

La
317
Section

ème

La restauration a été supervisée par/
The restoration was supervised by

**PIERRE SCHOENDOERFFER
ET RAOUL COUTARD**

LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE
Camille BLOT-WELLENS

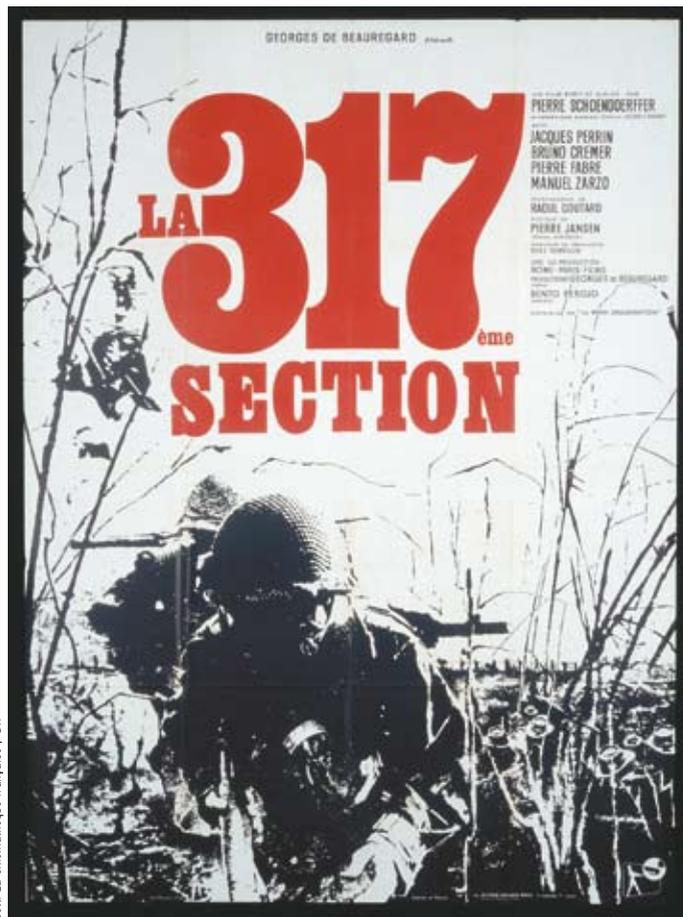
STUDIOCANAL
Béatrice VALBIN-CONSTANT

Avec le soutien du / With the support of

**FONDS CULTUREL
FRANCO-AMÉRICAIN -
DGA MPAAC SACEM WGAW**
Alejandra NORAMBUENA SKIRA

Les travaux photochimiques
et numériques ont été confiés à L.T.C.,
le laboratoire d'origine. /
The restoration work was made by L.T.C.

coll. La Cinémathèque française / DR



Générique du film

La 317^{ème} Section

RÉALISATION

Pierre Schoendoerffer
d'après son roman
(Éditions
de la Table Ronde)

ANNÉE

1965

DURÉE

100 min

AVEC

Jacques Perrin
Bruno Cremer
Pierre Fabre
Manuel Zarzo
Boramy Tioulong
Avec le concours
des Forces Armées
Royales Khmer

DIRECTEUR

**DE LA
PHOTOGRAPHIE**
Raoul Coutard

MONTAGE

Armand Psenny

MUSIQUE

Pierre Jansen

PREMIERS

ASSISTANTS

RÉALISATEUR

Philippe Fourastié
Georges Pellegrin

CONSEILLER

TECHNIQUE

Boramy Tioulong

CAMERAMAN

Georges Liron

ASSISTANT

OPÉRATEUR

Jean Garcenot

PRISE DE SON

Te Hak Kheng

MIXAGE

Jean Nény

ARTIFICIER

Mok Sath

ASSISTANTE

MONTEUSE

Renée Deschamps

2^{ÈME} ASSISTANT

Sing Yi Sin

RÉGISSEUR

Roger Scipion

SECRÉTAIRE DE

PRODUCTION

Colette Roy

ATTACHÉ

DE PRESSE

Bertrand Tavernier

PRODUCTION

Georges
de Beauregard
Rome-Paris Films

COPRODUCTEUR

Benito Perojo (Madrid)

DIRECTEUR DE

PRODUCTION

René Demoulin

La 317^{ème} Section

« Je voulais que la caméra soit un soldat invisible. »

“I wanted the camera to be an invisible soldier.”

Pierre Schoendoerffer



Le plus beau film de guerre du cinéma français

Ce film de Pierre Schoendoerffer, sans aucun doute le plus beau film de guerre du cinéma français, est une fiction documentée. L'histoire qu'il raconte est vraie, vécue dans le moindre détail. Tout y sonne juste, fruit d'une observation et d'une expérience sur le terrain même par ceux qui ont fait ce film : Pierre Schoendoerffer aidé de Raoul Coutard, son directeur de la photographie. Tous deux s'étaient connus pendant la guerre d'Indochine, l'un était correspondant de guerre, l'autre photographe aux armées. Ce film magnifique en noir et blanc, plus le gris des uniformes trempés et des feuillages touffus du Cambodge (là où il fût tourné), pudique et rigoureux, porte les traces de leur expérience militaire durant les affrontements de Mai 1954, c'est-à-dire les derniers jours de la chute de Diên Biên Phu, décisive défaite militaire française.

C'est donc l'histoire d'une section militaire dirigée par le jeune Lieutenant

Torrens (Jacques Perrin), secondé par l'adjudant Willsdorf (Bruno Cremer), un ancien de la Wehrmacht. Le film raconte leur aventure, la traversée des lignes ennemies, les affrontements, les embuscades, les intempéries, l'eau, la boue et la dysenterie, la traversée des rizières et des rivières, les blessés et les morts. La beauté tient au cadrage, au sens inouï du plan rapproché, qui permet de voir le moindre feuillage, le moindre brin d'herbe comme si on y était, et de suivre le déplacement hasardeux et chaotique de cette section militaire, dans une jungle qui se referme sur elle comme un piège.

Pierre Schoendoerffer pratique un cinéma vérité. Moins pour plaire, que pour laisser une trace dans la mémoire des événements. Il s'agit de coller aux hommes, de vivre à leur côté, de ne voir que ce qu'ils voient, de ne pas voir ce qu'ils ne peuvent percevoir. Le film est enfermé dans leur monde, il les accompagne, sans jamais les précéder, fait bivouac

avec eux. Il n'y a que la belle musique de Pierre Jansen, moderne et liturgique, qui s'élève au-dessus de ces hommes et qui annonce leur funeste destin.

Tourné en 1964, *La 317^{ème} Section* tient à la fois du cinéma de Jean Rouch et de la Nouvelle Vague qui déferla quelques années auparavant. Georges de Beauregard, qui produisit ce film, avait déjà produit *Lola* de Jacques Demy, *À bout de souffle* de Godard, *Le Doulos* de Melville, *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda et quelques films de Chabrol. D'où un air de famille. L'économie de moyens est ici de mise, elle confère au film sa rigueur esthétique aussi bien que morale. « *Alpha Kilo...* », « *Tango Tango... il nous faudrait un parachutage... le plus vite possible...* » « *Alpha Kilo, affirmatif* ». Les codes militaires, la hiérarchie entre les hommes, le langage et la gestuelle sont reconstitués dans le mouvement même du film. Le danger, la précarité, le sentiment de la défaite, tout est dit et

montré avec une précision inouïe. Surtout, Pierre Schoendoerffer filme cette guerre avec une sorte de code de l'honneur, qui fait dire par exemple à Bruno Cremer, lorsqu'il recueille Torrens blessé : « *Qu'est-ce que ça veut dire dégueulasse ? C'est la guerre ! Ils savent la faire, les fumiers ! Chapeau !* » Ce mot « *dégueulasse* », n'était-il pas le dernier que prononçait Michel Poiccard, abattu rue Campagne-Première, dans un film célèbre produit par Georges de Beauregard ? Oui, la guerre est dégueulasse. Mais les hommes ici la regardent en face.

La Cinémathèque française et Studio Canal, avec l'aide du Fonds Culturel Franco-Américain, sont heureux d'avoir restauré ce film qui obtint en 1965 le prix du Scénario au Festival de Cannes. Quarante-cinq ans plus tard, il est à nouveau visible dans toute sa splendeur.

Serge Toubiana
Directeur général
de la Cinémathèque française



France's most beautiful war film

This Pierre Schoendoerffer film – which is beyond a doubt France's most beautiful war film – is a documentary fiction. Every detail in the story is true and firsthand. Everything is true to life, and stems straight from what the two men who made this film – Pierre Schoendoerffer and his photography director Raoul Coutard – saw and lived through on the ground. They met during the Indochina War: one was a war correspondent, the other a photographer working with the armed forces. This magnificent black-and-white film, besides the grey soaked uniforms and thick foliage in Cambodia (where the film was shot), is withdrawing and rigorous. It is brimming with their military experience during the May 1954 clashes, i.e. the last days before French endured a decisive defeat, when Diên Biên Phu fell.

The story is about a platoon led by young Lieutenant Torrens (Jacques Perrin)

and his right hand Adjutant Willsdorf (Bruno Cremer), a Wehrmacht veteran. It is about their adventure, crossing enemy lines, the skirmishes, the ambushes, the harsh weather, the water, the mud, the dysentery, about crossing rice paddies and rivers, about the wounded and the dead. The beauty is in the framing, the uncanny zooming in, providing the impression that you can reach out and touch every leaf, every blade of grass, and follow this platoon's haphazard, chaotic moves through a jungle that is ensnaring them.

Pierre Schoendoerffer's cinema is true to life. Its aim is not to please as much as it is to leave a trace of the events in people's memories. It is about standing alongside men, living beside them, only seeing what they see, not knowing what they cannot see. The film is locked in their world; it moves with them, never in front of them; it camps with them. There

is only Pierre Jansen's lovely, modern and liturgical music that rises above them – or lingers there ominously.

La 317^{ème} Section was shot in 1964, and Jean Rouch and the Nouvelle Vague, which that had surged a few years prior, influenced it. Georges de Beauregard, who produced this film, had produced Jacques Demy's *Lola*, Godard's *À Bout de Souffle*, Melville's *Le Doulos*, Agnès Varda's *Cléo de 5 à 7* and a few Chabrol films. That is where the family air comes for. The all-enveloping low-budget production affords it its aesthetic and moral rigour... "*Alpha Kilo...*", "*Tango Tango... We're needing an airdrop... as soon as possible...*" "*Alpha Kilo, affirmative.*" The military codes, hierarchy among soldiers, the language and gestures are reconstituted in the way the film moves. The danger, precariousness and feeling of defeat are clear in a new, unexpected, way. Above everything else, however,

Pierre Schoendoerffer filmed this war with a code of honour. That is what prompts Bruno Cremer, when he picks up injured Torrens, to say, "*What do you mean disgusting? It's war! The bastards know how to fight one! Well done for them!*" That word, "disgusting" – *dégueulasse* – was the last that Michel Poiccard uttered when he was gunned down in rue Campagne-Première, in a well-known film that Georges de Beauregard produced. Yes, war is disgusting. But these men look it in the eye.

La Cinémathèque française and StudioCanal – with support from the Franco American Cultural Fund – were proud to restore this film, which had won the prize for the best screenplay at the 1965 Cannes Festivals. It can now again be seen in all its splendour.

Serge Toubiana
General Director
La Cinémathèque française



« Je n'ai pas voulu tricher... Je voulais coller à la réalité. »

Pierre Schoendoerffer

Le film *La 317^{ème} Section* a été tourné au Cambodge, entre août et septembre 1964, dans des conditions particulièrement difficiles : « *Un film sur la guerre ne peut pas se faire dans le confort. Tous les matins, nous nous levions à cinq heures et partions en expédition dans la jungle. Nous étions ravitaillés par avion chaque semaine. La pellicule était expédiée à Paris dans les mêmes conditions. De là-bas, on nous répondait télégraphiquement : « bon » ou « pas bon ». Dans le second cas, nous recommençons.* » (Pierre Schoendoerffer, *L'Aurore*, 25 mars 1965).

Les équipements de tournage sont limités : deux caméras Cameflex, un magnétophone Nagra et un groupe électrogène pour recharger les batteries ; l'équipe technique est réduite, six techniciens dont Raoul Coutard pour la direction de la photographie. L'apport de Coutard à ce film est essentiel, selon les mots du réalisateur : « *J'ai été aidé au-delà de toute mesure par le plus grand chef opérateur français, Raoul Coutard, qui a accepté de tourner dans des conditions terribles pour obtenir une photographie juste.* »

C'est donc naturellement que les choix décisifs de la restauration de l'image ont été confiés au directeur de la photographie. À l'origine étaient un négatif usé, qui avait souffert du tirage de trop nombreuses copies, et un marron combiné, tiré relativement tôt à un moment où le négatif est encore intact, finalement choisi comme élément de départ pour le travail sur l'image. Raoul Coutard a ainsi étalonné l'élément numérisé en 2K (afin de limiter les pertes d'une duplication photochimique

classique), ce qui nous permet d'obtenir un élément de tirage fidèle à l'image telle qu'elle était souhaitée à l'origine.

Quant au son, le réalisateur confiait alors à *Télérama* (18 avril 1965) : « *Tout le film a dû être postsynchronisé. Mais j'ai passé le double de temps normal pour un film de ce genre, à enregistrer les acteurs et à monter les bruits que j'avais pris au Cambodge. Quand Bruno Cremer s'écrie à un moment : « Bande de c... », il faut que le spectateur reçoive cela comme un coup de poing. Les mots, les voix, cela aussi fait partie de la guerre.* » Nous sommes donc repartis de bandes magnétiques originales, dont la restauration a été orientée par Pierre Schoendoerffer.

La Cinémathèque française et StudioCanal ont confié les travaux photochimiques et numériques à L.T.C., le laboratoire d'origine.

Camille Blot-Wellens
(Directrice des Collections Film de
La Cinémathèque française) et
Béatrice Valbin-Constant
(Directeur technique de StudioCanal)





“I never
wanted
to cheat...
I wanted to
stick to reality.”

Pierre Schoendoerffer

La 317^{ème} Section was shot in Cambodia, in August and September 1964, in particularly gruelling conditions: “You can’t shoot a war film in comfort. Every morning, we got up at 5 o’clock and set off on our expedition into the jungle. A plane flew every week with fresh supplies and we sent the film back to Paris on it. Then the reply would come back over the telegraph. It was ‘OK’ or ‘not OK’. If it wasn’t, we started again.” (Pierre Schoendoerffer, *L’Aurore*, 25 March 1965)

The kit was limited (two Cameflex cameras, a Nagra tape recorder and a generator to charge the batteries). So was the crew (six technicians including Raoul Coutard to direct the photography). Coutard’s contribution to this film was essential. In the director’s words: “I was helped beyond any reasonable measure by France’s greatest head cameraman, Raoul Coutard, who had agreed to shoot in dreadful conditions to get the photography exactly right.”

It was therefore natural to ask the photography director to make the critical choices when it came to restoring the images. It all started with a worn-out negative, which had been used to make too many copies, and a lavender that had been made relatively early on when the negative was still unaltered, and which was chosen to be the element we would work on. Raoul Coutard calibrated the 2K digital version (to limit classical photochemical duplication loss), so the result was loyal to the image that the crew had originally set out to capture.

As regards the sound, the director back then told *Télérama* (18 April 1965), “The entire film had to be post-synchronised. But I spent twice as much time as usual for a film like that, recording actors and editing the noises we had captured in Cambodia. When Bruno Cremer at one point shouts out, “You bunch of ...”, it has to slap the audience in their face. Words, voices, are part of war too.” So we used

the original magnetic tapes, and Pierre Schoendoerffer gave directions for the restoration.

Camille Blot-Wellens
(Head of Film Collections
of La Cinémathèque française) and
Béatrice Valbin-Constant
(Head of the Technical Department,
StudioCanal)

ENTRETIEN AVEC PIERRE SCHOENDOERFFER



« Je voulais qu'on reste tout le temps avec la section, qu'on ne sorte pas de la jungle. »

Pierre Schoendoerffer

La 317^{ème} Section est présenté une nouvelle fois au Festival de Cannes, 45 ans après sa sélection en compétition officielle. Que ressentez-vous aujourd'hui à la veille de cette nouvelle présentation ?

C'est un grand honneur, je trouve magnifique tout le travail entrepris pour ressusciter le film. J'en suis à la fois surpris et ému. J'aime beaucoup l'idée que ce film soit une nouvelle fois présenté à Cannes, là où il a quand même eu sa petite heure de gloire...

Comment est né le projet de La 317^{ème} Section ?

Georges de Beuregard avait produit mes trois premiers films, *La Passe du diable*, *Ramuntcho* et *Pêcheurs d'Islande*, qui avaient été des succès. Je lui ai proposé un projet de film sur la guerre

d'Indochine. « *Votre histoire de boy-scout ne m'intéresse pas !* » m'avait-il répondu. Si bien que le projet est resté bloqué pendant cinq ans. Plutôt que de jeter à la poubelle toutes les notes que j'avais prises, j'ai décidé d'en faire un livre, qui a plutôt bien marché. À ce moment-là, Beuregard a convenu qu'un film tiré du livre était envisageable. Il s'est fait avec des moyens dérisoires, ce qui ne m'inquiétait pas vraiment car je disais toujours que la guerre d'Indochine avait été « une guerre de pauvres ». Alors, faire « un film de pauvres » allait dans le sens de ce que je voulais raconter. Le film a reçu une aide financière du ministère de la Culture de l'époque, dirigé par André Malraux (même si cette aide a permis de renflouer en partie une autre production de Beuregard, *Le Vampire de Düsseldorf*, qui était en déficit !), et il a également bénéficié de l'aide de Norodom Sihanouk, à l'époque roi du Cambodge, que j'avais rencontré quand j'étais soldat. Peintre, musicien, conteur et cinéaste, Sihanouk s'était pris d'affection pour moi. Quand je lui ai annoncé que je voulais

tourner mon film au Cambodge, il a été extraordinaire et m'a conseillé sur le choix des techniciens cambodgiens, il a mis à notre disposition un Dakota pendant quelques jours pour filmer les scènes de parachutage, etc.

Comment s'est passé le tournage du film ?

Nous étions dix européens sur le plateau et quelques assistants cambodgiens, une petite équipe. On a utilisé la Cameflex, la caméra de la Nouvelle Vague, dont le bruit nous contraignait à tourner en son témoin. Avant le tournage, j'avais fait peu de repérages car je connaissais déjà le pays et savais à peu près où je pouvais tourner. J'ai choisi l'endroit le plus proche pour la logistique : par la route, nous étions à trois jours de Phnom Penh, et nous avions un avion par semaine pour le ravitaillement et pour expédier la pellicule.

Vous avez tourné pendant la saison des pluies...

Un des mes souvenirs de la guerre d'Indochine, ce sont ces longues marches épuisantes dans la jungle sous des

pluies incessantes. L'armée française avait de tout petits moyens, et quand on partait en opération dans les hautes régions, on savait que lorsqu'un type était blessé au ventre, il ne vivrait pas, faute d'hélicoptère pour aller le chercher. Il y avait ce sentiment paradoxal du danger, de l'isolement dans un monde étranger et la joie de voir ces paysages comme le dit Willsdorff, le personnage qu'interprète Bruno Cremer : « *Comme c'est beau* ». Ce pays nous fascinait.

Il est montré de manière très sensorielle...

Je tenais à ce qu'on entende les bruits de la jungle et ses silences, souvent annonceurs de l'arrivée de l'ennemi.

Raoul Coutard a réalisé l'image de La 317^{ème} Section. Vous le connaissiez depuis longtemps, vous aviez fait vos premiers films avec lui ?

Je le connaissais depuis 1952. Quand je suis arrivé en Indochine, c'est l'un des premiers cameramen que j'ai rencontrés. Nous sommes devenu amis, au fur et à mesure que l'on se croisait en revenant

de nos opérations respectives. Quand j'ai quitté l'Indochine j'avais fait un pacte avec Raoul : le premier qui entrouvre une porte dans le cinéma fait signe à l'autre. Quand Joseph Kessel m'a imposé comme metteur en scène de *La Passe du Diable*, j'ai proposé Coutard à Kessel. J'ai envoyé un télégramme à Raoul en lui disant très laconiquement de revenir. Il n'a pas répondu. J'ai regardé alors la liste des avions qui rentraient de Saïgon, et en calculant le nombre d'heures qu'il lui fallait pour régler ses affaires là-bas, j'avais imaginé le jour et l'heure de son arrivée en France. Le moment venu, je suis allé à Orly et au premier avion, il était là !

Comment avez-vous travaillé ensemble sur La 317^{ème} Section ?

Le découpage était fait en fonction de la nature du terrain. Le décor était aussi important que les personnages. Coutard avait une équipe d'assistants caméramen qui avait aussi fait l'Indochine et qui formait une sorte de noyau dur auquel se frottaient les autres membres de l'équipe pour essayer

de s'adapter et d'incarner les personnages.

Je voulais qu'on reste tout le temps avec la section et qu'on ne sorte pas de la jungle. À un moment donné, j'ai été tenté d'introduire des vues subjectives des aviateurs sur cette petite section perdue dans la jungle, mais ça ne fonctionnait pas. Ce n'est pas la sensation de claustrophobie que je recherchais mais le sentiment de solidarité. Je voulais que la caméra soit un soldat invisible, tout en appartenant à un groupe. Quand Jacques Perrin fait éclater la section, la caméra suit un seul groupe, elle n'a pas le don d'ubiquité. Je ne voulais pas que la caméra voie plus les Vietes que les soldats ne les voient. Quand vous voyez les Vietes, ces derniers vous voient aussi. Et l'un des deux meurt forcément, car l'un tire plus vite que l'autre.

Le budget limité du film a eu des conséquences sur le remplacement des balles à blanc par des balles réelles !

Oui car les balles à blanc coûtaient plus chères que les balles réelles ! Les balles réelles donnaient une gravité

aux gens qui les portaient. Parce qu'ils savaient qu'ils portaient la mort. Quand on tirait à balle réelle, on appliquait le règlement de l'armée sur les champs de tir pour éviter toute perte de soldat. C'est très précis, il y a des angles où on peut tirer, d'autres pas.

La musique est très importante dans le film.

J'avais demandé à Pierre Jansen de s'inspirer de *La Marche funèbre*, le deuxième mouvement de la *Symphonie héroïque* de Beethoven. Ce qu'il fait est très différent mais tout aussi magnifique, en intégrant notamment ce chœur auquel je tenais beaucoup.

Comment avez-vous choisi les deux acteurs principaux, Jacques Perrin et Bruno Cremer ?

Georges de Beauregard m'avait conseillé de rencontrer Jacques Perrin, qui venait de tourner dans *La Fille à la valise* de Valerio Zurlini. Mais il était trop poupin pour le rôle. Il avait lu le scénario et avait très envie de faire le film. Il m'a demandé un délai de quinze jours. À l'issue de cette



période, il n'était pas devenu maigre, mais son visage n'était plus tout à fait le même. Il n'avait sans doute pas mangé pendant deux semaines ! Je me suis dit que ce garçon avait une telle volonté que je lui ai fait confiance pour faire ce film qui allait être très dur physiquement et moralement. Et il a été fantastique. Le film a été tourné dans la chronologie, pour que les traits de son visage puissent se creuser au fur et à mesure. Dans les derniers moments de la vie de son personnage, il a un visage pathétique, à la Gréco. Il a terminé le tournage épuisé, mais sans pour autant être gravement malade comme dans le film. Bruno Cremer, je l'avais vu dans une pièce de Jean Anouilh, *Becket ou l'Honneur de Dieu*. Quand il est venu me voir pendant la préparation du film, j'avais oublié combien il ressemblait au général Bigeard ! Je me suis dit qu'il incarnerait parfaitement le personnage de Willsdorff.

Vous êtes tombé malade à la fin du film !

Un tournage vous donne une énergie formidable, mais à la fin du film je me

suis senti soudain très fatigué. J'étais malade comme une bête, j'avais 40 de fièvre. Les médecins m'ont diagnostiqué un paludisme perniciosus, la plupart du temps mortel. Les médecins de l'hôpital de Phnom Penh ont heureusement trouvé le moyen de me guérir. Je suis resté dix jours sous perfusion, j'ai perdu dix kilos mais j'ai eu vraiment de la chance !

En voyant ce film, on ressent votre nécessité intérieure de le tourner.

Le film est un écho de l'expérience que j'avais vécue pendant trois ans en Indochine. J'étais caméraman, je filmais les généraux en chef, les ministres qui venaient prendre le pouls de la guerre d'Indochine, les rois, et j'étais aussi avec la troupe pour de longues marches, je partageais avec eux pluie, soleil et balles. J'ai été blessé, j'ai été fait prisonnier et je suis allé au fin fond de la misère humaine : 3/4 de mes camarades ne sont pas revenus et sont morts sur la route, dans les camps. J'ai vécu en trois ans de quoi remplir toute une vie. J'ai eu le besoin de témoigner de cela, à un moment où je

cherchais quelle était ma vraie voie dans le cinéma.

À l'époque je m'étais dit, « *c'est quitte ou double* » : soit le film marche, ce qui signifie que j'ai quelque chose à dire dans le cinéma et je dois continuer, soit il ne marche pas et je ne dois plus faire ce métier, je ne ferai plus que des documentaires et des livres. C'était un pari. De même que lorsque j'étais parti en Indochine, je m'étais dit : « *Sois je reviendrais comme un grand cameraman, soit je serais tué* ». Beauregard pensait que le film ne marcherait pas. Et ce fut tout le contraire !

Comment aimeriez-vous que le film soit vu aujourd'hui ?

En dehors du fait qu'il s'agit d'un film sur une histoire datée, sur une guerre qui se perd aujourd'hui dans la légende, il y a dans ce film quelque chose de l'humanité éternelle qui est intemporel. La nature humaine reste mystérieuse.

Propos recueillis par Bernard Payen,
le 13 avril 2010.



AN INTERVIEW WITH PIERRE SCHOENDOERFFER

“I wanted us to stay with the platoon all the time, without leaving the jungle.”

Pierre Schoendoerffer

***La 317^{ème} Section* is back at the Cannes Festival, 45 years after it made the official competition selection. How are you feeling now that it is about to be presented again?**

I feel immensely honoured. I think the team did a fantastic job resurrecting the film. I am surprised and moved. I really like the idea that the film is being presented once again in Cannes, where it has already been in the limelight before...

Tell us how *La 317^{ème} Section* started.

Georges de Beauregard had produced my first three films – *La Passe du Diable*, *Ramuntocho* and *Pêcheurs d'Islande* – which were successful. I told him about an idea for a film about the Indochina War. “*I'm not interested in your boy-scout story!*” he answered. The idea spent the following five years on a

shelf. Instead of throwing all the notes I had taken in the bin, I decided to write a book, which indeed did quite well. At that point, Beauregard figured that a film based on the book could be worth considering. We made it on a shoestring, but that didn't really bother me because I always used to say that the Indochina War had been a ‘poor man's war’.

So making a ‘poor man's film’ actually made my case. The Culture Ministry – André Malraux was Minister at the time – provided some funding (even if that money went to put another Beauregard production, *Le Vampire de Düsseldorf*, back in the green!). Norodom Sihanouk, who was the King of Cambodia at the time, and whom I had met as a soldier, also supported it. Sihanouk was a painter, musician, storyteller and filmmaker, and he liked me. When I told him I wanted to shoot my film in Cambodia, he was amazing: he told me what Cambodian technicians to work with, lent us a Dakota for the airdrop scenes and so on.

How did the shooting go?

We were ten Europeans and a few Cambodians on the set. We were a small

crew. We used the Cameflex, the New Wave camera, which was noisy so we had to shoot with a guide track. I hadn't done much recon before we started shooting because I already knew the country and knew more or less where we could film. I chose the nearest spot for logistic reasons. We were three days from Phnom Penh, and we had one aeroplane a week to bring in fresh supplies and send off the film.

You shot during the rainy season...

One of the things I remembered from the Indochina War were the long, exhausting marches in the jungle under that relentless rain. The French Army had very little to fight with. When we were on operations out in the upper regions, we knew that, if a guy got injured in the stomach, he just wouldn't survive, lacking a helicopter to come and get him. We had that paradoxical feeling of danger, of isolation in a foreign country, and that joy we got just looking at the scenery, as Willsdorff (Bruno Cremer's character) said: "*It's so beautiful...*" That country fascinated us.

The way you show it is very 'sensorial'...

I wanted people to hear the noises in the jungle, and the silences – which often meant that the enemy was there.

Raoul Coutard was the man behind the cameras for *La 317^{ème} Section*. You had known him for a long time by then. Did you make your first films with him?

I had met him in 1952. He was one of the first cameramen I met when I got to Indochina. We became friends over time, when we crossed paths after coming back from our respective operations. When I left Indochina, I made a deal with Raoul: the first one who got a foot in the door into cinema would sign up the other. When Joseph Kessel decreed that I would direct *La Passe du Diable*, I told him about Coutard. I sent Raoul a laconic telegram telling him to come back. He never answered. So I looked at the list of planes flying in from Saigon, figured how many hours he needed to sort out his things over there, figured out what day and time he would be landing, went to Orly airport, and he stepped off the first plane!

How did you work together in *La 317^{ème} Section*?

It was all based on the type of terrain. The backdrop was as important as the characters. Coutard had a team of assistant cameramen who had also been in Indochina. They were this sort of hard core that other crew members rubbed shoulders with to try to adjust and play the characters.

I wanted us to stay with the platoon all the time, without leaving the jungle. At one point, I was tempted to introduce aviators' subjective views of the little platoon that was lost in the jungle, but it didn't work. It wasn't a feeling of claustrophobia I wanted to get, it was a feeling of solidarity. I wanted the camera to be an invisible soldier, part of the group. When Jacques Perrin split the platoon, it went with one of the groups, it was not omnipresent. I didn't want the camera to see the Viets any more than the soldiers saw them. You see the Viets when they see them too. And one of them has to die, because the other shot faster.



Your tight budget meant you used real bullets instead of blanks!

Yes, blanks were more expensive than real bullets. Real bullets gave the people carrying them a sense of gravity. They were aware that they were carrying death in their hands. When we shot real bullets, we followed the regulations that armed forces used in firing ranges to avoid losing soldiers. It's very precise. You can shoot at certain angles, not at others.

The music is very important in the film...

I had asked Pierre Jansen to listen to the *Marcia Funebre*, the second movement in Beethoven's *Eroica Symphony*, for inspiration. What he did was very different but just as magnificent, especially including the chorus I really wanted.

How did you choose Jacques Perrin and Bruno Cremer for the two lead roles?

Georges de Beaugard had suggested I meet Jacques Perrin, who had just played in Valerio Zurlini's *La Fille à la valise*. But he was too chubby for the

role. He had nonetheless read the script and really wanted to be in the film. He asked me to give him two weeks. He wasn't skinny when I next saw him but his face wasn't quite the same. I'm sure he didn't eat in all that time! So I figured he was so determined that I could trust him for the film, which was going to be very physically and psychologically taxing. And he was fantastic. We shot the film chronologically, so that his face would sink more and more as time went on. During the last moments of his character's life, his face is stirring, like something out of an El Greco. He was exhausted when we wrapped up, but wasn't seriously ill (as he was in the film). I had seen Bruno Cremer in *Becket ou l'Honneur de Dieu*, a Jean Anouilh play. When he came to see me while I was preparing the film, I had forgotten how much he actually looked like General Bigeard! I told myself that he would be perfect as Willsdorff.

But you fell ill at the end of the film!

Shooting a film makes you feel this amazing energy. But, when we finished,

I suddenly felt awfully tired. I was terribly ill. I had a 40-degree fever. The doctors found out that I had pernicious malaria, which more often than not kills you. Fortunately, the doctors at Phnom Penh hospital found a way to pull me through it. I spent ten days on a drip. I lost ten kilos but I was really lucky.

When I watch the film, I can feel you had this need deep inside you to make it.

The film reflects the experience I had during my three years in Indochina. I was a cameraman. I filmed generals-in-chief who came in to get a feel of the Indochina War, kings... And I was there with the troops on their long marches. I was there when it was sunny, when it was raining, and when we were being shot. I was injured, taken prisoner, and hit the rock bottom of human misery: three-quarters of my comrades didn't come back, they died on the road, in the camps. In those three years, I lived through more than most people see in a lifetime. I felt a need to bear witness to that, at a time when I was trying to find my real role in the filmmaking world.

At that point, I had said to myself it was double or quits: if the film worked, it meant I had something to say by and would stay in the business of making films; and, if it didn't work, I would have to throw it in and do something else, so I would stop making documentaries and writing books. It was a gamble. Like the one I took when I left for Indochina, and said to myself, "*Either I come back as a great cameraman, or I get killed there.*" Beaugard thought the film would flop, but it did quite the contrary!

What would you like people to see in the film today?

Aside of the fact that it is a film about a story that took place at a given point in history, about a war that has blurred into something of a legend, there is something about this film that captures eternal humanity, which is timeless. Human nature is still a mystery.

Interview by Bernard Payen,
13 April 2010.

Le film

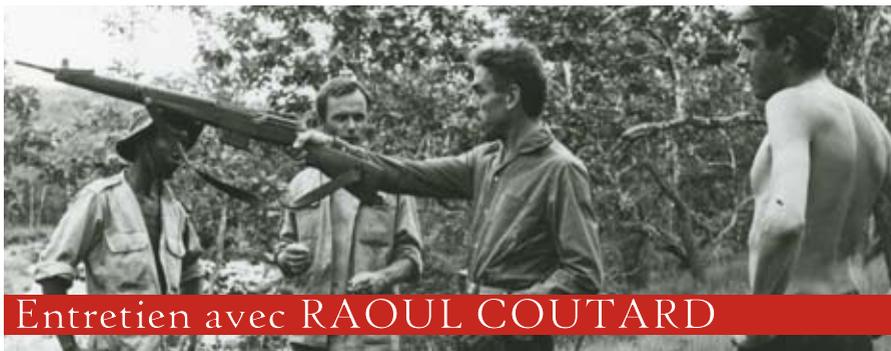
« Nous voulions rester le plus proche possible de l'esthétique du reportage. Il était impossible d'utiliser de grosses caméras, cela aurait donné un tout autre film ! Les conditions de tournage étaient difficiles. Nous tournions sur un terrain boueux, que nous ne pouvions filmer sous la pluie comme nous le souhaitions car il ne pleuvait que la nuit ! Nous avions un petit groupe électrogène qui nous servait à recharger les batteries des caméras et qui nous permettait éventuellement de rajouter une mandarine de 800 watts. Nous n'avons découvert les rushes qu'une fois rentrés à Paris !

Tourner en noir et blanc nous permettait de nous rapprocher des actualités de l'époque. Les contrastes étaient obtenus ensuite à l'étalonnage.

Je suis mal placé pour le dire, mais *La 317^{ème} Section* est pour moi l'un des meilleurs films de guerre qui existent, en raison de sa vérité, due en partie au peu de moyens dont on disposait. »

La restauration

« Mon problème était d'abord de retrouver les éléments images du film.



Entretien avec RAOUL COUTARD

Un laboratoire a retrouvé les éléments négatifs et internégatifs. J'ai choisi les éléments « marrons », qui étaient de meilleure qualité, c'est-à-dire issus des copies de sécurité réalisées à l'époque, quand on tournait en noir et blanc.

L'idée était de respecter les contrastes du film de l'époque – même s'il y a toujours, avec le numérique, la tentation d'intervenir sur eux. Mais je pense qu'il vaut mieux rester aussi proche que possible de ce qu'était l'original, pour retrouver et rester dans l'idée émotionnelle de ce que nous voulions faire quand nous tournions le film. Le résultat obtenu me convient tout à fait. »

The film

« We wanted to stay as close as possible to the reporting aesthetic. It was impossible to use large cameras, that would have produced a very different film! Shooting conditions were difficult. We were filming in muddy terrain which we couldn't film in the rain as we wanted because it only rained at night! We had a small generating set which served to recharge our camera batteries and enabled us if need be to add an 800 watt redhead. We only discovered the rushes when we were back in Paris!

Filming in black and white enabled us to approximate the newsreels of the

time. The contrasts were obtained later during calibration.

It's not my place to say so, but to me, *La 317^{ème} Section* is one of the best war films in existence, because of its truthfulness, and due partly to the few resources we had at our disposal. »

The restoration

« My problem was first to find the image elements of the film. A laboratory found the negative and internegative elements. I chose the « brown » elements, which were better quality, i.e. derived from the safety copies made at the time, when films were shot in black and white.

The idea was to respect the contrasts of the film of that period – even though, with digital, there is always the temptation to tweak them. But I think it's better to stay as close as possible to the original and to retain the emotional idea of what we had wanted to do when we made the film. The result suits me fine. »

La 317^{ème} Section, Michel Cournot Extraits du *Nouvel Observateur* (1^{er} avril 1965)

« Je préviens tout de suite qu'il s'agit d'un chef-d'œuvre. Le premier film de guerre français. Le premier vrai film sur la guerre. Un adieu aux armes que nous avons perdues. Un hommage aux ciels que nous avons quittés. Ce qui reste d'un feu que nous ne verrons plus. L'une des seules photos de la mort.

Je préviens tout de suite que ce film a les dents serrées. Qu'il a le cœur à la guerre, et la défaite sur le cœur. Qu'il est un portrait sans reproche de guerriers sans ménagements. Ce film n'indique pas une morale, il établit un constat. Il constate ce qu'il a voulu...

...Ce film a été fait cent fois, avec une autre section décimée dans une autre guerre. Il est presque une spécialité des cinéastes américains. Pourquoi celui-ci est-il un chef-d'œuvre ?

D'abord, parce qu'il est vrai. Tous les gestes sont vrais. Tous les mots sont vrais. Tous les regards, toutes les

voix, tous les bruits sont vrais. C'est le premier film de guerre vrai. Rien n'a été conçu, écrit, construit, combiné. Rien n'a été imaginé. C'est un film sans scénariste, sans dialoguiste. Les professionnels du cinéma ne sont pas passés par là, ils n'ont pas tenu vingt ou trente pages en main, en se permettant de donner leur avis. Tout ce que nous voyons et entendons ici a été vécu et noté par Pierre Schoendoerffer pendant qu'il faisait la guerre d'Indochine. Chaque détail a repris sa place, dans sa lumière, dans son élan. »

La 317^{ème} Section, Michel Cournot Excerpts from *Le Nouvel Observateur* (1 April 1965)

"I might as well tell you straight away that this film is a masterpiece. It is France's first war film. The first real film about war. A farewell to the arms we have lost. A tribute to the skies that we have left behind. The remains of a fire we will not see again. One of the only photos of death.

And I might as well warn you that this film makes teeth gnash. Its heart is at war, defeat crushes its heart. It is a portrait that makes no reproaches, of warriors who are spared nothing. This film does not have a moral, it states the facts. It states what it wanted...

...This film has been made a hundred times, with another platoon decimated by another war. It is nearly an American filmmaker speciality. But why makes this one a masterpiece? First of all, it is real. Every gesture is real. Every word is real. Every look, every voice, every noise is

real. It is the first real war film. Nothing was contrived, written, assembled or combined. Nothing was imagined. It is a film without script or scene writers. Cinema professionals just had anything to do with it, never held twenty or thirty pages in their hands and voiced their opinions about them. Everything we see and hear in here is what Pierre Schoendoerffer lived and noted when he was in the Indochina War. Every detail is back in its place, in its light, in its momentum."

StudioCanal



STUDIOCANAL, filiale du Groupe Canal+, est un acteur majeur en Europe, en matière de coproduction, acquisition et distribution, opérant en direct sur les trois principaux territoires européens, la France, l'Angleterre et l'Allemagne ; STUDIOCANAL est également l'un des leaders mondiaux des ventes internationales.

S'appuyant sur un catalogue riche de plus de 5000 titres, STUDIOCANAL mène également une politique de valorisation du patrimoine ambitieuse de restauration et de numérisation.

Menée depuis 2006, elle permet ainsi de répondre aux défis de l'exploitation numérique.

Les restaurations récentes (*Pierrot le fou*, *Senso*, *La 317^{ème} section*..), l'ampleur du catalogue numérisé (plus de 2 200 titres dont la moitié de français) et du catalogue en HD (plus de 800 titres dont la moitié de français) illustrent cette politique.

Pour diffuser les œuvres majeures de son catalogue, STUDIOCANAL a d'ailleurs créé la STUDIOCANAL Collection, une collection premium des chefs d'œuvres du cinéma remasterisés en Haute Définition et en numérique, comprenant des titres tels que *Ran*, *Senso*, *Mulholland Drive*, *Elephant Man*, *Le Mépris*, *À bout de Souffle*, *L'année dernière à Marienbad*, *Les derniers jours du Condor*..

STUDIOCANAL, a Canal+ Group company, ranks among Europe's top content coproduction, acquisition and distribution companies, and runs operations in three European countries, namely France, England and Germany. STUDIOCANAL is also one of the leaders in the international sales field.

STUDIOCANAL's catalogue counts more than 5,000 titles, and has embarked on bold plans to restore and digitise content.

It has been working on this plan since 2006. Doing so has put it in a position to address the challenges that digital use and operation have raised.

Recent restoration projects (*Pierrot le Fou*, *Senso*, *La 317^{ème} Section*, etc.), the sheer breadth of its digital catalogue (more than 2,200 titles half of which are French) and its HD catalogue (more than 800 titles, half of which are French) illustrate this policy.

To circulate the main films in its catalogue, STUDIOCANAL has likewise established its STUDIOCANAL Collection, a premium collection of HD re-mastered digital masterpieces featuring *Ran*, *Senso*, *Mulholland Drive*, *Elephant Man*, *Le Mépris* (*Contempt*), *A Bout de Souffle* (*Breathless*), *L'année dernière à Marienbad* (*Last Year at Marienbad*), *Three Days of the Condor*, etc.

La Cinémathèque française



La Cinémathèque française occupe depuis septembre 2005 un bâtiment moderne construit par l'architecte Frank Gehry, 51 rue de Bercy (Paris 12^e), au cœur d'un quartier de Paris en plein développement. Dotée de nouveaux moyens, la Cinémathèque peut désormais exposer, abriter, restaurer, montrer ses collections grâce à ses trois espaces d'exposition, programmer les grands films de l'histoire du cinéma dans ses trois salles de projections, accueillir étudiants et chercheurs dans une bibliothèque et un centre d'archives, animer des espaces pédagogiques destinés au jeune public.

Riche de son expérience, la Cinémathèque française poursuit ses missions premières : conserver et restaurer les films et les archives de ses collections, programmer les grands classiques mais également des rétrospectives complètes et des hommages à des cinéastes, acteurs, producteurs et techniciens du cinéma, exposer les fabuleux objets de ses collections, organiser des expositions temporaires pour montrer les richesses de ses fonds et mettre en valeur les liens qu'entretient le cinéma avec les autres arts. Grâce à ses nombreuses initiatives, la Cinémathèque française entend transmettre un goût pour l'art cinématographique, à travers notamment ses activités éducatives et culturelles destinées au jeune public. La Cinémathèque française est présidée par Costa-Gavras.

La Cinémathèque française has since September 2005 made its home within the modern building designed by the architect Frank Gehry, situated 51 rue de Bercy, in Paris' 12th district, at the heart of a neighbourhood in full development. Enjoying fresh support, La Cinémathèque is now in a position to exhibit, host, restore, and display its collections in three exhibition spaces, programme films on three screens, receive students and researchers in its library and archive centre, and organise educational events for young audiences.

Rich with experience, La Cinémathèque française continues to fulfil its original mission: preserving and restoring films and archives within its collections, programming major classics as well as complete retrospectives and tributes to filmmakers, actors, producers and film technicians, exhibiting precious pieces from its collections, organising temporary exhibitions displaying the riches of its vault, and highlighting the ties connecting cinema to the other arts. Thanks to its many initiatives, La Cinémathèque française strives to transmit a passion for cinematographic art, through its educational and cultural activities in particular, intended for younger audiences. Costa-Gavras is the President of La Cinémathèque française.

Fonds Culturel Franco-Américain

Le Fonds Culturel Franco Américain est né d'un accord signé en 1996 entre les guildes américaines de réalisateurs (DGA), de producteurs (MPAA), de scénaristes (WGA) et la SACEM. Ce fonds est présidé par Bernard Miyet, Président du directoire de la Sacem.

Il a pour but de promouvoir et d'enseigner l'art du cinéma sur le territoire américain et français.

Aux Etats Unis, le Fonds est l'organisateur du Festival COL*COA (City of Lights - City of Angels), 1^{er} festival de films français à l'étranger. 32 longs, 20 courts et un palmarès qui récompense un prix du public, un prix de la critique -jury composés avec les journalistes des Golden Globes-, un prix de la 1^{ère} œuvre et un prix du court métrage.

En France, le Fonds soutient les rencontres Cinématographique de l'ARP à Dijon. Le Fonds accompagne également le Prix Michel d'Ornano qui récompense un premier film français, dans le but d'aider à sa reconnaissance, sa promotion et son exploitation. Le Prix Michel d'Ornano est remis chaque année pendant le Festival du Cinéma Américain de Deauville. Il organise également, en partenariat avec la Commission du Film d'Ile-de-France, une résidence de 4 semaines à Royaumont pour 4 scénaristes américains : *AUTUMN STORIES*.

Dans sa politique générale, le Fonds tient à préserver le patrimoine cinématographique des deux pays.

Il restaure ainsi de 2006 à 2009 des films américains avec the Film Foundation, citons *PANDORA AND THE FLYING DEUTCHMAN* d'Albert Lewin



ou encore *THE SECRET BEYOND THE DOOR* de Fritz Lang.

Depuis 2006, le Fonds s'est associé à La Cinémathèque française pour les films français. La restauration de *LOLA MONTES* de Max Ophuls fut le 1^{er} film issu de cette collaboration, suivra le catalogue des films ALBRATROS (sortie 2010) et *PIERROT LE FOU* de Jean-Luc Godard.

Cette année, le Fonds est fier d'apporter sa contribution à la restauration d'un grand film du patrimoine cinématographique français : *LA 317^{ème} SECTION* de Pierre Schoendoerffer.

Chef-d'œuvre incontestable d'un genre à part, *LA 317^{ème} SECTION* est un film de guerre qui marque par son regard « vrai » et place le spectateur au cœur de cette unité.

Le festival de Cannes ne s'y trompe pas et récompense le film en 1965 par le prix du scénario. Le Fonds est heureux de faire partager au plus grand nombre un autre chef-d'œuvre du cinéma.

Avec la Cinémathèque française, le Fonds Culturel Franco Américain a trouvé le partenaire idéal pour restaurer quelques grands films qu'il est important de préserver pour le patrimoine français.

Contacts Fonds Culturel Franco Américain

30 rue Ballu – 75431 Paris cedex 9
T : 01 47 15 48 84

www.sacem.fr / Actualités / Fonds Culturel Franco Américain - fcfa@sacem.fr

Franco-American Cultural Fund

THE FRANCO-AMERICAN CULTURAL FUND was established as a result of an agreement between the American guilds of directors (DGA), producers (MPAA) and writers (WGA), and SACEM. This fund is chaired by Bernard Miyet.

It was established to promote and teach the art of making films in the US and France.

In the US, the Fund organises the COL*COA (City of Lights - City of Angels) festival (the first French film festival outside France). This festival features 32 long and 20 short films, a public's choice award, a critics' award (the jury is made up of Golden Globe journalists), a first-film award and a short-film award.

In France, it supports the ARP filmmaking gathering in Dijon. The Fund also sponsors the Michel d'Ornano award for France's best first film (supporting efforts to establish, promote and disseminate winning entries). The Michel d'Ornano award is handed out every year during the Deauville American Film Festival.

It also works with the Ile-de-France (Greater Paris) Commission du Film to organise four-week residences in Royaumont for four American screenplay writers (*Autumn Stories*).

Under its general policy, this Fund is intent on preserving film heritage in both countries. From 2006 to 2009, it teamed up with The Film Foundation to restore Albert Lewin's *Pandora and the Flying Dutchman* and Fritz Lang's *The Secret beyond the Door*.



The Fund has been restoring French films with the Cinémathèque française since 2006. Max Ophuls' *Lola Montes* was the first one, and Jean-Luc Godard's *Albatross* and *Pierrot le Fou* followed.

This year, the Fund is proud to be part efforts to restore a major film in French cinema heritage: Pierre Schoendoerffer's *La 317^{ème} Section*.

This unchallenged masterpiece in a class of its own is a war film that has made a mark with its distinctive "real" angle which puts viewers right in the heat of the action with the platoon that the film depicts.

The Cannes Film Festival noticed that and awarded this film the Best Screenplay prize in 1965.

The Fund is delighted to share another masterpiece of cinema with a large audience.

In the Cinémathèque française, the Franco-American Cultural Fund has found the perfect partner organisation to restore a few of the great films that simply cannot be neglected in France's heritage.

Franco American Cultural Fund contacts

30 rue Ballu – 75431 Paris cedex 9 – France
Tel: +33 147 154 884 – www.sacem.fr / News /

Franco-American Cultural Fund
fcfa@sacem.fr



LA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE

51, rue de Bercy

75012 Paris

www.cinematheque.fr

Tél : 01 71 19 33 33

CONTACT PRESSE

Élodie Dufour

e.dufour@cinematheque.fr

06 86 83 65 00

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE

La 317^e Section de Pierre Schoendoerffer, 1965 © DR

EN COLLABORATION AVEC :



STUDIO CANAL

