes sont là pour répondre à ses questions. Thème : la guerre et l'image. Photographes (Marc Flament), cameraman (Raoul Coutard), cinéastes (Pierre Schoendoerffer), parlent, comme on dit, de « leur métier ». Sauf que très vite, il est question d'autre chose. Pendant ce temps, comme sur une autre scène, passent des images d'archives : connues ou inconnues, banales ou théâtrales, montées, démontées, remontées à l'infini. « *C'est le fondement de la propagande : montrer la guerre comme énergie, mouvement inéluctable, alors qu'elle n'est qu'une attente et une soif rentrée, une perpétuelle disponibilité des hommes et des machines* », dit Laurent Roth, qui ajoute que « *la guerre commence dans la capacité d'attendre en vain* ». N'est-ce pas aussi cette capacité qui est requise du « chasseur d'images » ? Oui, bien sûr.

L'idée, bien que forte, serait banale (rappelons qu'en anglais *to shoot* signifie tirer et filmer) si Roth, à travers son propre remontage de vieilles archives (commentées par de la musique classique et de la voix *off* de Depardon) et son « *altra ego* » qu'est le personnage de Mireille Perrier, ne lâchait plus l'os métaphysique que l'armée elle-même semble avoir renoncé à ronger depuis longtemps. Os babinien dans lequel il n'est d'image que faite « en co-production » avec la mort.

Car la capacité d'attendre en vain est parfois étrangement récompensée (scoop, obscénité, abjection, part maudite, etc.) comme quand Flament questionné par Perrier fait le récit de l'agonie du sergent-chef Sentenac, agonie qu'il photographia. Récit que filme à son tour Roth. Récit qui « *accomplit parfaitement le sacrifice du pouvoir que l'image lui a donné à ce moment-là en nous le donnant à exercer à notre tour.* »

Les Yeux brûlés, brûlés en tout cas par son sujet, est autre chose qu'une commande simplement détournée. C'est, chose troublante, une commande retournée au commanditaire, avec accusé de réception.

Serge Daney, *Libération*

Critique ou apologie de la guerre ? Révoltant ou fascinant, *Les Yeux brûlés* reste un film indécidable, mais fort de cette capacité à maintenir, avec une rigueur étonnante pour un jeune réalisateur, la tension entre les deux pôles.

Corinne Pencenat, *Art Press*

Laurent Roth a fait des *Yeux brûlés* un film bouleversant et fort (...) Mireille Perrier, remarquable, joue à fond son rôle de candide et tire ainsi beaucoup de ces hommes qu'un aussi manifeste dédain des conventions décontenance et parfois irrite.

Thierry Leroux, *Connaissance des Hommes*

Laurent Roth a réalisé un petit pamphlet d'une heure très beau, très travaillé, qui jette un regard critique sur le travail des reporters militaires et s'achève quasiment par leur mise à mort.

Jean-Luc Massia, *La Croix*



OH, LA FILLE

Harmonisé à quatre voix et chanté par le chœur de l'armée française
Musique originale du film
Parolier : capitaine Dalenne de la 25° DP (division parachutiste).

I
OH LA FILLE VIENT NOUS SERVIR À BOIRE
LES SOLDATS SONT LÀ, PERCE UN TONNEAU
CAR LA ROUTE EST LONGUE ET LA NUIT NOIRE
ET DEMAIN NOUS FERONS LE GRAND SAUT

REFRAIN
OH ! OH ! OH !...
DONNE-MOI LA MAIN
METS-LA DANS MA MAIN
ADIEU LA FILLE, ADIEU !
ADIEU LA FILLE, ADIEU !
TON SOURIRE, TON SOURIRE
TON SOURIRE RESTE DANS NOS YEUX

II
DANS LE SABLE ET LA BOUE DES RIZIÈRES
NOS AÎNÉS ONT GRAVÉ À VINGT ANS
AVEC LEURS SOUFFRANCES ET LEURS MISÈRES
LA VICTOIRE ÉCRITE DE LEUR SANG

III
QU'IL EST BON, QU'IL EST DOUX,
MAIS QU'IL EST TRISTE
QU'IL EST BON DE LUTTER À VINGT ANS
CAR L'AVION QUI ROULE SUR LA PISTE
NOUS EMMÈNE JOYEUX ET TRIOMPHANTS

BIO-FILMOGRAPHIE



LAURENT ROTH

Né à Paris en 1961.

Études littéraires : khâgne au lycée Henri IV, admissible à l'ENS-Ulm – major en philosophie – maîtrise de philosophie esthétique avec Jean-François Lyotard. Profitant de son service militaire pour se former au métier decinéasteauseindel'établissementcinématographique et photographique des armées, il y réalise son premier film de commande, *Les Yeux brûlés*, puis continue avec de nombreux courts et moyens métrages documentaires primés dans plusieurs festivals, dont : *Henri Alekan, des lumières et des hommes* (1986), *Modèle depuis toujours* (1988), *L'Impromptu de Jacques Copeau* (1993), *Ranger les photos* (coréalisé avec Dominique Cabrera, 1998). Depuis 2003, il est revenu à la réalisation avec une nouvelle veine de « fantaisie documentaire », où il interprète son propre personnage : *Une Maison de*

famille (2004), *J'ai quitté l'Aquitaine* (2005, prix de la création au festival Traces de vie, nominé aux Étoiles de la Scam) et *Arc Arceaux Arcades/Histoires du quartier de La Villette* (en cours de réalisation au sein de la maison de production Inthemood..., dont il est également directeur artistique).

Scénariste de long-métrage (*Ni ange ni bête*, avec la collaboration de Jean-François Goyet en 1990), il est boursier de Beaumarchais pour le scénario co-écrit avec Jean-Daniel Pollet pour son film *Ceux d'en face* (Léopard d'or « hors concours » au festival de Locarno 2000). Il a depuis collaboré à l'écriture de plusieurs longs-métrages, dont *Fragments sur la grâce* de Vincent Dieutre (compétition officielle, Locarno 2006), *Le Beau dimanche* de Dominique Cabrera (2007), *Stalingrad Lovers* de Fleur Albert (festival de Cannes/ACID, 2011), *Trêve de Myriam El Hajj* (compétition Visions du réel 2015), *Sillon/Sillage, Gérard Pierron mélodiste* de Paul Champart (2015).

Il a également signé le livret de l'opéra de Jean-Christophe Marti *L'An un*, créé par l'ensemble Musicatreize en 2001 et de son oratorio *Bar Iona*, créé par Laurence Equilbey en 2002. Boursier de Beaumarchais pour l'opéra video *Miniane, l'été 39*, avec le soutien du Forum des images et de la Fondation pour la mémoire de la Shoah.

Pour le théâtre, on lui doit deux petites formes, *Hors-jeu* (théâtre des quartiers d'Ivry, 1990), *Mèrefontaine* (Rencontres Jacques Copeau, 1991), et une trilogie : *La Chose* (créée par Mathieu Amalric et Mireille Perrier, au Mahj en 2007 et diffusée sur France Culture en 2008 et sur Arte live web en 2010), *La Joie* (créée par Mathieu Amalric et Mireille Perrier, au Mahj et au théâtre du Rond-Point en 2010), *L'Âme* (en cours d'écriture). Ces trois pièces seront créées sous le titre : *Le Sein d'Abraham est plus vaste que tu n'imagines* en 2016, dans une mise en scène de Frédéric Fisbach.

Comme critique, il travaille aux *Cahiers du cinéma* de 1995 à 1997, rédacteur en chef des numéros spéciaux Kiarostami et Nouvelles technologies, puis à France Culture où il a assuré la chronique cinéma de l'émission Staccato de 1997 à 1999. Journaliste de télévision, il joue dans le film monumental de Peter Watkins *La Commune (Paris, 1871)*. Il a publié une centaine d'articles et d'essais, et deux livres en collaboration : *Abbas Kiarostami* (Cahiers du cinéma) et *Qu'est-ce qu'une madeleine ?* (sur Chris Marker, éditions du Centre Georges Pompidou).

Fondateur et animateur du Ciné-citoyen à Paris XI^e, il a été également associé à la programmation de nombreux festivals, dont les États généraux du documentaire à Lussas, Entrevues de Belfort et le Festival international du documentaire de Marseille dont il a été membre du comité de sélection et chargé des rétrospectives (Amos Gitai, Humphrey Jennings, Peter Watkins), avant que ne lui en soit confiée la direction artistique en 2000 autour d'un nouveau projet éditorial : *Marseille/Fictions du réel*.

Fictions du réel : une formule qui résume ce parcours éclectique, où le goût du réel s'adosse à la puissance de la fable.

MIREILLE PERRIER

Révélee au cinéma par le film *Boy meets Girl* de Léos Carax qui restera à l'affiche cinq ans, puis par sa participation aux longs métrages de Philippe Garrel, *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* et *J'entends plus la guitare*, Mireille Perrier est nominée aux Césars comme jeune espoir pour son rôle dans le film *Un monde sans pitié* d'Éric Rochant, et reçoit le Plateau Joseph Haward de la meilleure comédienne en Belgique pour son rôle dans *Toto le Héro* de Jaco Van Dormael. Elle joue aussi dans les films de Claire Denis, Amos Gitaï, Aline Isserman, Sophie Tatischeff, Alain Bergala, Marianne Tardieu, Vincent Dieutre, Angela Schanelec, Laetitia Masson, Fred Cavayé... et récemment dans le film d'Abd Al Malik, *Qu'Allah*



bénisse la France (sorti en France en 2014 et aux États-Unis sortie en septembre prochain.)

Au théâtre elle débute avec N. Peskine, à Blois en 1977, puis elle est reçue au concours de l'école de Chaillot sous la direction d'Antoine Vitez. Elle joue aux cotés de nombreux metteurs en scènes dont Joël Jouaneau, Yannis Kokkos, Luis Pascual, Pascal Rambert, Claude Stratz, Gabriel Garand... Elle interprète *Une petite fille privilégiée* de Francine Christophe mis en scène par Philippe Ogouz. En 2010, elle crée la pièce de Stefano Massini, *Anna Politkovskaïa, non rééduable*, puis adapte en 2012 un essai de Jean Ziegler sur les rapports nord-sud qu'elle met en scène à la Maison des Métallos à Paris : *J'habite une blessure sacrée*. En 2014, elle crée *Duende* de Federico Garcia Lorca, accompagnée de Kadda Chérif Hadria et d'un guitariste de flamenco. La pièce est créée au LMP et jouée à Avignon et au théâtre de Vanves en 2014.

Aux côtés de Mathieu Amalric, elle collabore à nouveau depuis 2007 avec Laurent Roth pour une série de lectures pour sa trilogie : *La Chose*, *La Joie*, *L'Âme*. Lue et filmée au théâtre du Rond-Point, *La Joie* vient de faire l'objet d'une adaptation cinématographique : *La Joie, le film*, dont la sortie est prévue pour 2016.

LES TÉMOINS DU FILM

DANIEL CAMUS

REPORTER-PHOTOGRAPHE (1929-1995)

Engagé au Service Presse Information en Indochine de 1949 à 1954, il sera fait prisonnier à Diên Biên Phu aux côtés de Pierre Schoendoerffer et Jean Péraud.

Il est correspondant de guerre à Suez (1956), à Cuba (1958), en Algérie (1959 à 62), au Vietnam (1963 à 1970), et notamment pour *Paris-Match*.

PDG de la société de communication VDC à Paris (Vidéo-Diffusion-Communication).

Recordman du monde de parachutisme (Poser en altitude) en 1966.

Membre de l'équipe de France de bobsleigh aux Jeux olympiques de 1968 à Grenoble.

RAOUL COUTARD

PHOTOGRAPHE, DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE, RÉALISATEUR (NÉ EN 1924)

Âgé de vingt ans, Raoul Coutard s'engage dans le corps expéditionnaire français d'Extrême-Orient à compter du 30 avril 1945 afin de combattre les Japonais. Il effectue

un premier séjour de trois ans où il est affecté au Service géographique avant d'intégrer une unité combattante, le commando IV, au Laos. Fasciné par l'Indochine et passionné par la photographie qu'il pratique déjà, il rejoint lors d'un deuxième séjour le Service Presse Information, où il réalise entre 1950 et 1954 plus de trois mille photographies. Également directeur du service photographique de la revue civile *Indochine sud-est asiatique*, il introduit la photographie couleur qui est encore rare à l'époque, et réalise, en qualité de correspondant, des reportages ethnographiques saisissants pour *Life* ou *Paris-Match*. Il illustre avec force les aspects militaires et le quotidien des soldats mais profite aussi des « temps creux » et d'une relative liberté pour témoigner du quotidien de la population vietnamienne et explorer le mode de vie des ethnies montagnardes. S'il réalise en Indochine quelques films amateurs, c'est surtout après la guerre d'Indochine que sa carrière va embrasser le septième art et la caméra, puisque Pierre Schoendoerffer, avec qui il se lie d'amitié en Indochine, fait appel à lui pour être le chef-opérateur de ses trois premiers films : *La Passe du diable*, *Ramuntcho*, et *Pêcheurs d'Islande*.

Puis, c'est avec la Nouvelle vague qu'il est reconnu comme un des chefs-opérateurs les plus importants du cinéma contemporain : *À bout de souffle* et la quasi-totalité des films de Jean-Luc Godard jusqu'à *La Chinoise* et *Week-end* (leur collaboration reprendra quinze années plus tard avec *Passion* et *Prénom Carmen*), *Tirez sur le pianiste*, *Jules et Jim*, *La Peau douce* de François Truffaut, *Lola* de Jacques Demy... Il serait presque impossible de cerner ce qu'a été l'apport de cette génération de cinéastes, en termes esthétiques ou techniques, sans y inclure la place et les rôles spécifiques de Raoul Coutard.

Quoique porté par un mouvement fort et devenu célèbre, Coutard ne s'est jamais laissé tenter par l'académisme, ou par l'image intouchable de « grand pape des directeurs de la photographie ».

Aventurier, il l'est aussi quand il se risque à la réalisation (*Hoa-Binh* en 1969, *La Légion saute sur Kolwezi* en 1979) ou lorsqu'il élargit la gamme de ses collaborateurs artistiques : Costa Gavras, Édouard Molinaro, Richard Dembo (*La Diagonale du Fou*) ou, Christine Pascal (*Cache-cache*). Il termine sa carrière en sublimant le noir et blanc et les couleurs de trois maîtres films de Philippe Garrel : *La Naissance de l'Amour* (1993), *Le Cœur fantôme* (1996) et *Sauvage innocence* (2001).

Il consigne ses mémoires dans un récit autobiographique qu'il intitule *L'Impériale de Van Su, ou comment je suis entré dans le cinéma en dégustant une soupe chinoise*, publié chez Ramsay en 2007.

RAYMOND DEPARDON

PHOTOGRAPHE, ÉCRIVAIN, RÉALISATEUR (NÉ EN 1942)

Élevé à la ferme, il expérimente très jeune la photographie en s'appropriant l'appareil de son frère. Son certificat d'études en poche, il débute sa carrière à seize ans en devenant l'assistant de Louis Foucherand, à Paris, avant d'intégrer, deux ans plus tard, l'agence Dalmas. Ses premiers reportages, réalisés en métropole comme à l'étranger, illustrent la vie des célébrités, les faits divers, les Jeux olympiques.

À l'été 1960, Raymond Depardon découvre l'Afrique et le désert dans une Algérie en proie aux tourments de la guerre. Photographe de l'expédition scientifique *SOS Sahara*, il est le témoin d'une extraordinaire opération de sauvetage et décroche sa première grande publication dans *Paris-Match*. En séjour à Alger, il rencontre des reporters militaires du journal *Le Bled*, hebdomadaire des armées, qui lui donnent l'idée de faire son service national dans la revue. En juillet 1962, après un passage au 37^e régiment d'infanterie de Sarrebourg, il rejoint la rédaction parisienne de la revue *TAM* (*Terre Air Mer*), le luxueux journal des forces armées où il côtoie de talentueux appelés, parmi lesquels Jacques Séguéla, Philippe Labro, Francis Veber ou Yves



Nouchi. De 1962 à 1963, il photographie les grandes manœuvres nationales, les championnats de ski militaires ou le lancement des porte-avions.

En 1966, il fonde l'agence Gamma – à laquelle se joint Gilles Caron (1939-1970) – et s'engage pour la reconnaissance de l'autonomie et de la responsabilité du métier de photographe. Parallèlement, il s'investit dans la réalisation cinématographique documentaire avec le destin sacrifié de l'étudiant tchécoslovaque *Ian Palach* (1969) et *1974 : Une partie de campagne*, tournage de l'ascension présidentielle de Valéry Giscard d'Estaing. En photographie, il multiplie les séjours en Afrique et en Amérique du Sud. En 1977, ses clichés et son film consacrés aux révolutionnaires du Tchad rencontreront une résonance internationale et contribueront à la libération de l'otage française Françoise Claustre. L'année suivante, il rejoint la coopérative Magnum. Les années 1980 inaugurent pour Raymond Depardon les premières récompenses cinématographiques avec *Reporters* (1981) et *New-York, N.Y.* (1985), la réalisation des films de fiction *Empty Quarter* (1985), *La Captive du désert* (1990) tout autant qu'elles caractérisent son émancipation vis-à-vis du photojournalisme qu'il interroge dans *Les Années dé clic* (1984), ou encore dans ses recherches pour *Correspondance new-yorkaise* (1981), *Le Désert américain* (1983) et





PIERRE FERRARI

PHOTOGRAPHE (1924-2015)

Pierre Ferrari découvre la photographie aux côtés de son père, photographe portraitiste de métier. Engagé en 1942 dans l'armée d'armistice, il rejoint le maquis d'Auvergne à partir de 1943, avant d'intégrer la première armée française en septembre 1944. Après la seconde guerre mondiale, il se porte volontaire pour devenir photographe au sein de l'armée en 1948. Il parvient à intégrer le SCA et part en Tunisie pendant quatre années pour effectuer ses missions. En 1952, engagé à nouveau pour deux années, il gagne l'Indochine. Officiellement détaché à la 71e compagnie d'état-major, il est en fait positionné au Service Presse Information (SPI).

En Indochine, Pierre Ferrari réalise plus de cent cinquante-sept reportages sous les ordres du commandant Frois, commandant du SPI à Paris, et du commandant Gardes, installé à Saïgon. Enchaînant les opérations, il produit des milliers d'images, où son passé de portraitiste le conduit à privilégier les portraits des combattants. Participant à de nombreuses actions militaires, telles que « Bretagne », « Mouette », « Brochet », Pierre Ferrari suit les troupes françaises engagées dans les combats de jungle ou de rizière. En janvier 1954, il est envoyé au Laos pour couvrir les opérations destinées à contenir l'avancée du Vietminh. Blessé au cours de bataille de Ban Hine Siu, Pierre Ferrari est soigné à Hanoï, assistant impuissant à la chute du camp retranché de Diên Biên Phu. Il couvre ainsi les derniers temps de l'Indochine française, photographiant l'exode des populations civiles.

Après une période de repos passée en France, Pierre Ferrari est dépêché en Tunisie en novembre 1955 pour y suivre l'actualité militaire, alors marquée par les débuts de l'indépendance. En novembre 1956, il est appelé pour participer à l'expédition militaire de Suez. Détaché en Algérie en janvier 1957, Pierre Ferrari arrive à Alger pour servir comme photographe au SCA.

« Écœuré » par les événements, il demande son retour au fort d'Ivry. Détaché à Dakar en février 1958, il participe à l'opération franco-espagnole « Écouvillon ». De retour à Ivry, Pierre Ferrari est envoyé au Sahara pour les essais nucléaires. Rentrant en France, il demande sa radiation des contrôles militaires et quitte le SCA, devenu ECA (établissement cinématographique de l'armée).

Il y revient en 1965 comme photographe civil. En 1970, Pierre Ferrari est nommé chef des reporters. En 1979, il est redirigé sur la photothèque de l'ECPAD. Pierre Ferrari quitte le fort d'Ivry en 1989.

Auteur de *Nous les Damnés de la guerre* (Éditions Presses des Œuvres Littéraires, 1978). Co-auteur de *Une Guerre sans fin* (Éditions Lavauzelle, 1995).

MARC FLAMENT

DESSINATEUR, ROMANCIER, PHOTOGRAPHE (1929-1991)

Marc Flament est marqué par son passage aux Beaux-Arts en section peinture. Cette formation artistique l'inspirera tout au long de sa carrière, bien qu'il choisisse la voie des armes en s'engageant volontaire en 1948 « *pour en finir avec la vie* ». Tour à tour parachutiste, dessinateur, photographe, réalisateur, peintre et romancier pour enfants, Marc Flament est un talentueux arlequin doublé d'un homme d'affaires qui aura durablement attaché son nom à la légende des paras du colonel Marcel Bigeard.

La carrière photographique du sergent-chef Marc Flament au cours de la guerre d'Algérie est très riche et se démarque par sa liberté d'action de la production des opérateurs du service cinématographique des armées. Reporter en dehors des cadres du SCA, Marc Flament signe rapidement un contrat d'exclusivité avec le magazine *Paris-Match*. Bientôt, sa pratique se métamorphose et prend une nouvelle ampleur grâce à sa rencontre avec le colonel Bigeard, dont il devient

le photographe attitré à partir de 1957, jusqu'en 1961, contribuant à bâtir sa légende de chef de guerre. Au cours de la période comprise entre 1957 et 1959, Marc Flament élabore une esthétique photographique qui exalte le mythe sacrificiel du soldat parachutiste, qui verra son accomplissement et sa postérité dans la publication d'une série d'ouvrages co-signés avec le colonel Bigeard au moment même de la guerre d'Algérie et édité chez Jacques Granger : *Aucune bête au monde*, 1959 ; *Les dieux meurent en Algérie*, 1960 ; *Piste sans fin*, 1963 et *Appelés en Algérie*, 1964.

Marc Flament quitte l'armée en 1961 mais revient en tant que militaire au fort d'Ivry entre 1971 et 1973. Rendu à la vie civile, il continue à collaborer avec l'ECPA jusqu'au début des années 1980, avant de s'adonner de façon complète à la peinture. Il décède en 1991 et repose dans les jardins de son château de Culan (au sud du Cher, dans le Berry). Il retrace son parcours dans un livre autobiographique au titre évocateur, *Les Beaux-arts de la guerre*, publié aux éditions de la Pensée moderne en 1974.

Sa participation aux *Yeux brûlés* est l'unique témoignage filmé qu'il ait donné de sa vie et de son art.



PATRICE GEORGE

REPORTER-PHOTOGRAPHE (1948-2003)

Engagé volontaire en 1967 dans les parachutistes à l'âge de 18 ans, il y fait dix-sept ans de carrière.

Passionné de photographie, il entre à l'ECPA en 1984, avec le grade d'adjudant-chef et devient chef des reporters entre 1993 et 1995.

Il couvre notamment les théâtres des opérations extérieures au Tchad (opérations « Épervier » et « Silure » de 1984 à 1987), et au Liban (1986). Photographe du ministre.

Il participe aux prises de vue aériennes lors du tournage de *Star rain* (ECPA, 1985). C'est à cette occasion qu'il se lie d'amitié avec Laurent Roth, assistant-réalisateur du film, qui lui demandera l'année suivante de jouer le rôle du reporter photographe des *Yeux brûlés*.

Patrice George réalise en outre toutes les photos de plateau du film.

ANDRÉ LEBON

REPORTER-CAMERAMAN, CHEF-OPÉRATEUR (1923-1987)

De la fin de la seconde guerre mondiale à 1952, André Lebon travaille dans l'industrie cinématographique. Puis, de 1952 à 1956, il devient reporter cinéaste au



Service Presse Information de l'armée d'Indochine et couvre les grandes opérations du Nord Vietnam. Il est parachuté deux fois à Diên Biên Phu, d'où il sera évacué, amputé de la jambe droite.

Pendant douze ans, il effectue pour la société Gaumont Actualités des reportages sur l'Asie du Sud-Est, la Chine populaire et le Vietnam lorsque les hostilités y reprennent de 1968 à 1970. Il est également reporter pour les télévisions allemande et américaine.

En 1971, il occupe la fonction de chef-opérateur de l'établissement cinématographique et photographique des armées.

Conseiller technique sur *Les Yeux brûlés*, il permet à Laurent Roth de rencontrer les anciens reporters de guerre du fort d'Ivry.

Il publie ses mémoires dans un ouvrage intitulé l'*Asiate*, publié chez Albin Michel en 1974.

JEAN PÉRAUD

REPORTER-PHOTOGRAPHE (1925-1954)

Jean Péraud vit à Saint-Nazaire pendant la seconde guerre mondiale où il espionne pour le compte de la Résistance. Arrêté en 1944, il est déporté vers le camp de concentration de Buchenwald. À son retour de déportation, il s'engage dans l'armée et part en Indochine comme combattant. Intégré au SPI entre 1952 et 1954, il couvre les grandes opérations du Tonkin et du Laos. Reporter de guerre téméraire, il sera fait prisonnier pendant la bataille de Diên Biên Phu le 8 mai 1954, où après une tentative d'évasion, il sera porté disparu. Ses photographies témoignent de son goût du risque et d'un humanisme dont beaucoup de photographes de guerre s'inspireront, à l'image de son ami et coéquipier Pierre Schoendoerffer, qui sera hanté toute sa vie par son souvenir.

Il est le personnage absent du film *Les Yeux brûlés*.

PIERRE SCHOENDOERFFER

ÉCRIVAIN, RÉALISATEUR (1928-2012)

Pierre Schoendoerffer a été reporter-photographe et opérateur de prises de vue aux armées avant d'écrire des romans et de devenir réalisateur de films. Son engagement militaire date de 1952 comme reporter cameraman du SCA en Indochine, suite à la lecture d'un article de Serge Bromberger dans *Le Figaro* évoquant la mort du reporter militaire Georges Kowal au Tonkin en février 1952.

Il est l'auteur d'une trentaine de reportages tournés en 35 mm (la bataille de Na San notamment), conservés à l'état de rushes dans les archives de l'ECPAD.

Parachuté dans le camp retranché de Diên Biên Phu le 18 mars 1954, il est fait prisonnier par le Vietminh aux côtés de Jean Péraud et de Daniel Camus, et libéré le 28 août 1954.

Après sa libération, il devient reporter-photographe de guerre pour des magazines américains.

En collaboration avec Jacques Dupont, il a porté à l'écran *La Passe du diable* de Joseph Kessel, puis il a adapté deux romans de Pierre Loti, *Ramuntcho* et *Pêcheur d'Islande*, confiant la lumière à Raoul Coutard, son ancien compagnon d'armes. Après une interruption due à ses activités comme correspondant de guerre en Indochine, il revient sur les écrans et remporte un succès triomphal avec la *317^e section*, unanimement considéré comme le meilleur film traitant de la guerre d'Indochine.

Suivent d'autres films *Objectif 500 millions* est un simple film d'aventure et *La Section Anderson* est un bon documentaire, mais *Le Crabe tambour* (1976) est un chef d'œuvre qui lui apporte une nouvelle consécration. Ce film est remarquable par l'objectivité, l'honnêteté de l'approche, la qualité rigoureuse de la réalisation, la perfection de l'interprétation (Jacques Perrin et surtout Jean Rochefort).



Pierre Schoendoerffer n'est pas un cinéaste prolige. Il choisit ses sujets avec discernement et se consacre souvent à l'écriture de romans. *L'Honneur d'un capitaine* (1982) est une œuvre virile, honnête, solidement réalisée. L'Académie nationale au cinéma a décerné son premier Grand Prix à *L'Honneur d'un capitaine*.

La trilogie composée de la *317^e section*, *Le Crabe tambour* et *L'Honneur d'un capitaine* fait de Pierre Schoendoerffer le plus grand spécialiste, d'inspiration militaire. Ses deux derniers opus, *Diên Biên Phu* (1992) et *Là-haut, un roi au-dessus des nuages*, film-testament de 2004, poursuivent le sillage thématique des guerres coloniales perdues et des hommes qui les ont faites. ■

LES YEUX BRÛLÉS

FICHE ARTISTIQUE

LA JEUNE FEMME Mireille Perrier
LE REPORTER Adjudant-chef Patrice George

AVEC LA PARTICIPATION (PAR ORDRE D'APPARITION) DE
André Lebon, Daniel Camus, Pierre Ferrari,
Raoul Coutard, Marc Flament,
Pierre Schoendoerffer
et Raymond Depardon (voix off)

FICHE TECHNIQUE

RÉALISATEUR, SCÉNARIO Laurent Roth
CHEF OPÉRATEUR Bernard Miale
SON Jean-Paul Bigorgne
MONTAGE Marie-Christine Dijon
BRUITAGE Jean Potier
MIXAGE Monique Wisniewski
CHARGÉ DE PRODUCTION Philippe Viney
CONSEILLER MILITAIRE DE RÉALISATION Commandant Alain Boitard
MUSIQUE ADDITIONNELLE Jean Sébastien Bach
MUSIQUE ORIGINALE chant parachutiste traditionnel par le chœur de l'armée française
PRODUCTION ECPAD

UNE DISTRIBUTION Shellac

Les Yeux brûlés a été restauré par le CNC
à l'occasion du centenaire du cinéma et de la photographie des armées. L'ECPAD en est l'héritier.
(Etablissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense).

© Photographies couverture, pages 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23,
Adjudant-chef Patrice George, ECPAD.
© Photogrammes pages 13 et 24, Shellac.
© Photographie page 21, Yves Nouchi, Ecpad.

GRAPHISME CHRISTÈLE HUC



www.shellac-altern.org

