

Sommaire

Introduction	2
1. Hypothèse 1	12
2. Hypothèse 2	30
3. Hypothèse 3	45
Conclusion	90
Bibliographie	97
Sommaire des annexes	105
Annexes	106
Tables des matières	159
Résumés des mots clés	161

Introduction

Présentation générale

Ce mémoire porte sur la série documentaire, *The Vietnam War*¹, réalisée par Ken Burns et Lynn Novick en 2017. Étonnée de voir encore un autre film sur la guerre du Vietnam, nous nous sommes demandés pourquoi *cette* série documentaire et pourquoi *maintenant* ? Le paysage médiatique étant déjà saturé de contenus sur la guerre du Vietnam, qu'y aurait-il de nouveau à apporter à ce sujet ? Quand les journalistes posent ces mêmes questions aux réalisateurs de ce documentaire, ils répondent que la guerre du Vietnam ne cesse de revenir sur le devant de la scène. Beaucoup de questions restent sans réponses. Les clivages dans la société américaine actuelle sont de plus en plus prononcés et datent, selon eux, de l'époque de la guerre du Vietnam. En apportant des réponses aux questions qui ont divisé le pays lors de la guerre du Vietnam, ces réalisateurs espèrent combler les failles qui persistent et/ou ouvrir un espace où les discours discordants peuvent rentrer en dialogue. Cette œuvre se distingue des autres œuvres qui parlent de la guerre du Vietnam, notamment la série documentaire, *Vietnam : A Television History*, réalisée par Bruce Palling et diffusée sur PBS en 1983², par la façon dont elle crée une proximité avec le téléspectateur. Elle nous invite à rentrer dans l'Histoire en nous donnant la possibilité de nous identifier avec les personnes interviewées. La série documentaire nous rapproche du sujet, au lieu de nous éloigner d'elle avec l'idée de mettre la guerre en perspective. Finalement, nous n'avons pas besoin de distance pour mieux comprendre.

Des 30 documentaires que Ken Burns a réalisés au cours de sa carrière, *The Vietnam War* est le plus long ; il dure 18 heures et comprend 10 épisodes des durées variables. C'est la 3^e guerre que Ken Burns a choisi de mettre en scène dans un format documentaire, après ses œuvres sur la guerre de Sécession, *The Civil War* (1990), et la Seconde Guerre mondiale, *The War* (2007)³. *The Vietnam War* est coproduit par PBS International, Arte France et Florentine Films. Trois versions du documentaire existent : la version américaine, composée de 10 épisodes de longueurs différentes, la version française qui est composée de 9 épisodes de 52 minutes chacun, et la version internationale qui est de 10 heures⁴. Cette étude se focalisera sur la version américaine de la série documentaire, celle qui dure 18 heures et qui a été diffusée sur PBS. Nous emploierons, donc, le titre américain de la série documentaire, *The Vietnam War*.

La série documentaire a été largement diffusée aux États-Unis et à l'international. Aux États-Unis, la diffusion sur la télévision linéaire de la série documentaire s'est déclinée en deux temps : les cinq premiers épisodes ont été diffusés en début de prime time (20h) sur la chaîne de PBS du 17 au 21 septembre 2017, et les cinq derniers ont été diffusés en début de prime time du 24 au 28 septembre 2017. La série documentaire a

¹ BURNS, Ken et NOVICK, Lynn (dirs.), *The Vietnam War*, Florentine Films, PBS, Arte International, 2017.

² PALLING, Bruce (dir.), *Vietnam : A Television History*, PBS, 1983.

³ Liste des films réalisés par Ken Burns, *kenburns.com*, [disponible en ligne : <http://kenburns.com/the-films/>], consulté le 26 octobre 2018.

⁴ Entretien avec Marc EDWARDS, chargé de programmes chez Arte, Issy-les-Moulineaux, le 18 mai 2018.

été rediffusée une deuxième fois chaque mardi, toujours en prime time, à 21 h du 3 octobre 2017 au 28 novembre 2017. La série était ensuite disponible en *replay* sur le site de PBS. Les audiences sont restées constantes tout au long de sa diffusion avec une moyenne de 6,2 millions téléspectateurs par épisode. Dans un communiqué de presse qui date du 12 avril 2018, PBS a annoncé les audiences cumulatives du documentaire. Il a atteint 39 millions de téléspectateurs (*unique viewers*) lors de sa première diffusion et de sa rediffusion (entre le 17 septembre et le 31 décembre 2017). Les 10 épisodes ont été vus en streaming, sur les plateformes de PBS et de YouTube, 10 millions de fois, ce qui fait de cette série documentaire la plus vue en streaming de toutes les séries documentaires de Ken Burns. Outre la version espagnole, PBS a aussi offert une version sous-titrée en vietnamien qui était disponible sur *YouTube* au Vietnam. Jusqu'à présent, la série a été vue 1,9 million de fois au Vietnam et a été visionnée dans 88 pays. En Allemagne, elle a été vue en streaming plus de 1,5 million de fois. En France, elle a été vue en streaming plus d'un million de fois⁵. La version américaine a été nommée quatre fois aux Emmys de 2018⁶ et elle a été largement saluée par la critique. Depuis juin 2018, elle est disponible sur Netflix⁷.

En dépit de son succès commercial, des bonnes critiques reçues et de sa large audience, certains historiens et les membres de la communauté sud-vietnamienne aux États-Unis ont trouvé cette version de la guerre du Vietnam inexacte⁸. Ce mémoire a pour but d'explorer les tensions entre ce que les réalisateurs voulaient mettre en scène dans ce documentaire et la manière dont ces messages ont été reçus par les communautés concernées et par les sujets représentés.

La guerre du Vietnam : une histoire contemporaine

Puisque de nombreuses questions soulevées par la guerre du Vietnam restent sans réponse, il est compliqué de traiter de cette guerre. De plus, elle est toujours d'actualité. Les réalisateurs font le même constat. Dans un entretien pour *Rolling Stone*, Ken Burns dit de la série documentaire, « It's an autopsy of where we are now. The divisive country we live in today? It starts with Vietnam. It starts here⁹ ». Selon Burns, si

⁵ PBS, Communiqué de presse, « Ken Burns and Lynn Novick's *The Vietnam War* seen by 39 Million Viewers », *PBS.org*, [disponible en ligne : <http://www.pbs.org/about/blogs/news/ken-burns-and-lynn-novicks-the-vietnam-war-seen-by-39-million-viewers/>], publié le 12 avril 2018, consulté le 24 octobre 2018.

⁶ Liste des nominations aux Emmys 2018, *Emmys.com* [disponible en ligne : <https://www.emmys.com/shows/vietnam-war>], consulté le 24 octobre 2018.

⁷ WHITE, Bret, « Ken Burns' 'The Vietnam War' Is Now on Netflix », *The Decider*, le 20 juin 2018, [disponible en ligne : <https://decider.com/2018/06/20/the-vietnam-war-ken-burns-netflix/>], consulté le 6 novembre 2018.

⁸ THANH, Tan, « What do Vietnamese-Americans Think of the Vietnam War », *The New York Times*, le 3 octobre 2017, [disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/2017/10/03/opinion/what-do-vietnamese-americans-think-of-the-vietnam-war.html>], consulté le 6 novembre 2018.

CLENNON, Dave, « A Victory for Historical Accuracy and the Peace Movement: Not one Emmy for Ken Burns », *CounterPunch*, [disponible en ligne : <https://www.counterpunch.org/2018/09/21/a-victory-for-historical-accuracy-and-the-peace-movement-not-one-emmy-for-ken-burns-and-the-vietnam-war/>], publié le 21 septembre 2018, consulté le 6 novembre 2018.

⁹ FEAR, David, « 'The Vietnam War': Inside Ken Burns' 18 Hour Doc on the Era-Defining Conflict », le 15 septembre 2017, [disponible en <https://www.rollingstone.com/tv/tv-features/the-vietnam-war-inside-ken-burns-18-hour-doc-on-the-era-defining-conflict-120615/>], consulté le 6 novembre 2018. Voir les annexes pour la traduction.

l'Amérique d'aujourd'hui est aussi divisée, c'est à cause, en grande partie, des séquelles laissées par la guerre du Vietnam. En effet, l'Histoire est toujours contemporaine¹⁰ car nous l'interprétons à travers le prisme du présent. La façon dont nous représentons le passé en dit autant sur le passé que sur l'époque actuelle. Établir les faits concernant les événements historiques n'est guère simple. Quant à la guerre, les questions de représentation se compliquent davantage. Comment faire sens de ce qui n'est pas montrable ? Comment évoquer la mort et le chaos sans y avoir été ? Une possibilité est de commencer par examiner les traces, par interroger les témoins et, peut-être, au fur et à mesure, une version de ce qui s'est passé commencera à émerger. Mais ce ne sera qu'un récit partiel. Tout ne pourra pas être représenté car tout n'est pas connaissable. De plus, pour rendre l'événement intelligible, il est nécessaire de mettre de l'ordre. Le choix d'inclure ou d'exclure est indispensable afin de construire un fil narratif qui guidera la chronologie des événements. Accepter que les ambiguïtés persistent et qu'il y aurait des zones d'ombres, presque impossibles à éclairer, fait partie du jeu. Reconnaître les limites de représentation ne rendent pas l'acte de représenter futile ; au contraire, la nature incomplète de la représentation souligne l'urgence de faire exister les faits. L'important au fond est que les faits existent, si partiels soient-ils. Ils nous aident à comprendre comment et pourquoi « l'histoire rime¹¹ » et pourquoi nous avons parfois l'impression que les mêmes schémas se reproduisent. En effet, le passé illumine le présent, ce qui assure sa pérennité ; l'Histoire est vivante, non figée dans le passé.

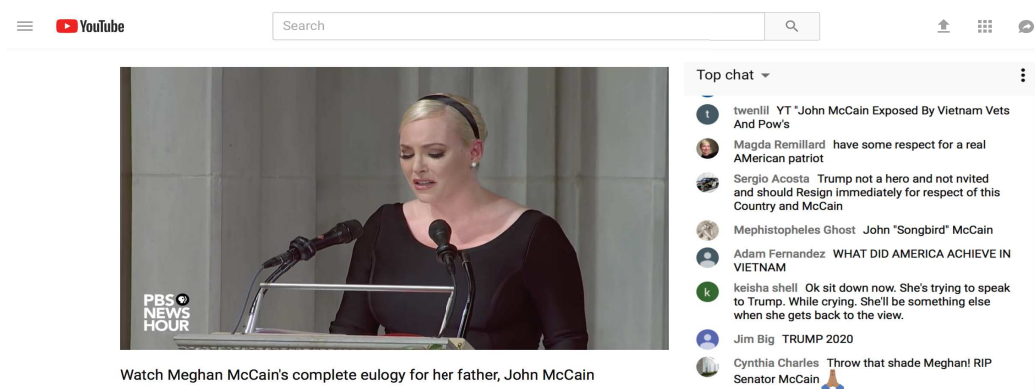
Cela est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit de la guerre du Vietnam dont les séquelles perdurent et se ressentent dans la vie des Américains aujourd'hui. À titre d'exemple, lors des funérailles du sénateur John McCain, à la fin du mois d'août 2018, la guerre du Vietnam a encore occupé le devant de la scène. Durant les cinq jours de deuil qui ont suivi sa mort, le 25 août 2018, plusieurs reportages et articles passaient en revue sa vie, qui a été marquée profondément par son expérience en tant que prisonnier de guerre à Hanoi pendant la guerre du Vietnam. Les articles rappellent aux lecteurs américains comment ces cinq années de torture quotidienne (de 1966 à 1972) ont forgé l'homme et sa politique¹². Parmi les temps forts de sa carrière, on trouve notamment la restauration des relations diplomatiques entre le Vietnam et les États-Unis en 1995, une réussite qu'il a partagée avec le Sénateur John Kerry, lui aussi un ancien combattant de la guerre du Vietnam. Ses liens avec le Vietnam ont été évoqués de nombreuses fois, notamment par sa fille, Meghan McCain, qui a prononcé l'un des éloges à ses funérailles à Washington, diffusées en *live* sur toutes les grandes chaînes américaines et sur YouTube en *live streaming*. De son père et de la guerre du Vietnam, elle a dit devant toute la nation que l'Amérique de John McCain est l'Amérique de Vietnam :

¹⁰ FERRO, Marc, *Histoire et Cinéma*, Paris, Gallimard, 1977, p. 34.

¹¹ Entretien avec Ken BURNS, réalisateur de *The Vietnam War*, « Ken Burns Never Knew How Wrong He Was about the Vietnam War », mené par Phil Klay, *Mother Jones*, n° septembre/octobre 2017, [disponible en ligne : <https://www.motherjones.com/politics/2017/09/ken-burns-the-vietnam-war-lynn-novick-documentary/>], consulté le 6 novembre 2018.

¹² Editorial Board, « John McCain : a Scarred but Happy Warrior », *The New York Times*, le 25 août 2018, [disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/2018/08/25/opinion/john-mccain.html>], consulté le 6 novembre 2018.

The America of John McCain is, yes, the America of Vietnam, fighting the fight, even in the most forlorn cause, even in the most grim circumstances, even in the most distant and hostile corner of the world, standing even in defeat for the life and liberty of other peoples in other lands¹³.



Pendant son éloge, plusieurs personnes ont évoqué la guerre du Vietnam dans le fil des commentaires (voir la capture d'écran, ci-dessus) et ont même remis en cause les accomplissements de l'engagement américain au Vietnam¹⁴. Ces commentaires témoignent de l'ambivalence qui persiste sur la place de cette guerre dans la mémoire collective américaine. La série documentaire *The Vietnam War* (2017) de Ken Burns et de Lynn Novick a pour objectif de creuser les failles dans la fabrication de l'identité américaine laissée par la guerre du Vietnam. La plaie ne s'est jamais cicatrisée car, comme dit Lynn Novick dans le *making of* du documentaire, il s'agit de l'Histoire non-résolue (en anglais, « unsettled history ») dont un consensus, tel qu'il existe pour la Seconde Guerre mondiale, reste à établir.

Voyons brièvement les raisons pour lesquelles l'Histoire de la guerre du Vietnam reste contestée. Tout d'abord, la guerre du Vietnam n'était pas une guerre à proprement parler, car le Congrès américain n'avait pas déclaré la guerre au Nord Vietnam. En revanche, il a approuvé la résolution du golfe du Tonkin en août 1964, qui a donné au président des États-Unis le pouvoir de prendre toutes les mesures nécessaires, y compris l'usage de la force pour empêcher des attaques sur tout militaire américain où qu'il se trouve dans le monde¹⁵. Le président pouvait donc agir comme s'il s'agissait d'une guerre alors que ce n'était pas officiellement une guerre. Le cadre juridique était flou, contrairement à la Seconde Guerre mondiale où il y avait une date claire du début de l'engagement des États-Unis, le 7 décembre 1941, et une fin, le 6 août 1945. Avec la guerre du Vietnam, on parle de l'intensification du conflit (en anglais, *escalation*), mais quand a-t-elle commencé ? En 1945 avec les premiers conseillers de l'OSS (le précurseur de la CIA) à rentrer en contact avec Hô Chi Minh

¹³ MCCAIN, Meghan, éloge funèbre pour son père du 31 août 2018, CNN.org, [disponible en ligne : <https://edition.cnn.com/2018/09/01/politics/meghan-mccain-full-remarks-john-mccain-funeral/index.html>], publié le 1^{er} septembre 2018, consulté le 6 novembre 2018. Voir les annexes pour la traduction.

¹⁴ PBS NewsHour, « Meghan McCain's complete eulogy for her father, John McCain », *YouTube*, [disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=gymd1CScQ88&t=218s>], publié le 1 septembre 2018, consulté le 6 novembre 2018.

¹⁵ YOUNG Marilyn B, *The Vietnam Wars: 1945-1990*, New York, Harper Perennial, 1991, p. 119.

? En 1954 quand les forces américaines ont été appelées pour aider les Français assiégés à Diên Biên Phu ? En 1962 quand les militaires américains basés au Vietnam ont eu l'autorisation d'utiliser leurs armes ? Ou en 1964 quand le Congrès a approuvé la résolution du golfe du Tonkin ? Il s'agit du même scénario pour la fin du conflit : 1973 quand les accords de Paris ont été signés ? Ou 1975 avec la chute de Saigon ? De plus, le contexte géopolitique de la guerre du Vietnam était complexe, car deux paradigmes se chevauchaient, celui de l'anticolonialisme et celui de l'anticommunisme : le Viêt-Cong voulait libérer son pays des oppresseurs étrangers, et les Américains combattaient le communisme. Paradoxalement, en luttant contre le Viêt-Cong, les américains empêchaient un pays d'avoir le droit à l'autodétermination, un droit que les Américains comprenaient très bien, ayant été dans la même situation avec la Grande Bretagne en 1776. Les contradictions inhérentes à ce conflit le rendent difficile à classer. Après tout, il s'agissait d'un conflit dans lequel un consensus sur le sens de la guerre, de la paix et de la liberté n'existait pas. Un consensus sur le sens de la guerre du Vietnam n'existait pas non plus. Pour certains, c'était une cause juste, pour d'autres c'était une guerre profondément injuste. La vérité est, en effet, illusoire, mais il est en tout cas certain qu'à l'issue de ce conflit un pays a cessé d'exister, le Sud Vietnam, et un autre est né, la République socialiste du Vietnam.

La série documentaire : une histoire intime de la guerre du Vietnam

Revenons à cette série documentaire. Quand les réalisateurs ont conçu le projet, ils étaient bien conscients du fait qu'il s'agissait d'une Histoire non-résolue pleine de contradictions. Malgré les difficultés inhérentes à la complexité du sujet, ils ont décidé de relever le défi que représentait cette série documentaire. Leur objectif était de raconter l'Histoire (scientifique, formelle) et l'histoire (personnelle, informelle) de la guerre du Vietnam, et de faire en sorte que les deux se retrouvent dans la série documentaire. Ken Burns appelle cette approche « bottom's up¹⁶ ». Il s'agit d'une méthode qui privilégie un regard intime et personnel sur les événements historiques. Dès le départ, donc, le choix était fait d'accorder aux gens « ordinaires », celles et ceux qui étaient directement impliqués dans la guerre l'occasion de sortir leurs histoires de l'ombre. Le journaliste, Jennifer Schuessler décrit ce processus dans un article pour *The New York Times* :

In approaching the subject, Mr. Burns and Ms. Novick set some ground rules. No historians or other expert talking heads. No onscreen interviews with polarizing boldfaced names like John Kerry, John McCain, Henry Kissinger and Jane Fonda, or anyone with 'an interest in having history break the way they want it to break', as Mr. Burns put it. (The filmmakers met with Mr. McCain and Mr. Kerry for advice early on, and said both were supportive. Some other prominent figures expressed interest in being interviewed, Mr. Burns said, and were politely rebuffed.) Instead, the 79 onscreen interviews give the ground-up view of the war from the mostly ordinary people who lived through it: American veterans (including former P.O.W.'s), Gold Star mothers, diplomats, intelligence officers, antiwar activists, journalists, Vietcong fighters, North and South Vietnamese army regulars, even a (woman) truck driver from the Ho Chi Minh Trail¹⁷.

¹⁶ Asia Society, « Ken Burns and Lynn Novick Describe Vietnamese Reaction to 'The Vietnam War' », le 26 septembre 2018, *YouTube*, [disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=j5RKe1pSrtA>], publié le 27 septembre 2017, consulté le 6 novembre 2018.

¹⁷ SCHUESSLER, Jennifer, « Ken Burns and Lynn Novick Tackle the Vietnam War », *The New York Times*, le 1 septembre 2017, [disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/2017/09/01/arts/television/ken-burns-and-lynn-novick-tackle-the-vietnam-war.html>], consulté le 6 novembre 2018. Voir les annexes pour la traduction.

Dans cet extrait de l'article, nous pouvons constater qu'outre le fait de privilégier les histoires personnelles, l'intention des réalisateurs était également de se focaliser sur celles et ceux qui ont subi l'Histoire plutôt que de se focaliser sur celles et ceux qui sont responsables de l'Histoire, des personnes qui ont un intérêt à ce que le tournant historique soit en leur faveur. Bien que la série documentaire présente un point de vue plutôt américain sur la guerre du Vietnam, l'objectif des réalisateurs était de montrer aussi les points de vue des Nord-Vietnamiens et des Sud-Vietnamiens. Presque un quart des séquences (photos et vidéos) sont d'origine vietnamienne¹⁸, et, parmi les 79 personnes interviewées, environ dix viennent du Nord Vietnam ou de l'ancien Sud-Vietnam. Outre les 79 entretiens (à partir de la centaine d'entretiens qu'ils ont réussi à mener), la série documentaire a créé une base de données de presque 20 000 photos (dont 2 000 se trouvent dans le film) et de 1 000 chansons parmi lesquelles ils ont obtenu les droits pour 120¹⁹.

La problématique et les hypothèses

Les entretiens avec les acteurs principaux, les séquences vidéo, les séquences photos et la musique représentent les discours différents, parfois contradictoires, de *The Vietnam War*, ce qui fait de la série documentaire un objet d'étude riche. Un objet culturel reflète la société dont il est issu. Il est un lieu de médiation, d'échange où les discours, discordants ou harmonieux, se croisent et le rapport à soi, aux autres et à l'ensemble se construit²⁰. Étant elle-même un objet culturel, la série documentaire incorpore d'autres objets culturels au sein de la version de la guerre du Vietnam qu'elle représente. En tant qu'objet culturel qui circule, la série documentaire et les objets culturels qu'elle contient sont également des êtres culturels car ils incarnent des valeurs et représentent des idées, bien qu'à des niveaux différents. La définition de l'être culturel qui sera employée dans cette étude est celle qu'Yves Jeanneret élabore dans la *Critique de la trivialité : les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*. D'après Jeanneret, un être culturel « est l'ensemble d'idées et de valeurs qui incarne un objet de la culture dans une société tout en se transformant constamment à partir de la circulation des textes, des objets et des signes²¹ ». Afin de démêler les tensions qui existent parmi les messages et les valeurs que la série documentaire transmet, ce mémoire nous permettra de nous demander, d'une part, dans quelle mesure cette série documentaire peut être considérée comme un être culturel et d'autre part, la façon dont la série documentaire manifeste de la trivialité, en tant qu'être culturel, sera examinée. La définition de la trivialité, telle que nous allons l'employer, sera également celle d'Yves Jeanneret. Pour Jeanneret, la trivialité représente « la circulation des idées et des objets comme une sorte de cheminement des êtres culturels à travers les carrefours de la vie sociale²² ». Cette notion rend possible l'analyse des objets culturels et des

¹⁸ Entretien avec Marc EDWARDS, chargé de programmes chez Arte, Issy-les-Moulineaux, le 18 mai 2018.

¹⁹ McFARLAND, Melanie, « 'The Vietnam War': Ken Burns and Lynn Novick making art out of unprocessed trauma », salon.com, le 23 septembre 2017, [disponible en ligne : <https://www.salon.com/2017/09/23/the-vietnam-war-ken-burns-and-lynn-novick/>], consulté le 6 novembre 2018.

²⁰ DIET, Emmanuel, « L'objet culturel et ses fonctions médiatrices », *Connexions*, vol. 93, n°1, 2010, p. 39-59.

²¹ JEANNERET, Yves, *Critique de la trivialité*, op.cit., p. 11-12.

²² *Ibid.*, p. 14.

êtres culturels car elle prend en compte le fait qu'ils sont continuellement en mouvance. Pour répondre à cette double-problématique, trois hypothèses seront testées :

- **La problématique :** Dans quelle mesure pourrait-on qualifier la série documentaire de Ken Burns et de Lynn Novick, *The Vietnam War*, d'être culturel et, en tant qu'être culturel, de quelle manière cette série documentaire manifeste-t-elle la trivialité ?
- **Hypothèse 1 :** La trivialité d'un être culturel, comme la série documentaire, *The Vietnam War*, se manifeste par sa traçabilité au sein d'une société ou d'une culture. Les valeurs que l'on investit dans la série documentaire assurent sa traçabilité.
- **Hypothèse 2 :** La série documentaire, *The Vietnam War*, de Ken Burns et de Lynn Novick, est un être culturel par les valeurs qu'il véhicule à travers une arche narrative qui unifie les points de vue représentés et les personnages et les témoins incarnés.
- **Hypothèse 3 :** La série documentaire, *The Vietnam War*, de Ken Burns et de Lynn Novick, manifeste de la trivialité par sa structure formelle, son engagement avec ses parties prenantes et sa marchandisation.

La méthodologie

L'avantage de l'approche communicationnelle est qu'elle permet de considérer l'objet d'étude, la série documentaire *The Vietnam War*, dans son contexte social, historique et politique. La souplesse de l'approche est particulièrement appréciable, car elle donne l'occasion de regarder l'objet de plusieurs points de vue. Effectivement, afin de tracer la vie triviale d'un objet culturel comme celui-ci, qui donne lieu à des êtres culturels et les fait circuler, il est nécessaire d'identifier les valeurs à l'œuvre à l'intérieur et à l'extérieur de la série documentaire. Finalement, en appliquant cette approche, il est possible d'appréhender des phénomènes d'actualité avec de la distance.

Afin de délimiter ce vaste champ de recherche, la décision a été prise de concentrer les efforts sur la version américaine de la série documentaire. Une fois cette question tranchée, la recherche des documents qui pouvaient éclairer le paysage dans lequel la série documentaire se trouve a été effectuée. Ces documents comprenaient des articles de presse sur les réalisateurs et la série documentaire, des entretiens avec les réalisateurs (dans des articles et des vidéos), le site web de Florentine Films, le site web de PBS dédié à la série documentaire et les forums en ligne sur la série documentaire. Les détails des sources exploités se trouvent dans la bibliographie, en annexe et ils sont référencés dans les notes de bas de page.

L'occasion d'interviewer trois acteurs importants dans le milieu audiovisuel et un écrivain américain d'origine vietnamienne s'est également présentée. Les entretiens ont été de nature exploratoire et ont facilité l'élaboration de la problématique et les hypothèses qui en découlent. Les transcriptions des entretiens se

de leur implication dans le projet permet de questionner l'impact du financement sur le message de trouvent en annexe. Une liste des entretiens et un résumé de ce qu'ils ont apporté à ce mémoire se trouvent ci-dessous :

- **Christophe Nick**, *journaliste et réalisateur de documentaires pour la télévision chez Yami 2*
Les enjeux pour un réalisateur des documentaires comme l'importance de tenir l'arc narratif, les implications de faire un documentaire incarné avec des témoins ou pas, et l'importance du rythme et du point de vue dans la narration.
- **Mark Edwards**, *chargé de programmes chez Arte*
Le processus d'adaptation de la série documentaire pour un public français et la production de la version internationale ainsi que l'engagement des parties prenantes avant sa diffusion sur PBS en septembre 2017.
- **Tom Koch**, *vice-président de la distribution internationale chez PBS*
L'objectivité et la subjectivité dans un film documentaire ne sont pas incompatibles. Les enjeux principaux de la distribution de la série documentaire à l'internationale sont liés aux audiences et à la politique, qui varient selon le contexte.
- **Viet Thanh Nguyen**, *écrivain et universitaire, auteur du roman américain Le Sympathisant, qui a gagné le prix Pulitzer en 2016*
Il a partagé son avis sur la projection à laquelle il était convié par Lynn Novick. Selon lui et d'après ce qu'il a vu, la série documentaire réduit la guerre du Vietnam à une simple tragédie sans prononcer un jugement sur sa validité.

Les axes de recherche et l'assise théorique

Trois axes principaux guideront l'analyse de la série documentaire : une analyse structurelle, une analyse de discours et une analyse sémiotique. En revanche, les chapitres du mémoire seront organisés selon les hypothèses ; ces trois approches seront donc employées de façon croisée dans les trois parties dédiées aux hypothèses. L'assise théorique de ce mémoire est ancrée dans la théorie de trivialité élaborée par Yves Jeanneret, la théorie sur la sémiotique de l'événement par Bernard Lamizet, les théories sur la mythologie et la sémiologie de Roland Barthes et les théories de représentation de Susan Sontag, Trinh T. Minha et Viet Thanh Nguyen. Les ouvrages exploités se trouvent dans la bibliographie et dans les notes de bas de page.

L'analyse structurelle

Rendre compte des mécanismes en place au sein de la série documentaire est nécessaire dans un premier temps afin de pouvoir identifier les éléments qui donnent le ton au documentaire et les valeurs qu'il véhicule. Cela est important, car il s'agit des éléments qui font que le documentaire peut être qualifié comme un être culturel. Les réalisateurs ont choisi de raconter l'histoire de la guerre du Vietnam de façon incarnée, c'est à dire par des entretiens avec les acteurs principaux, ce qui donne une qualité humaine au documentaire ;

plusieurs points de vue sont croisés y compris les perspectives de l'ennemi. Il y a un vrai effort de présenter cette guerre sous toutes ses facettes par l'inclusion des archives extrêmement fouillées des États-Unis et du Vietnam. L'utilisation de la musique et les images qui sont devenues iconiques depuis jouent un rôle important non seulement pour accompagner et donner un rythme à l'histoire de façon accessoire, mais ils sont partie intégrante de cette histoire. Ici, l'écho, les clins d'œil au cinéma américain sur la guerre du Vietnam seront également traités.

L'analyse du discours

Afin de retracer le parcours du documentaire, et donc sa trivialité dans la société américaine au niveau national et au niveau régional et surtout auprès des communautés qui sont le plus concernées par le sujet, c'est-à-dire la communauté des anciens combattants de la guerre du Vietnam et la communauté sud-vietnamienne aux États-Unis, un sous-corpus hétérogène a été établi. Les stratégies mises en place par PBS pour produire le documentaire, créer le rendez-vous avant et pendant sa diffusion, et pour maintenir l'engagement après, seront également examinées. L'engagement autour du documentaire a été orchestré d'une certaine manière. Dévoiler les mécanismes en place et identifier les parties prenantes de cette orchestration montreront comment le message des réalisateurs se propage. Il est important de prendre aussi en compte le financement du documentaire par les sponsors, comme la *Bank of America*. En effet identifier dans un premier temps les marques et les institutions qui souhaitent s'associer avec un tel projet et dans un second temps le degré fond et sa transmission.

Pour circonscrire ce champ de recherche, une sélection d'articles dans la presse américaine et dans la presse française fera partie d'un sous-corpus sur la réception du documentaire. La plupart des articles viendront des journaux et des magazines avec une circulation nationale. Des critiques du documentaire dans la presse locale et régionale seront utilisées lorsqu'il s'agit d'analyser sa réception après une avant-première dans une ville ou une région des États-Unis où la communauté vietnamienne est importante, à Orange County en Californie par exemple. Les articles et les entretiens de Viet Thanh Nguyen, l'auteur américain d'origine vietnamienne du roman *Le Sympathisant* seront inclus, car celui-ci est très critique à l'égard de la représentation de son pays d'origine dans les médias américains. Il est nécessaire d'explorer les raisons pour lesquelles tout le monde ne se trouve pas dans ce documentaire.

L'analyse sémiotique

Puisque le documentaire est rempli d'images, de vidéos, de témoignages et de musiques iconiques de l'époque de la guerre du Vietnam, prendre le temps de mener une analyse sémiotique sera utile dans la mesure où cela servira à donner de la profondeur, une autre dimension à l'interprétation du documentaire à lui seul et ensuite ses retombées auprès du public. En effet si l'objectif du mémoire est d'esquisser son parcours trivial en tant qu'être culturel, une analyse sémiotique d'une sélection d'images et de musique sera nécessaire ne serait-ce que pour montrer comment les mythes sont construits, déconstruits par ce jeu de signes, entre le signifiant et le signifié, et leur rapport à celui qui les interprète.

La série documentaire comme événement

La diffusion de la série documentaire, *The Vietnam War*, était un événement dans la culture populaire aux États-Unis. Ken Burns a été interviewé sur les plateaux de plusieurs talk-shows, comme *The Late Show with Stephen Colbert*²³. En tant qu'historien populaire et réalisateur de films documentaires, il est connu. Depuis 2018, *Masterclass*, un site web qui offre des cours enseignés par des artistes de renom, propose des cours sur la réalisation de documentaires enseignés par Burns. L'application pour iMovie sur les iPhone a désormais un effet intitulé « The Ken Burns Effect » qui reproduit le zoom lent sur les photos perfectionné par Ken Burns, un geste caractéristique de ses documentaires. Comme nous l'avons déjà mentionné, la série documentaire est sur la plateforme *Netflix* depuis juin 2018. Dans la saison 2, Épisode 11, intitulé, *The Burrito*, de la série *The Good Place* créée par Michael Schur, la juge, jouée par l'actrice/humoriste, Maya Rudolph, dit avec ironie, « I've been binge watching Ken Burns' *Vietnam*. It's okay. I mean, I'm immortal, but that thing is loooong²⁴ ». Effectivement, le fait que la série documentaire se trouve sur la plateforme SVOD, l'ouvre aux nouveaux modes de consommation de contenus comme le *binge watching*²⁵, traditionnellement réservés pour la fiction. Si les documentaires n'ont jamais été vraiment à la mode, ils le sont maintenant²⁶. Leur pouvoir d'influencer l'opinion publique ne cesse de croître, d'où les craintes de certains intellectuels comme, Viet Thanh Nguyen et Trinh T. Minha, qui revendiquent la nécessité de nourrir la représentation, d'autres valeurs, pour éviter que le fil narratif ne se dilue. La mesure dans laquelle la série documentaire questionne ou confirme le discours dominant sur la guerre du Vietnam aux États-Unis et, en partie au Vietnam également, sera établie au fur et à mesure de/dans cette étude. Pour l'établir, les trois chapitres qui suivent analyseront la série documentaire à travers les axes proposés par les trois hypothèses.

²³ The Late Show with Stephen Colbert, « Ken Burns: Today's Divisiveness Has Roots in Vietnam », *YouTube*, [disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=xPyBjFircWo>], publié le 27 septembre 2017, consulté le 6 novembre 2018.

²⁴ *The Good Place*, 2018, Saison 2, Épisode 11, « The Burrito », Dean HOLLAND (réal.), Megan AMRAM et Joe MANDE (sc.), diffusé le 25 janvier 2018, NBC. Voir les annexes pour la traduction.

²⁵ Pratique consistant à regarder plusieurs épisodes d'une série d'une seule traite. Le mot « *binge* » est normalement associé à la nourriture. Le *binge-eating* est la consommation de grandes quantités de nourriture en une fois.

²⁶ MULLEN, Pat, « Hot Docs Releases New Documentary Audience Report », *Point of View Magazine*, n° 109, Automne/Hiver 2018, [disponible en ligne : <http://povmagazine.com/blog/view/hot-docs-releases-new-documentary-audience-report>], publié le 18 octobre 2018, consulté le 6 novembre 2018. Même si le sondage n'a pas été réalisé aux États-Unis, le Canada est un pays développé dont les habitudes de consommation peuvent ressembler à celles des Américains et des Français.

Hypothèse 1 : La trivialité d'un être culturel, comme la série documentaire *The Vietnam War*, se manifeste par sa traçabilité au sein d'une société ou d'une culture. Les valeurs que l'on investit dans la série documentaire assurent sa traçabilité.

Tout ce qui a un statut culturel dans la société connaît une destinée triviale.

*Yves Jeanneret*²⁷

Les objets et les êtres culturels circulent au sein de la société ; les idées et les valeurs qu'elles portent circulent avec eux et sont, elles aussi, transformées par les échanges qui ont lieu lors de leur trajet. L'intangible et le tangible se propagent et se transforment en se propageant. Plusieurs dispositifs existent pour faciliter la transmission des objets culturels et des êtres culturels au sein de la société : la télévision, le cinéma, la scène, les musées, les librairies, les bibliothèques, l'internet, les réseaux sociaux, le bouche à oreille et ainsi de suite. Il s'agit d'une véritable économie basée sur l'échange où les objets et les êtres culturels circulent, prennent ou perdent de la valeur. Dans un tel écosystème qui permet et promeut une « circulation créative »²⁸, les fondements de la culture, tels que l'art, la littérature, la musique et le cinéma, existent, perdurent et se transforment. Pour exister les objets de la culture et les êtres culturels présupposent « une mémoire des formes passées : sans cela, les objets textuels présents dans les médias seraient ininterprétables, comme l'est une page de livre pour un chat²⁹ ». Ils ne sont pas engendrés dans le vide, sans contexte, sans repères. Au contraire, ils sont issus d'une société et d'une culture. Ainsi, ils reflètent l'environnement qui les a vus naître.

La circulation des objets culturels et des êtres culturels fait qu'ils « se chargent de la valeur³⁰ ». Les valeurs dont ils se chargent viennent de leur appropriation par celles et ceux qui sont interpellés par eux. Yves Jeanneret appelle le parcours que prennent les objets et les êtres culturels dans la société, la trivialité. Comme nous avons vu dans l'introduction la trivialité, selon Jeanneret, représente « la circulation des idées et des objets comme une sorte de cheminement des êtres culturels à travers les carrefours de la vie sociale³¹ ». De plus, « dans la trivialité, il y a de la transmission, de la traduction, de l'interprétation, mais il y a surtout plus que la simple somme de ces idées³² ». Effectivement, en incluant tous ces termes, la notion de la trivialité va plus loin car elle prend en compte la capacité qu'ont les êtres culturels à se transformer y compris la série documentaire, *The Vietnam War* de Ken Burns et de Lynn Novick, qui est au cœur de cette étude. Dans un premier temps, cette partie démontrera en quoi la série documentaire est un être culturel avec une destinée et une vie triviale. Dans un second temps, il sera nécessaire d'apporter la réponse à la question des valeurs et dans quelle mesure elles assurent la traçabilité d'un être culturel aujourd'hui.

²⁷ JEANNERET, Yves. *Penser la trivialité : volume 1, la vie triviale des êtres culturels*, Paris, Lavoisier, 2008, p. 15.

²⁸ *Id.*, p. 14.

²⁹ *Id.*, p. 173.

³⁰ *Id.*, 13-14.

³¹ *Id.*, 14.

³² *Ibid.*

1. La série documentaire comme objet culturel et être culturel

L'objet s'oppose à l'être. L'objet est concret tandis que l'être est abstrait. L'un est inanimé et l'autre est animé. L'objet est concret et on pourrait l'imaginer physiquement. Or l'être est incorporel et indéfinissable dans le sens où les frontières entre lui et son environnement sont floues. En effet, l'être peut agir sur l'environnement alors que l'objet ne peut pas. L'échange que l'être peut instaurer avec l'environnement est fluide, ce qui n'est pas le cas avec l'objet. En ce sens, la présence de l'objet, qui est passif et statique se démarque bien de la présence de l'être qui est actif et dynamique. L'objet est donc statique et matériel tandis que l'être est dynamique et fluide, comme un liquide qui adopte la forme du contenant. En ce qui concerne l'objet culturel et l'être culturel, les deux reflètent la société et communiquent sur cette réflexion. La différence entre les deux est une différence de forme principalement.

Le terme *culture* englobe tout ce qu'une société produit de nature réflexive : l'art, le cinéma, la littérature, la musique, la photographie et ainsi de suite. En somme, tout ce qui reflète la société et offre l'occasion de réfléchir sur la nature de cette société relève de la culture. Dans *Penser la trivialité*, Yves Jeanneret définit la culture comme « une activité qui élabore ses ressources grâce à la communication³³ ». Dans ce contexte, la communication est « une activité qui ne se borne pas à transmettre du social déjà existant, mais qui en engendre³⁴ ». La culture et la communication sont donc des processus actifs incarnés par les objets de la culture qui sont configurés, en partie, par leurs usages. Leur sens dépend de qui les saisit, qui les regarde. Cette relativité ou cette capacité d'être altéré, font que leur sens n'est pas figé³⁵. Les ventes, les audiences, les critiques et l'engagement peuvent mesurer la réception de l'objet. Effectivement, la façon dont un objet de la culture est reçu est un facteur qui détermine le sens qu'il prend dans un contexte donné.

Les êtres culturels ont les mêmes caractéristiques que les objets culturels dans le sens où ils reflètent la société et communiquent sur cette réflexion. En revanche, ils ne sont pas tangibles. Ils sont investis des valeurs qui reflètent la société dont ils sont issus mais, contrairement aux objets culturels, ils sont fluides. Ils sont caractérisés par leur ouverture au monde et leur capacité de susciter des interprétations multiples selon l'interlocuteur qui les appréhende, les regarde, les lit et avec qui ils interagissent. Ils « ne restent pas fermés sur eux-mêmes mais circulent et passent entre les mains et les esprits des hommes³⁶ ». Le contexte dans lequel les êtres de la culture se trouvent, ainsi que leur façon d'interagir avec leurs interlocuteurs déterminent le sens qu'on leur attribue. Comme les objets culturels, le sens qui émane des êtres culturels n'est pas figé, non plus, mais il évolue en fonction de leur circulation parmi les hommes. Les êtres culturels ne sont pas créés, engendrés dans le vide. Au contraire, ils sont en mouvement et ne sont pas isolés de façon hermétique du monde. Effectivement, si les êtres culturels sont « l'ensemble d'idées et de valeurs qui incarne un objet de la culture

³³ *Id.*, p. 17.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Id.*, p. 95

³⁶ *Id.*, p. 14.

dans une société tout en se transformant constamment à partir de la circulation des textes, des objets et des signes³⁷ », les idées et les valeurs qui les traversent forment le chemin de leur vie triviale.

Lorsque nous sommes interpellés par un être culturel, nous interagissons avec lui à travers nos propres filtres socioculturels et politiques. Par cette interaction, nous serions peut-être appelés à changer notre positionnement de départ. Cette interaction est conditionnée par le contexte dans lequel nous nous trouvons quand nous rentrons en contact avec l'être culturel. Tout comme nous pouvons changer en interagissant avec l'être culturel, il peut être transformé aussi : l'acte d'interpréter altère l'objet sur lequel l'interprétation est opérée. L'objet de cette étude, la série documentaire *The Vietnam War*, est un objet culturel au même titre qu'une œuvre d'art, un livre et/ou un long métrage dans le sens où il est, comme dit Husserl, « investi de l'esprit³⁸ ». Il offre au public qui le regarde une manière de considérer la guerre du Vietnam. Il représente l'Histoire³⁹ en racontant des histoires⁴⁰. Il provoque un échange avec son interlocuteur, l'interpelle et le fait réagir. Ainsi, la série documentaire est un objet culturel parce qu'il existe pour communiquer sur le sujet de la guerre du Vietnam. En tant qu'objet culturel, le documentaire véhicule des messages et des valeurs qui sont des êtres culturels. Il se met en place à partir d'un simple objet, un système d'être culturel mettant en lien, comme un rhizome, des valeurs et normes ensemble. Le degré auquel les messages et les valeurs véhiculés parlent au public détermine l'ampleur de la résonance de l'objet dans une société. Les messages et les valeurs qu'ils véhiculent leur donnent du poids et font qu'ils laissent des traces perceptibles. Quant au sujet traité, en l'occurrence, la guerre du Vietnam, il est un être culturel car il navigue entre l'espace au sein de la série et dans la société extérieure. Par sa circulation, la guerre du Vietnam, en tant qu'être culturel, se transforme.

2. Les valeurs qui traversent l'objet culturel et l'être culturel

La valeur d'un objet de la culture est déterminée par son rapport à ce qu'une société considère comme « beau ». Elle est également définie par la signification de cet objet dans un contexte sociétal. L'objet interpelle son interlocuteur par l'esthétique et le sens qui émane de lui, ce qui détermine par la suite la mesure dans laquelle l'objet est un objet de la culture. En somme un objet de la culture représente la culture et la société d'où il vient. Par exemple le *Guernica* de Pablo Picasso⁴¹ est un objet culturel par sa façon de représenter la guerre civile en Espagne. Il s'agit d'un tableau réalisé par un peintre connu pour sa capacité de représenter la réalité ou des vérités sur la société dont il est issu. La forme que le tableau prend, la technique employée pour le réaliser, et la maîtrise de cette technique font que l'œuvre créée est un objet de la culture. Il s'agit d'un objet

³⁷ JEANNERET, Yves, *Critique de la trivialité*, op.cit., p. 11-12.

³⁸ NICOLA, Yann, « Les objets cultures », *Philosophiques*, vol. 26, n°2, automne 1999, p. 301-314.

³⁹ L'Histoire avec un « H » majuscule est la Grande Histoire des événements majeurs, des pays, des grands hommes et des femmes.

⁴⁰ L'histoire avec un « h » minuscule est l'histoire de tous les jours, l'histoire ordinaire des gens ordinaires dans leur quotidien.

⁴¹ PICASSO, Pablo, *Guernica*, 1937, localisation : Musée Reina Sofia, Madrid, Espagne.

qui reflète la société. Que cette réflexion résonne chez les interlocuteurs, qui se trouvent dans le sujet que l'œuvre représente et pour qui l'œuvre a du sens, fait de cette œuvre un objet culturel.

Les êtres culturels de la mémoire collective, de la guerre, de l'identité et de l'autre dessinent les frontières imaginaires d'une patrie⁴². Les valeurs et l'identité de la nation se cristallisent autour de la guerre qu'elle soit gagnée ou perdue. Elle est un instrument pour avancer une politique, une vision, une idéologie et une certaine façon de concevoir l'appartenance à la nation⁴³. La guerre participe à la construction de l'imaginaire de la patrie. Dans la mémoire collective, la guerre prend sens, existe et perpétue des mythes nationaux. Le gouvernement s'engage à mener la guerre de la part des citoyens qu'il représente. La nation peut donc être racontée car elle est représentée. Selon Pierre Nora, la nation « est tout entière une représentation⁴⁴ » et l'histoire d'une nation est :

celle d'une représentation... qui dicte impérativement les objets qu'il était impossible de ne pas prendre en compte, comme des blocs tout constitués de notre mythologie et de notre tradition, et véhiculés jusqu'à nous par l'histoire, pour les faire passer au laboratoire de la conscience historique au présent⁴⁵.

Les représentations passent au crible de la conscience historique et filtrent les sens potentiels de l'événement en question pour construire un récit cohérent dans l'imaginaire national. Le travail des artistes, des cinéastes et des historiens contribue donc à interpréter les faits et à établir un consensus sur le sens de ces événements. Il s'agit alors d'un système de signes à interpréter. Les représentations de la guerre au cinéma, dans les romans, dans l'art de façon générale renforcent le rôle que la guerre joue dans la construction d'identité nationale. En effet, les représentations nourrissent l'imaginaire collectif et participent à la création d'un consensus.

La représentation prend plusieurs formes mais parmi les formes les plus puissantes se trouve l'image. Elle est puissante par sa capacité d'interpeller immédiatement et parce qu'elle pourrait être produite et reproduite rapidement. L'image cinématographique, qui est au cœur de cette étude, est particulièrement riche en sa capacité de résonner avec un public. De l'image cinématographique, Marc Ferro écrit :

Le film a cet effet de déstructurer ce que plusieurs générations, d'hommes d'État, de penseurs, avaient réussi à ordonner en un bel équilibre. Il détruit l'image du double que chaque institution, chaque individu, s'était constitué devant la société. La caméra révèle le fonctionnement réel de ceux-là, elle dit plus sur chacun qu'il n'en voudrait montrer. Elle dévoile le secret, elle montre l'envers d'une société, ses lapsus. Elle en atteint ses structures. C'est plus qu'il n'en faut pour qu'après l'heure du mépris vienne celle de la suspicion, de la crainte. L'image, les images sonores, ce produit de la nature, ne sauraient avoir, comme le Sauvage, ni langue ni langage. L'idée qu'un geste pourrait être une phrase, ce regard, un long discours, est tout à fait insupportable : cela signifierait-il que l'image, les images sonores, le cri de cette fillette, cette foule apeurée, constituent la matière d'une autre histoire que l'Histoire, une contre-analyse de la société⁴⁶ ?

⁴² La nation est officielle, construite par le pouvoir et la bureaucratie. Elle est circonscrite par les frontières réelles et physiques. La nation est un territoire, un gouvernement et l'ensemble de ses citoyens. La patrie est issue de l'imaginaire collectif, tout comme l'idée d'un peuple. Elle est construite par la mémoire collective, les mythes et par la grande et la petite histoire.

⁴³ On peut définir la nation comme un territoire, un gouvernement et des citoyens.

⁴⁴ NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire : Tome II, La Nation*, Paris, Editions Gallimard, 1986, p. x.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ FERRO, Marc. *op.cit.*, 39-40.

Pour Ferro, l'image existe au-delà du langage ; elle n'est pas un texte et donc on ne peut pas l'analyser comme un texte. Cette caractéristique de l'image d'être en dehors du langage fait qu'elle est, selon Ferro, « sauvage », un « produit de la nature » qui propose « une contre-analyse de la société ». Ce qui est intéressant dans ce passage est justement l'idée d'une contre-analyse que l'image offre pour l'historien. Il y a l'Histoire d'un côté, qui est une science avec ses méthodes et sa rigueur et, de l'autre côté, il y a l'histoire représentée par les images. Cependant pour Ferro les deux peuvent être classifiés comme « Histoire ». Il écrit : « ...ce qui n'a pas eu lieu (et aussi pourquoi pas, ce qui a eu lieu), les croyances, les intentions, l'imaginaire de l'homme, c'est autant l'histoire que l'Histoire⁴⁷ ».

Dans un tel contexte, le film n'est pas une œuvre d'art, mais il est plutôt comme « un produit » ou « une image-objet dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques⁴⁸ ». Le film est « débordé par son contenu⁴⁹ ». En effet, « la caméra révèle le fonctionnement réel » des institutions et des individus « et dit plus sur chacun qu'il n'en voudrait montrer ». Il y a l'intention de représenter l'objet, mais la signification de l'objet représenté n'est jamais restreinte par une seule et unique représentation. Au contraire ce qui est signifié par l'objet représenté dépasse l'objet et sa représentation. Il y a un élément inconnu, le sens que l'interlocuteur attribue à l'objet en question. En tant qu'un « objet de la culture », « une image objet » ou « un être culturel », le sens est produit par l'objet lui-même et ensuite affiné par l'échange avec son environnement. Les valeurs inhérentes à l'objet culturel déterminent le sens.

Lorsque nous évoquons une valeur, nous ne parlons de valeur ni au sens moral ni au sens pécuniaire. Dans ce contexte une valeur ressemble plutôt au concept ou à l'idée qui habite les objets de la culture et les êtres culturels. Prises d'ensemble les valeurs mènent au sens⁵⁰ et elles interviennent à deux niveaux : au niveau de l'objet de la culture, la série documentaire, de Ken Burns et de Lynn Novick, *The Vietnam War*, et au niveau de l'être culturel, la guerre du Vietnam. Comme nous avons évoqué dans l'introduction, la série documentaire, a « fait le buzz » aux États-Unis. Sa diffusion était un événement culturel de masse, ce que les audiences, la critique et les nominations aux Emmys ont prouvé. Ce succès est bien évidemment dû, en partie, au fait que l'un des réalisateurs, Ken Burns, par sa notoriété en tant qu'historien populaire, crée ses œuvres avec l'audience en tête : « His anticipation of an audience's likely boredom, disquiet, or satisfaction is unusually visceral⁵¹ ». En effet, sa capacité de vulgariser la science de l'Histoire est hors pair. Il sait parler au grand public ; son objectif est d'atteindre le plus grand nombre de gens. Cela implique que certains détails seront escamotés, que les complexités seront simplifiées et que les images seront habillées de façon artificielle, avec les sons extra diégétiques. À titre d'exemple, dans la séquence qui ouvre la série documentaire, un soldat rampe au sol et

⁴⁷ *Id.*, p. 40

⁴⁸ *Id.*, p. 41

⁴⁹ *Id.*, p. 61

⁵⁰ JEANNERET, Yves. *Penser la trivialité*, op cit., p. 129

⁵¹ Parker, Ian, « Mr. America », *New Yorker*, le 4 September 2017, p. 55 [disponible en ligne : <https://www.newyorker.com/magazine/2017/09/04/ken-burns-american-canon>], consulté le 6 novembre 2018.

cherche à se défendre du feu de l'ennemi. Il fait un léger bond en arrière quand une balle frappe son casque et on l'entend or le son n'est pas dans la séquence originale. Il a été ajouté après pour rendre la séquence plus percutante⁵². La séquence est donc moins vraie, mais elle est plus efficace auprès du spectateur. Le journal le *Village Voice* reconnaît que l'histoire américaine, « doesn't quite feel like a tangible - and mutable - organism until Burns has had a go at it⁵³ ». Le journal en ligne *Vox* salue l'approche de Burns depuis toujours : « rather than trying to understand history through political or social movements, he generally starts from personal narratives, telling the story of history from the ground up⁵⁴ ». Selon les journaux, l'accessibilité des œuvres de Ken Burns fait leur force. L'histoire de la guerre du Vietnam telle que Ken Burns la raconte devient un être culturel à part entier.

Cependant, elle ne fait pas l'unanimité. Effectivement, cette façon de rendre l'Histoire plus accessible en privilégiant les points de vue personnels des témoins est aussi très critiquée. Lors de la cérémonie des Emmys en septembre 2017, un groupe qui s'appelle « Interfaith Communities United for Justice and Peace (ICUJP) » a manifesté pour opposer la décision de l'Académie de la télévision de nommer le documentaire à quatre Emmys⁵⁵. Selon ce groupe, la série documentaire perpétue une version fausse de la guerre du Vietnam. Elle ne prête pas suffisamment d'attention au nombre de civils morts à cause du militaire américain et elle n'est pas suffisamment sévère avec le gouvernement américain⁵⁶. Puisque la série documentaire ne dit pas la vérité sur la guerre, elle ne mérite pas de gagner. L'écrivain américain d'origine vietnamienne, Viet Thanh Nguyen, tout en admettant la réussite de la série documentaire du point de vue esthétique et du *storytelling*, les rejoint dans leur critique. Lui aussi reconnaît le pouvoir de la marque « Ken Burns » à vendre sa version de l'Histoire. Grâce à ce pouvoir, beaucoup d'Américains ne connaissent l'histoire américaine qu'à travers le cinéma de Ken Burns. Nguyen va encore plus loin en disant que la plupart des personnes qui ont regardé la série documentaire n'auront donc aucun regard critique sur elle. L'expérience de regarder *The Vietnam War* sera probablement la seule fois où ils seront exposés à l'histoire de la guerre du Vietnam. Leur vision de la guerre sera donc la vision de Ken Burns. De plus, et encore une fois, selon Nguyen, ces mêmes personnes qui n'ont ni lu ni regardé un film vietnamien, mais

⁵² *Id.*, p. 61.

⁵³ ZARUM, Lara, « Ken Burns's Fell-Bad 'Vietnam War' », *The Village Voice*, [disponible en ligne <https://www.villagevoice.com/2017/09/15/ken-burns-feel-bad-vietnam-war/>], publié le 15 septembre, consulté le 6 novembre 2018. Voir les annexes pour la traduction.

⁵⁴ VANDERWERFF, Todd, Ken Burns, « America's best-known documentarian, explained », *vox.com*, [disponible en ligne : <https://www.vox.com/fall-tv/2017/9/27/16350692/ken-burns-explained-pbs-vietnam-war/>], publié le 27 septembre, consulté le 6 novembre 2018. Voir les annexes pour la traduction.

⁵⁵ CLENNON, Dave, « A Victory for Historical Accuracy and the Peace Movement: Not one Emmy for Ken Burns », *CounterPunch*, [disponible en ligne : <https://www.counterpunch.org/2018/09/21/a-victory-for-historical-accuracy-and-the-peace-movement-not-one-emmy-for-ken-burns-and-the-vietnam-war/>], publié le 21 septembre 2018, consulté le 6 novembre 2018.

⁵⁶ FERNER, Mike, « Veterans' Group Says 'No' to Emmy for PBS Vietnam War Series » [disponible en ligne : <https://www.commondreams.org/views/2018/05/31/veterans-group-says-no-emmy-pbs-vietnam-war-series>] publié le 31 mai 2018, consulté le 6 novembre 2018.

they're willing to spend 18 hours watching another story from the American perspective about the Vietnam War... if you have 18 hours to spare to watch another American story about the Vietnam War, you have time to spare to read one Vietnamese book or watch one Vietnamese movie⁵⁷.

Au cœur de ce conflit autour de la représentation de la guerre du Vietnam, sont donc les valeurs de la représentation, de l'universalité et de l'individualité. Les intentions des réalisateurs de parler à tout le monde, de tout inclure, se confronte avec la réalité que l'histoire sera simplifiée et que la représentation de l'événement aura toujours ses écueils. Il y a aussi les valeurs de la réconciliation et de la commémoration car dans la volonté d'inclure des points de vue divergents existe le désir de résoudre les conflits qui émanent de ces perspectives différentes. Plusieurs discours sont donc à l'œuvre au sein de la série documentaire, sa réception et la façon dont elle interagit avec l'être culturel qu'est la guerre du Vietnam. Dans ces discours, les tensions entre les valeurs d'accessibilité ou de la personnalisation de l'histoire et la représentation sont mises en tension.

De ce fait, la série documentaire fonctionne comme un être culturel car elle est un lieu de médiation pour les discours à l'intérieur de l'œuvre et les discours qui circulent à l'extérieur de l'œuvre. La série documentaire met en dialogue des idéologies différentes, parfois diamétralement opposées. Elle fonctionne comme un site qui capte les idées, les croyances et les mythes qui circulent au sujet de la guerre du Vietnam et les met en commun. Sa façon de revisiter la guerre du Vietnam, en puisant dans la mémoire collective engage les téléspectateurs. Les images, la voix-off, la musique et les témoins interviewés engagent le téléspectateur. En effet, ces quatre éléments rendent possible l'identification du téléspectateur avec les histoires et l'Histoire racontées. Les valeurs sont véhiculées à travers ce genre d'éléments.

La notion d'être culturel prend en compte la nature volatile des idées et des objets de la culture qui circulent au sein de la société ; ils ont une capacité de se transformer selon le cadre dans lequel ils se trouvent et selon l'interlocuteur. En somme, l'objet révèle ce que nous voulons y trouver. À titre d'exemple, un ancien militaire de la guerre du Vietnam (côté américain) s'identifierait avec la valeur de sacrifice qui traverse la série documentaire alors qu'un ancien militaire de l'ARVN y verra la valeur de l'injustice ou d'incompréhension⁵⁸. Lorsque l'objet représenté est la guerre, les limites de la représentation sont exposées.

En effet, il s'agit de la représentation d'une absence. Comme la mort, la guerre ne peut pas être représentée directement. La guerre, en tant qu'événement, est le chaos, une sorte de trou noir d'où le sens ne peut pas s'échapper. En revanche les effets, les traces de la guerre et ses séquelles peuvent être représentés à travers les images et les paroles de ceux qui y ont assisté : les témoins. La représentation de la guerre se fait donc indirectement, comme tout événement d'ailleurs, mais la guerre se distingue d'autres événements par sa

⁵⁷ Entretien avec Viet Thanh Nguyen, écrivain et universitaire, auteur du roman américain *Le Sympathisant*, qui a gagné le prix Pulitzer en 2016, rencontre avec l'auteur organisé par Café Sàch et Officiencia à Paris, le 28 juillet 2018. Voir les annexes pour la traduction.

⁵⁸ THANH, Tan. « What do Vietnamese-Americans Think of the Vietnam War », *The New York Times*, le 3 octobre 2017, [disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/2017/10/03/opinion/what-do-vietnamese-americans-think-of-the-vietnam-war.html>], consulté le 6 novembre 2018. Dans cet article, l'auteur décrit la réaction de son père, un ancien militaire de l'ARVN, qui a passé du temps dans un camp de rééducation communiste avant de s'enfuir pour les États-Unis. Dans l'ensemble son père trouve la représentation des Sud-Viêtnamiens dans la série documentaire simpliste.

gravité et sa violence. Elle engage le pronostic vital de la nation et interroge son rapport à la mort. Elle engendre la mort, mais paradoxalement, elle donne vie à l'idée de la nation en perpétuant ses mythes et ses valeurs. Ainsi la mort pour la patrie est une mort honorable. L'idée de la nation est renforcée, rendue presque sacrée par ceux qui sont morts en défendant ses idéaux. De cette façon, en raison de cet échange de valeurs (la nation, la mémoire, la mort, le sacrifice, l'injustice, la guerre, la réconciliation, la notion de l'Autre, la notion de frontière, et ainsi de suite), un objet culturel, comme la série documentaire, est investi par les êtres culturels qui font d'elle un être culturel aussi. En effet, comme les objets culturels transportent et font circuler les êtres culturels, ils deviennent, eux aussi, des êtres culturels. Ainsi, ils servent à construire et déconstruire une identité nationale.

Parmi les mythes qui servent à construire l'imaginaire de la nation est celui de l'« Autre » qui apparaît tout à fait essentiel. L'existence de la nation, de la patrie dépend de l'Autre, des autres, « ceux qui ne sont pas comme nous ». Résoudre le problème de l'Autre est au-delà de la portée de ce mémoire, mais il est tout de même important d'expliquer comment l'Autre est nécessaire dans la construction de la nation. Pour une identité nationale viable, la présence de l'Autre est inéluctable comme elle l'est dans la construction de l'identité individuelle. En effet, les deux, l'identité nationale et l'identité individuelle, se construisent par opposition à l'autre. Sur le plan individuel, la conscience de soi naît dans la confrontation avec la conscience de l'autre, comme le montre Hegel dans sa *Phénoménologie de l'esprit*⁵⁹. Il en va de même sur le plan collectif : la frontière imaginaire et réelle de la nation commence et finit là où l'Autre existe. En effet, la dialectique entre « eux » et « nous » dans une narration sert à la construction d'une identité nationale stable. À travers la guerre, l'idée de la nation pour qui l'existence d'un ennemi est nécessaire se concrétise ; l'autre est au cœur de cet imaginaire, « au cœur » parce que l'autre est nécessaire à la représentation de l'objet et du récit. Sans l'autre, la nation n'aura pas de frontières réelles ou imaginées. Le positionnement face à l'autre permet une identification des valeurs qui renforce une certaine idée de la nation.

Une réciprocité existe entre l'imaginaire de la nation et la mémoire collective ; les deux s'enrichissent et sont enrichis par ce qu'on choisit de se souvenir. Le choix d'inclure ou d'exclure certains souvenirs à d'autres n'est pas anodin ; le choix est en effet très politisé. Comme Viet Thanh Nguyen écrit dans *Nothing Ever Dies: Vietnam and the Memory of War* :

This desire to include more of one's own or even others runs into problems both personal and political, for neither individual nor collective memory can be completely inclusive. Total memory is not possible nor practical, for something is always forgotten. We forget despite our best efforts, and we also forget because powerful interests often actively suppress memory, creating what Milan Kundera calls 'the desert of organized forgetting.' In this desert, memory is as important as water, for memory is a strategic resource in the struggle for power⁶⁰.

⁵⁹ HEGEL, G.W.F., *Phénoménologie de l'Esprit*, Tome 1, traduction de Jean Hyppolite, Paris, Editions Montaigne, 1941, p. 105.

⁶⁰ NGUYEN, Viet Thanh, *Nothing ever dies : Vietnam and the memory of war*, Cambridge, Harvard University Press, 2016, p. 10. Voir les annexes pour la traduction.

L'acte de se souvenir collectivement est instrumentalisé par une narration qui est mise en place. La narration, elle aussi, est façonnée par des intérêts politiques et sociaux. La mémoire est en effet « une ressource stratégique dans la lutte pour le pouvoir⁶¹ ». Les valeurs véhiculées par un être culturel comme la mémoire nationale sont intentionnelles et non pas innées, mais elles peuvent être perçues en tant que telles. Les objets et les êtres culturels qui circulent au sein de la nation, de la société, de la patrie font vivre la mémoire collective, ce consensus sur les souvenirs que l'on souhaite garder et les souvenirs que l'on souhaite écarter. Ce ne sont pas les souvenirs eux-mêmes qui circulent mais ce sont leurs représentations. Ces représentations peuvent être consommées, regardées et incorporées dans la mémoire collective.

La question de la représentation est donc importante. Si la guerre et la nation ne peuvent exister que par leurs représentations, toute quête pour révéler une sorte de vérité absolue les concernant s'avère vaine, d'où l'intérêt d'une approche qui prend en compte la diversité et la pluralité des expériences de la guerre et de la nation. D'abord, en identifiant et, par la suite, en analysant les valeurs qui habitent, qui traversent, qui interagissent avec les objets et les êtres culturels, il est possible d'établir comment ces derniers leur permettent de signifier et comment les significations se transforment selon le contexte. Yves Jeanneret appelle cette capacité que les êtres culturels ont à se transformer et à s'adapter, la polychrésie. D'après lui, l'analyse communicationnelle ne permet pas d'échapper aux enjeux qu'ils présentent :

L'invocation d'un « tribunal d'histoire » ou d'un « devoir de mémoire » ..., mais elle conduit sans doute à les définir d'une façon particulière. Abordant la circulation réelle d'images de la Shoah, Jacques Alter (2005) ne situe pas au plan du débat de principe, d'ailleurs légitime, sur le montrable et l'in-montrable. Il analyse la façon dont au fil d'un travail de « transmédiatisation », ces images, dont il montre l'hétérogénéité, sont réimpliquées dans des projets nouveaux, dotées de valeurs nouvelles, investies par des collectifs sociaux différents : saisi, si l'on autorise cette requalification, par la polychrésie des êtres culturels⁶².

Dans la partie 3, nous verrons l'hétérogénéité dont Jeanneret fait référence à l'œuvre dans la série documentaire à travers l'emploi de la musique iconique, les photos iconiques et des reportages iconiques, mais concentrons-nous, pour l'instant, sur la prochaine étape, qui sera d'examiner le rôle des valeurs dans la vie triviale des êtres culturels.

3. La trivialité de la série documentaire et la guerre du Vietnam

Les objets et les êtres de la culture ont une vie, une histoire et sont investis par des valeurs. La capacité de diffusion est la condition *sine qua non* pour que les valeurs intangibles, comme l'histoire, la mémoire collective ou la guerre, existent et circulent dans une société. En effet, les valeurs qui traversent les êtres culturels font qu'ils ont une résonance au sein de la société. Les êtres culturels sont à la fois l'objet et l'idée ; et, à partir de leur interaction avec les interlocuteurs différents, on peut tracer leur vie triviale. Leur sens évolue quand ils voyagent dans la société. Jacques Fontanille dit que « le sens est d'abord une direction : dire qu'un objet ou une situation ont un sens, en effet, c'est dire qu'ils tendent vers quelque chose⁶³ ». Les êtres culturels

⁶¹ *Ibid.*

⁶² JEANNERET, Yves. *Penser la trivialité, op.cit.*, p. 106-107.

⁶³ FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges : PULIM coll. « Nouveaux Actes sémiotiques » 3 éd., 2016, p. 21.

sont en mouvement et, en se déplaçant, ils accumulent du sens. Alourdis du sens, ils suivent leurs interlocuteurs et leurs interlocuteurs les suivent. La direction qu'ils prennent n'est donc pas linéaire et n'est pas toujours prévisible, mais elle est souvent déterminée par le nombre d'interlocuteurs qu'ils interpellent. Le degré du consensus sur une version du passé qui est partagée par une communauté est un point d'ancrage dans cet écosystème. Plus il y a de consensus, plus la version du passé a du poids, de la valeur et du sens ; le consensus crée l'élan et fait que l'être culturel ait une résonance. Lorsque nous évoquons la guerre du Vietnam, la question de consensus se complique car il s'agit d'une l'Histoire contestée. Les valeurs qui y sont investies sont donc en concurrence d'une certaine manière et elles se contredisent. Ce potentiel qu'ont les êtres culturels de rassembler et créer un consensus guide le développement de la culture qui est basé sur des notions de collectivité, de consensus et de contrôle. Dans cet espace-temps (car la temporalité est un facteur clé) résident l'histoire et la mémoire collective. En effet, les dispositifs qui facilitent la transmission de l'histoire et qui participent à la fabrication d'une mémoire collective déterminent comment la culture évolue ou non.

La comparaison avec des objets de famille que l'on hérite de génération en génération n'est pas inutile. D'une certaine manière les objets de la culture ressemblent à ces objets de famille dans leurs manières de circuler. Ils sont enrichis par leur parcours à travers les époques et les espaces ; la mémoire leur donne du poids. On pourrait dire que les objets de la culture sont aussi un peu comme les objets qui appartiennent ou qui appartenaient aux personnes célèbres ; même les objets les plus banals ont une valeur bien particulière et se vendent à des prix faramineux pendant les ventes aux enchères. Leur association avec des figures d'une certaine prééminence dans la société, dans la politique, dans l'histoire, des figures qui ont déjà une résonance au sein de la société, leur donne de la valeur. On peut dire que ces objets sont investis de l'« aura » de ceux à qui ils appartiennent. Par exemple, un éventail qui a fait partie de la toilette de Marie Antoinette n'a pas la même valeur qu'un éventail que l'on achète dans un magasin qui vend des souvenirs pour les touristes. Contrairement à ces objets dont la valeur passe par leur association avec un événement ou un personnage de renom où la valeur accrue se décline principalement en termes d'argent, la valeur d'un objet de la culture n'est pas uniquement pécuniaire, au contraire elle lie l'objet à un être culturel plus large. La série documentaire est un objet par sa matérialité, un objet de la culture car elle représente la guerre du Vietnam telle qu'elle était vécue au sein de la société américaine et, en partie, dans la société vietnamienne. Elle est donc liée à l'être culturel qui est la guerre du Vietnam et, de ce fait, est transformée par elle et la transforme à son tour.

La question de représentation mérite d'être creusée davantage. Les représentations sont des êtres culturels par leur capacité de circuler et de véhiculer des messages. Les représentations de guerre, quant à elles, alimentent l'imaginaire national et contribuent à la construction de l'identité nationale. La particularité des

représentations de la guerre est que la guerre ne peut pas être représentée de façon directe. Dans *Sémiotique de l'événement*, Bernard Lamizet compare la représentation de la guerre à la tête de Méduse⁶⁴ :

Comme la tête de Méduse, la guerre ne se regarde pas. À la différence des autres événements qui structurent la médiation symbolique, la guerre suspend nos médiations, nos représentations, nos appartenances politiques. Faire la guerre, c'est chercher, nous dit Clausewitz, à soumettre l'autre à sa volonté : 'Chacun', écrit-il, 'essaie, au moyen de sa force physique, de soumettre l'autre à sa volonté ; son dessein immédiat est d'abattre l'adversaire, afin de le rendre incapable de toute résistance. La guerre est donc un acte de violence destiné à contraindre l'adversaire à exécuter notre volonté'. Selon cette définition, la guerre consiste à faire disparaître la volonté de l'adversaire, c'est-à-dire son identité même. Pendant la guerre, l'autre ne se regarde pas en face, car elle lui refuse l'identité, l'existence. 'Nous voyons', nous dit encore Clausewitz, 'que la guerre n'est pas seulement en acte politique, mais un véritable instrument politique, une poursuite des relations politiques, une réalisation de celles-ci par d'autres moyens' : on peut, ainsi, considérer la guerre comme une dérive du politique - vers l'absence de sens⁶⁵.

La guerre refuse toute médiation et toute représentation. Elle tend « vers l'absence de sens », le non-sens et l'absurde. Elle ne peut pas être représentée parce qu'elle a lieu dans un vide où l'acte de signifier n'est plus possible. La guerre enlève de ceux qui participent la capacité de nommer et de qualifier. La regarder en face, c'est regarder sa propre mort, comme la tête de Méduse dont Lamizet parle. Cependant, malgré le fait que la guerre ne peut pas être représentée, elle est représentée indirectement comme Persée qui regarde la Méduse dans le miroir. Il s'agit d'une représentation d'une absence car elle a eu lieu au passé et n'existe que dans la mémoire. La représentation est une manière d'avoir accès à l'événement de la guerre sans la posséder, la connaître vraiment ; uniquement ceux qui y ont participé, qui y ont été impliqués directement peuvent parler de leurs expériences avec une certaine autorité car ils ont fait la guerre.

Même s'il s'agit de représenter ce qui refuse toute représentation, le fait d'écrire l'histoire d'une guerre est aussi une façon de résister ce refus et de tenter de définir, rendre intelligible ce qui est inintelligible. En effet, la représentation de l'événement historique fonctionne comme un pont entre le présent et le passé. Elle rend accessible ce qui n'existe plus ; la représentation à son tour fait de l'absence une présence. La représentation a donc du poids, laisse des traces et produit du sens continuellement. Comme nous avons vu dans l'introduction, Marc Ferro dit que l'histoire est toujours contemporaine. On regarde en arrière avec le prisme du présent, une idée qui rejoignent celle de Jeanneret : « ...l'objet patrimonial témoigne, dans le présent, d'un passé inaccessible, la photographie et l'écrit réactivent dans l'ici et maintenant une présence de l'absent⁶⁶ ». Le pouvoir de la représentation au cinéma réside dans sa capacité de réactiver « dans l'ici et maintenant une présence de l'absent ». Tous les récits, qu'ils soient écrits ou purement visuels, qu'il s'agisse de l'« Histoire » ou des « histoires », sont des représentations qui génèrent un imaginaire autour de l'événement en question. Ceci étant, le principe de ce qui est montrable et ce qui ne l'est pas, n'est pas au cœur de la question. Ce qui est au cœur de la question est le réemploi de l'être culturel de la guerre du Vietnam avec

⁶⁴ Pour Lamizet, le mythe de Méduse et Persée démontre les limites de toute représentation de guerre. Pour parvenir à tuer Méduse, Persée doit pouvoir la regarder, mais quand on la regarde directement, on se transforme en pierre. Persée trouve une façon ingénieuse à contourner ce problème. Il la regarde dans un miroir, donc indirectement, et ainsi évite le destin tragique de tant d'autres.

⁶⁵ LAMIZET, Bernard. *Sémiotique de l'événement*, Paris, Lavoisier, 2006, p. 235-236.

⁶⁶ JEANNERET, Yves. *Penser la trivialité*, op.cit., p. 43.

les objets de la culture qui vont avec (photos, musique, etc.). Par son esthétique la série documentaire récupère les codes employés dans le cinéma américain sur la guerre du Vietnam.

En effet, il y a des cinéastes qui s'intéressent à l'Histoire et il y a des historiens qui s'intéressent au cinéma. Ken Burns est d'abord un réalisateur de documentaires qui aime faire des projets sur l'Histoire. Cela dit, quand il s'agit de l'Histoire, l'historien et le cinéaste sont deux faces d'une même pièce. L'historien cherche une vérité fondée sur des faits réels alors que le cinéaste cherche à être vraisemblable, à représenter une vérité inspirée des faits réels. L'historien appartient aux sciences sociales et le cinéaste à l'art. La distinction est importante à souligner, car une œuvre d'art a cette possibilité d'être intemporelle alors que des textes historiques peuvent devenir obsolètes. Dans les mots de Marc Ferro, « un ouvrage historique chasse l'autre, l'œuvre d'art demeure ... ».⁶⁷ À titre d'exemple, *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola continue à résonner auprès du grand public alors que des livres historiques écrits sur la guerre du Vietnam d'une même période, c'est-à-dire à la fin des années 1970, résonnent moins auprès du grand public.

Si intéressantes que ces interrogations sur la nature de l'Histoire, de la vérité, de l'art et du cinéma soient, ce ne sont pas les préoccupations principales de cette étude non plus. Néanmoins, il est nécessaire d'évoquer la distinction entre la représentation de l'Histoire dans une œuvre d'art, en l'occurrence un film, et un texte purement historique. Toutes ces considérations sur le sens d'une représentation de l'histoire suscitent de nombreuses questions car il s'agit de représenter le passé, ce qui n'existe plus et la guerre a changé radicalement l'essence même du cinéma cf. le passage entre l'image-mouvement et l'image-temps chez Deleuze⁶⁸. Quand il s'agit de la représentation de la guerre dans une œuvre d'art, le dilemme est bien posé par Lamizet :

Les relations entre les guerres et l'art conduisent, dès lors, à une question fondamentale : peut-on représenter l'irreprésentable ? D'une certaine façon, la réponse à cette question conditionne l'inscription de la guerre dans les logiques de la représentation de l'événement. Dans la représentation de la guerre par les formes de l'art, se trouve mise en œuvre la sublimation esthétique de l'événement qui l'inscrit dans les dynamiques de l'art en rendant possible, et même nécessaire, l'identification du sujet à l'idéal de soi par la médiation de la représentation de la guerre. Représentée dans les formes de l'art, la guerre constitue une médiation esthétique de l'idéal politique dont sont porteurs les sujets qui sont les destinataires de la représentation ou ses usagers⁶⁹.

Encore une fois, nous sommes face à la question de l'irreprésentabilité de la guerre, mais pour Lamizet la guerre est « une médiation esthétique de l'idéal politique ». La représentation de la guerre dans un contexte sociopolitique spécifique, comme pendant les funérailles de John McCain (voir l'introduction), sert à l'établissement politique afin de valider ou invalider un parti pris ou un rival politique⁷⁰. La guerre représente

⁶⁷ FERRO, Marc, *op.cit.*, p. 170.

⁶⁸ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 : l'image mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 83-103.

⁶⁹ LAMIZET, Bernard. *op.cit.*, p. 251.

⁷⁰ John Kerry et John McCain ont fait la guerre du Vietnam, alors que Bill Clinton, George W. Bush et Donald Trump ne l'ont pas faite et lors des campagnes présidentielles leur engagement avec la guerre du Vietnam était souvent au cœur des vifs débats sur leur patriotisme.

le sacrifice pour la patrie et, par conséquent, pourrait être instrumentalisée à des fins politiques pour démontrer le degré de dévouement à la nation et ses idéaux.

Une autre particularité liée à la représentation de la guerre est non seulement qu'elle ne peut pas être représentée directement, comme tous les événements d'ailleurs, mais que « son événementialité » est fondée sur la non-reconnaissance de l'autre » qu'elle « le considère comme irréductiblement différent et hostile, et, par conséquent, elle s'inscrit dans une sémiotique de l'attente de la disparition de l'autre⁷¹ ». « L'Autre » dans le contexte de la guerre est bien évidemment « l'ennemi ». La question qui se pose quand on considère la représentation de l'autre dans un récit de guerre est comment représenter l'autre, l'ennemi, c'est à dire le faire exister quand la logique de la guerre est de l'anéantir. La série documentaire de Ken Burns et de Lynn Novick représente non seulement ce dilemme, auquel tout soldat doit faire face, mais elle donne une voix et un visage à l'ennemi, les anciens combattants des soldats du Viêt-Cong. En humanisant l'ennemi, elle change ce que la guerre du Vietnam signifie pour un public américain.

Parmi les plusieurs exemples de l'humanisation de l'ennemi au sein de la série documentaire, deux se démarquent. Dans l'Épisode 4, *Resolve*, un ancien combattant Viêt-Cong, Le Cong Huan, partage le souvenir du champ de bataille. Il décrit une scène dans le camp d'ennemi :

I witness Americans dying. Even though I don't know their language, I saw them crying and holding each other. When one was killed the others stuck together. They carried the body away and they wept. I witnessed such scenes and thought, Americans, like us Vietnamese, also have a profound sense of humanity. They care about each other. It made me think a lot⁷².

Pendant son témoignage, une photo qui représente une scène semblable est montrée⁷³. L'humanité chez l'ennemi dont Le Cuong Huan parle renforce l'être culturel de « réconciliation » qui traverse la série documentaire. Une analyse plus détaillée de cette séquence sera effectuée dans la partie 2. L'autre exemple de la façon dont la série documentaire cherche à déconstruire la notion de l'ennemi, ou bien à recadrer cette notion, se trouve dans le témoignage d'une ancienne combattante du Viêt-Cong, Le Minh Khue, qui relate le souvenir de ces années passées sur le chemin de Hô Chi Minh. Avant de quitter sa famille à 16 ans pour rejoindre le « Youth Shock Brigade for National Salvation », elle s'est assuré d'avoir un exemplaire d'un roman, *Pour qui sonne le glas*, d'Ernest Hemingway dans son sac à dos. Du roman elle dit, « I love Hemingway. I learned from *For Whom the Bell Tolls*. Like the resourcefulness of the man who destroys the bridge. I saw how he coped with war and I learned from that character⁷⁴ ». Le choix du roman, qui parle d'une autre guerre, la guerre civile d'Espagne, et le passage qu'elle cite sont révélateurs. Elle mène la guerre contre les Américains accompagnée de l'œuvre d'un écrivain américain célèbre. Mais le fait qu'elle décrit ce qu'elle a porté avec elle est également intéressant car cela fait écho avec un autre roman dont on parle dans la série

⁷¹ LAMIZET, Bernard, *op.cit.*, p. 235.

⁷² BURNS Ken, NOVICK Lynn (dirs.), *The Vietnam War*, Épisode 4 « Resolve (January 1966-June 1967) », 55'55'.

⁷³ Voir les annexes pour la capture écran de cette photo.

⁷⁴ BURNS Ken, NOVICK Lynn (dirs.), *The Vietnam War*, Épisode 4 « Resolve (January 1966-June 1967) », 1:25:17. Voir les annexes pour la traduction.

documentaire : *À propos du courage* (en anglais, *The Things They Carried*) de l'écrivain et ancien combattant de la guerre du Vietnam, Tim O'Brien. Dans ce roman, en partie autobiographique, O'Brien décrit ce que les soldats portaient avec eux au Vietnam. Comme Karl Marlantes, John Musgrave et Roger Harris, la série documentaire consacre plusieurs séquences à l'expérience de l'ancien combattant, Tim O'Brien, pendant la guerre du Vietnam y compris une séquence dans laquelle il lit à haute voix un passage de son roman, *À propos du courage*. Le Minh Khue parle de ce qu'elle portait avec elle et Tim O'Brien, en lisant un extrait de son roman, décrit ce que les GI américains portaient avec eux :

Ils transportaient certaines choses en commun. Chacun son tour, ils portaient le gros émetteur de brouillage PRC-77, qui pesait 13,6 kg avec sa batterie. Et ils se partageaient le poids des souvenirs. Ils devaient faire face à ce que les autres ne pouvaient plus supporter. Souvent, ils se portaient les uns les autres, les blessés ou les faibles. Ils étaient porteurs d'infections. Ils emportaient des échiquiers, des ballons de basket, des dictionnaires vietnamien-anglais, des insignes de leur rang, des décorations militaires comme les Bronze Stars et les Purple Hearts, et des codes de conduite imprimés sur des cartes en plastique. Ils étaient porteurs de maladies, dont la malaria et la dysenterie, ils étaient porteurs de poux, de vers, de sangsues, d'algues de rizière, de moisissures et de champignons divers, ils transportaient la terre elle-même – le Vietnam, le pays, le sol –, une poussière poudreuse rouge-orangé qui recouvrait leurs bottes, leur treillis et leur visage. Ils transportaient le ciel. Toute cette atmosphère, ils la transportaient, ainsi que l'humidité, les moussons, la puanteur des champignons et de la pourriture, toutes ces choses, et ils portaient aussi la gravité, ils se déplaçaient comme des mules⁷⁵.

La réconciliation se passe non seulement en donnant la parole à l'ennemi, mais en faisant le lien entre l'expérience du Viêt-Cong et l'expérience des soldats américains. Cet extrait dépeint le soldat comme un porteur de sens, de mythes, d'idées - comme si eux, dans leur matérialité, étaient le lieu de médiation de tout ce que la guerre signifiait. Les soldats des deux camps portaient des fardeaux idéologiques et physiques. Le fait de mettre en avant le lien qui se tisse envers l'autre montre également comment, au sein même de la narration de la série documentaire, la trivialité est à l'œuvre.

Dans ces exemples on voit que la réconciliation, en tant que valeur, circule à travers des références littéraires et des entretiens avec l'ancien ennemi sur le champ de bataille. La valeur de réconciliation rejoint donc la valeur de la mémoire collective dans la mesure où la guerre du Vietnam est un chapitre de l'histoire américaine qui reste contesté dans les esprits des Américains. Inclure l'histoire de l'ennemi dans l'arc narratif de la série documentaire est un pas vers la résolution parce qu'elle montre que l'autre est en effet comme nous. Cette reconnaissance de l'autre est rendue possible par la série documentaire car elle met en circulation les souvenirs de guerre qui appartiennent au Viêt-Cong. Par la plateforme que la série documentaire les offre, ces souvenirs rentrent donc dans la mémoire collective américaine. L'une des forces de la série documentaire est sa capacité de puiser dans la mémoire collective par la musique, les photos et les reportages de l'époque. Quand elle met en scène l'époque de la guerre du Vietnam, elle cherche à recréer l'ambiance de façon aussi authentique que possible. Nous verrons cela de plus près dans la partie 3.

⁷⁵ O'BRIEN, Tim, *À propos du courage*, traduit de l'américain par Jean-Yves PRATE, Paris, Plon, 1992, p. 27. Dans le dernier épisode de la série documentaire, Tom O'Brien lit ce passage à haute voix.

Retournons au montrable et à l'in-montrable en ce qui concerne la représentation de la guerre. Nous venons de voir comment l'ennemi est représenté au sein de la série documentaire et les conséquences de cette représentation pour la mémoire collective. Maintenant nous allons explorer, brièvement, la différence entre la façon dont on a représenté la Seconde Guerre mondiale et la guerre du Vietnam, au cinéma et au journal télévisé. L'objectif est d'expliquer l'implication de ces différences pour la mémoire collective et ensuite pour la série documentaire.

Pendant la Seconde Guerre Mondiale, le déroulement de la guerre était communiqué au public de façon contrôlée. C'était le cas avec la Deuxième Guerre mondiale, mais beaucoup moins avec la guerre du Vietnam qui sera surnommé, « la première guerre télévisée ». Elle captait une audience de masse qui regardait avec fascination et horreur les images qui passaient presque en direct au journal télévisé du soir⁷⁶. De la Deuxième Guerre mondiale à la guerre du Vietnam, un basculement en termes de communication et d'information ; en effet on passait de la radio à la télévision, du son à l'image. Les autorités n'ont pas mesuré le pouvoir de l'image à façonner l'opinion publique et n'ont pas su contrôler les informations qui passaient par l'image de la même façon qu'aujourd'hui on peine à maîtriser les informations qui passent sur l'internet et par les réseaux sociaux. L'infrastructure de la trivialité change. Ainsi la vitesse à laquelle les objets et les êtres culturels avec leurs valeurs respectives se déplacent se modifie en fonction de l'infrastructure et les dispositifs en place. À titre d'exemple, *The Vietnam War* est sur Netflix depuis juin 2018. La plateforme SVOD a 130,1 millions d'abonnés dans plus de 190 pays⁷⁷ (56 millions aux États-Unis et 72,8 millions dans le reste du monde⁷⁸). Grâce à Netflix, la durée de vie de la série documentaire augmente avec le potentiel d'audience qu'offre la plateforme. Les messages, les valeurs de la série documentaire en tant qu'être culturel peuvent être amplifiés, mais dilués aussi. Exister sur cette plateforme SVOD pourrait être réducteur aussi. La série documentaire devient un contenu à consommer parmi tant d'autres (un total de 5 830 titres sur Netflix aux États-Unis⁷⁹). Le statut de doc-événement⁸⁰ dont elle a bénéficié lors de sa diffusion sur PBS, ne la suit pas jusqu'à Netflix⁸¹.

⁷⁶ STEINMEN, Ronald, «The First Televised War », *The New York Times*, [disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/2017/04/07/opinion/the-first-televised-war.html>], publié le 7 avril 2017, consulté le 6 novembre 2018.

⁷⁷ «Where is Netflix available? », *netflix.com*, [disponible en ligne : <https://help.netflix.com/en/node/14164>], consulté le 6 novembre 2018.

⁷⁸ SPANGLER, Todd, « Netflix Falls Short of Q2 Subscriber Expectations Worldwide, Stock Dives », *Variety*, [disponible en ligne : https://variety.com/2018/digital/news/netflix-q2-2018-subscriber-misses-expectations-1202874317/?fbclid=IwAR1dLpMPJx0ln_FUHvVjFgg0EDNiGUJ2iMa0b7vJbw5CPZiB34v0c0BJo4E], publié le 16 juillet 2018, consulté le 6 novembre 2018.

⁷⁹ Netflix US Library, Page d'accueil, *whats-on-netflix.com* [disponible en ligne : <https://www.whats-on-netflix.com>], mise à jour tous les mois, consulté le 6 novembre 2018.

⁸⁰ BOULET-GERCOURT, Philippe, « 'Vietnam' de Ken Burns : décryptage d'un doc événement », [disponible en ligne : <https://teleobs.nouvelobs.com/documentaire/20170914.OBS4661/vietnam-de-ken-burns-decryptage-d-un-doc-evenement.html>], publié le 16 septembre 2017, consulté le 6 novembre 2018.

⁸¹ JOHNSON, Eric, « Why Ken Burns won't leave PBS for HBO », *recode.net*, [disponible en ligne : <https://www.recode.net/2017/9/14/16297114/ken-burns-vietnam-war-pbs-hbo-amazon-netflix-documentaries-recode-media-peter-kafka-podcast>], publié le 14 septembre 2018, consulté le 6 novembre 2018. Burns ne souhaite pas quitter PBS pour HBO, Amazon ou Netflix, car ils n'ont pas les mêmes valeurs que PBS et ne lui accorderont pas autant de liberté.

L'infrastructure qui facilitait la vie triviale des êtres culturels pendant la guerre du Vietnam se distingue de celle d'aujourd'hui dans la façon dont nous concevons l'audience. Aujourd'hui elle est fragmentée et à l'époque contemporaine de la guerre du Vietnam, les notions de l'audience et de la culture de masse prévalaient. Les films de guerre mettaient en scène les exploits de la Seconde Guerre mondiale, tels que *The Great Escape* (1963), *The Longest Day* (1962), *The Dirty Dozen* (1967), *The Bridge over the River Kwai* (1957). Contrairement aux films sur la guerre du Vietnam, il n'y a guère d'ambiguïté dans les films américains sur la Seconde Guerre mondiale où les actes héroïques des hommes ordinaires d'une guerre que l'Histoire estime juste sont mis en avant. En revanche, les films majeurs sur la guerre du Vietnam mettent en question la véritable nature de l'héroïsme. Ils questionnent l'établissement militaire et leurs protagonistes sont des anti-héros. Dans ces récits la guerre engendre la folie, encourage des actes atroces et ne tire pas l'homme vers le haut. Ces films dénoncent les institutions responsables pour l'engagement des États-Unis au Vietnam, notamment le militaire et le gouvernement. L'ambiguïté qui entoure l'histoire de la guerre du Vietnam en a fait des chefs d'œuvres tels qu'*Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, *Full Metal Jacket* (1987) de Stanley Kubrick, *Platoon* (1986) d'Oliver Stone et *Voyage au bout de l'enfer* (1978) de Michael Cimino. La gloire tellement présente dans le cinéma sur la Deuxième Guerre mondiale cède la place à la honte et au doute dans le cinéma sur la guerre du Vietnam. Hollywood n'aurait pas pu faire autrement. Pour rencontrer son public, le cinéma *mainstream* reflète la conscience nationale. Quand il s'agit de la guerre du Vietnam, Hollywood a su capitaliser et canaliser ce sentiment de doute, de vengeance (dans la trilogie de *Rambo*, par exemple) et de la défaite pour en faire un succès et de l'argent. La mise en scène la tragédie et les thèmes en rapport avec la guerre sont rentables. Le gâchis, la folie, la honte, le doute ne sont que quelques exemples des valeurs qui sont mises en circulation par ces films.

En disséquant la conscience du GI américain au Vietnam, le cinéma américain reflète la conscience nationale et connaît autant de succès auprès du public et des critiques que les films sur la Deuxième Guerre mondiale qui les ont précédés⁸². À travers la représentation, Hollywood a su faire ce que le militaire américain n'a pas réussi à faire au Vietnam : gagner les cœurs du public américain. En effet, le cinéma américain a réussi à imposer son point de vue sur la guerre non seulement pour une audience américaine, mais pour une audience internationale. Cette capacité d'atteindre un public large et diversifié fait que Hollywood est parvenu à s'approprier/approprier la représentation de la guerre du Vietnam⁸³. Cependant, le pouvoir de faire sens et de contrôler la façon dont la guerre est représentée à l'écran réduit l'expérience et fait que l'on voit la guerre à travers les personnages comme Chris Taylor dans *Platoon* (1986) le capitaine Willard dans *Apocalypse Now* (1979), Michael Vronsky dans *Voyage au bout de l'enfer* (1978) ou James T. Joker dans *Full Metal Jacket* (1987). Certes ces quatre personnages sont très différents, mais ils sont tous des GI américains hantés par la

⁸² STORA, Benjamin, *Imaginaires de Guerres : Algérie – Viêt-Nam, en France et aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 1997.

⁸³ *Ibid.*

guerre du Vietnam et leur point de vue sur la guerre prévaut. Même si ces films montrent l'absurdité de la guerre en générale, et de cette guerre en particulière, ils représentent la guerre du Vietnam vue par les Américains et contribuent à façonner une image hégémonique de Vietnam. En revanche la série documentaire de Ken Burns et Lynn Novick cherche à briser cette hégémonie en montrant l'humanité de l'autre, de l'ancien ennemi. Ils reconnaissent que l'enjeu est non seulement « the hegemony of Western cultures, but also their identities as unified cultures; in other words, the realization that there is a Third World in every First World and vice versa⁸⁴ ». En effet, la décision d'inclure des représentants de la communauté vietnamienne aux États-Unis, (Duong van Mai Elliot⁸⁵, par exemple) est un effort de reconnaître les discours concurrentiels qui existent et persistent sur la guerre du Vietnam.

D'autres documentaires comme *Vietnam: A Television History* (1983)⁸⁶ et *Regret to Inform* (1998)⁸⁷ ont cherché à humaniser l'ennemi aussi, mais pas de la même manière. *Vietnam: A Television History* est un reportage sur la guerre, ses origines et ses conséquences tandis que *Regret to Inform* raconte l'histoire des veuves américaines dont les maris sont morts au Vietnam. Dans le documentaire, elles partent au Vietnam pour rencontrer des veuves vietnamiennes et pour rendre visite à l'endroit précis où leurs maris sont morts. Le film relate l'étape finale de leur deuil. Le documentaire de Burns et de Novick, en revanche, décortique la complexité de la guerre en créant un espace où les différents intérêts peuvent se parler. Le documentaire démystifie/démasque l'ennemi en lui donnant une voix et un visage. Il se distingue des autres documentaires sur la guerre du Vietnam dans son intention de représenter autant de points de vue dans une seule arche narrative ; il s'agit d'une représentation à 360° et il met les acteurs, ceux qui ont fait cette histoire, au centre de la narration. Peu importe les moyens pour relayer les informations, les histoires des événements de la guerre sont racontées par les témoins, c'est-à-dire les soldats, les journalistes et les civiles, ceux qui ont vu la guerre de près. Elles contribueront au sens que l'on fait de la guerre et à la construction des mythes qui circuleront par la suite au sujet de la guerre. Au fur et à mesure, par ce procédé organique un consensus s'établira sur la place que la guerre aura au sein de la nation et le degré d'identification que ses citoyens ont avec ce que la nation représente. La guerre et surtout la façon dont on se souvient d'elle jouent donc un rôle clé dans la construction d'une identité nationale. Viet Thanh Nguyen constate le fait suivant :

The problem of how to remember war is central to the identity of the nation, itself almost always founded on the violent conquest of territory and the subjugation of people. For citizens, garlands of euphemism a fog of glorious myth shroud this bloody past. The battles that shape the nation are most often remembered by the citizen as defending the country, usually in the service of peace, justice, freedom, or other noble ideas. Dressed in this way, the wars of the past justify the wars of the present for which the citizen is willing

⁸⁴ TRINH T. Minh-ha, « Jumping into the Void », *Cinéma Interval*, New York : Routledge, 1999, p. 51. Voir les annexes pour la traduction.

⁸⁵ L'auteur qui raconte l'histoire de quatre générations de sa famille dans le mémoire : *The Sacred Willow*, New York : Oxford University Press, 1999.

⁸⁶ PALLING Bruce, *Vietnam: A Television History*, 1983.

⁸⁷ SONNEBORN, Barbara, *Regret to Inform*, 1998.

to fight or at least pay taxes, wave flags, cast votes, and carry forth all the duties and rituals that affirm her or his identity as being one with the nation's⁸⁸.

Justement la série documentaire fait référence, à plusieurs reprises, du paradigme géopolitique, en place depuis la Seconde Guerre mondiale, qui a informé la perception initiale de la guerre du Vietnam que le gouvernement et le public américain avait. Ce malentendu est exemplifié dans la famille du défunt soldat, Denton J. Crocker (tué au Vietnam en 1966), représentée dans la série par sa mère et sa sœur. Elles expliquent que Denton J. Crocker a pris la décision tragique, car il est mort, de partir au Vietnam car il voulait « être un héros » tout comme les anciens combattants de la Seconde Guerre mondiale.

Malgré les critiques qui n'ont pas reconnu les intentions des réalisateurs de s'assurer que l'Histoire de la guerre du Vietnam soit aussi inclusive que possible, la série documentaire cherche à raconter une histoire polyphonique de cette guerre et donc de représenter autant de points de vue que possible, y compris la perspective des anciens combattants Viêt-Cong, l'ennemi éluif que les *grunts* américains ont eu du mal à repérer sur les champs de bataille. Cela n'est pas fait de façon équitable, c'est-à-dire « equal time for equal voices⁸⁹ », car l'histoire reste essentiellement américaine, mais elle s'ouvre à d'autres perspectives y compris celles des Sud-Vietnamiens et des Nord-Vietnamiens. Dans un entretien avec *TéléObs*, publié le 18 septembre 2017 (la veille de la diffusion du documentaire sur Arte en France) Ken Burns confirme ses intentions :

Lorsque les Américains parlent de la guerre du Vietnam, ils ne parlent que d'eux-mêmes. Ils ne parlent pas du fait que nous avons eu un ennemi et un vainqueur, et un ancien allié au Vietnam du Sud dont le pays n'existe plus. Nous avons, au contraire, voulu faire un portrait complet, presque comme un roman épique avec des dizaines et des dizaines de personnages primaires, secondaires et tertiaires qui pourraient nous aider à dépeindre une guerre dans laquelle la réponse simple et binaire du bien et du mal n'a guère de pertinence. Dans la guerre, de nombreuses vérités peuvent être présentes et être toutes justes⁹⁰.

L'œuvre de Burns et de Novick est donc le lieu de médiation non seulement des points de vue différents, mais des points de vue qui s'opposent diamétralement, les « nombreuses vérités » dont Burns parle dans l'entretien. Ce lieu de médiation est un endroit physique et virtuel chargé de mémoires et de mythes sur la guerre du Vietnam, un véritable lieu de mémoire qui est à la fois un objet culturel et un être culturel.

Dans cette partie nous avons clarifié les différences principales entre un objet culturel et un être culturel. Nous avons également identifié plusieurs valeurs qui les traversent et comment ces valeurs contribuent à la destinée triviale de la série documentaire. La prochaine partie sera dédiée à l'incorporation des témoignages des personnages ou des témoins, présents et absents ou actifs et passifs, sera explorée afin de démontrer la manière dont l'arc narratif dévoile les valeurs qui traversent et définissent les êtres culturels à l'œuvre au sein de la série documentaire.

⁸⁸ NGUYEN. Viet Thanh, *Nothing Ever Dies*, op. cit., p. 5. Voir les annexes pour la traduction.

⁸⁹ Entretien avec Mark EDWARDS, chargé de programmes chez Arte, Issy-les-Moulineaux, le 18 mai 2018.

⁹⁰ BOULET-GERCOURT, Philippe, « 'Vietnam' de Ken Burns : décryptage d'un doc événement », [disponible en ligne : <https://teleobs.nouvelobs.com/documentaire/20170914.OBS4661/vietnam-de-ken-burns-decryptage-d-un-doc-evenement.html>], publié le 16 septembre 2017, consulté le 6 novembre 2018.

Hypothèse 2 : La série documentaire, *The Vietnam War* de Ken Burns et de Lynn Novick, est un être culturel par les valeurs qu'il véhicule à travers un arc narratif qui unifie les points de vue représentés et les personnages et les témoins incarnés.

Dans la première partie, nous avons vu dans quelle mesure la série documentaire, *The Vietnam War* de Ken Burns et de Lynn Novick, est un être culturel. L'objectif de la partie qui suit est de creuser davantage cette hypothèse en mettant l'accent sur la construction de l'arc narratif de la série documentaire qui tente de représenter les nombreuses vérités dont Ken Burns parle dans l'entretien avec le Nouvel Obs. Nous allons donc voir que l'événement de la guerre du Vietnam ainsi que les événements qui la constituent sont représentés dans la série documentaire principalement par les témoins interviewés.

1. L'arc narratif : l'art de tisser des liens entre l'Histoire et l'histoire

Tout d'abord, il faut faire le constat que l'arc narratif de la série documentaire suit la chronologie historique de la guerre jusqu'à dans la musique choisie pour accompagner les séquences. Les réalisateurs ont décidé d'organiser l'histoire et l'Histoire qu'ils voulaient raconter autour des 10 épisodes de durées variables. Le premier épisode est consacré à la fin de la guerre d'Indochine, avec comme point culminant la défaite des Français à Diên Biên Phu en 1954. Le dernier épisode se concentre sur l'héritage de la guerre du Vietnam avec la construction du Mémorial des anciens combattants du Vietnam en 1982. Les autres épisodes traitent la guerre étape par étape en suivant la croissance de l'engagement militaire des États-Unis au début des années 1960 jusqu'à sa décroissance commencée au début des années 1970 et finie avec l'évacuation par hélicoptère de 1 000 Américains et de 5 000 Sud-Vietnamiens en avril 1975 de Saïgon⁹¹. Les événements qui se passent en parallèle des événements de la guerre du Vietnam (tels que le mouvement pour droits civiques, pour les droits des femmes et les assassinats du Président Kennedy, Martin Luther King, et Bobby Kennedy) donnent à l'arc narratif la possibilité de digresser tout en restant accroché au sujet principal. La voix narrative, toujours présente, est le fil conducteur, mais elle cède la place aux témoins lorsque c'est à leur tour de prendre la parole pour exprimer leur point de vue.

Ken Burns aime la narration conventionnelle. Dans un entretien qu'il a accordé à Ian Parker du *New Yorker*, Burns constate, « and 'then and then and then'—is — 'about as good a thing as has ever been invented'⁹² ». Selon Parker, Burns croit que les historiens ont perdu confiance dans la narration traditionnelle après la Seconde Guerre Mondiale. Ils se sont laissés séduire par Freud, par Marx et par d'autres théories comme « semiotics and symbolism and deconstruction and postmodernism and queer studies and African-

⁹¹ Newsweek Staff, « The Last Helicopter: Evacuating Saigon », *Newsweek*, [disponible en ligne : <https://www.newsweek.com/last-helicopter-evacuating-saigon-321254>], publié le 26 avril 2015, consulté le 6 novembre 2018.

⁹² Parker, Ian, « Mr. America », *The New Yorker*, le 4 September 2017, p. 59, [disponible en ligne : <https://www.newyorker.com/magazine/2017/09/04/ken-burns-american-canon>], consulté le 6 novembre 2018, trad. « et puis et puis et puis' est le meilleur truc qui a jamais été inventé... ».

American studies and feminism⁹³ ». Alors que Burns apprécie ces approches, qu'il considère comme une manière de défier l'Histoire conventionnelle, qui est, selon lui, « 'top-down, great men' history⁹⁴ ». Ces approches le déçoivent. Il les décrit comme « blind men describing one part of the elephant, very accurately⁹⁵ ». D'une façon intuitive, Burns estime qu'il a mis en place une pratique qui comprend toutes les autres approches⁹⁶. Ceci étant, il ne cherche pas à analyser des systèmes de signes ou de symboles à l'œuvre dans la représentation de l'histoire donc il ne fait pas de la sémiologie. L'étiquette de marxisme n'est pas appropriée non plus car il ne réalise pas une critique du capitalisme et ne cherche pas à défendre une version d'Histoire centrée sur la lutte des classes. Néanmoins, il cherche à mettre les gens ordinaires au sein de ses ouvrages. Ces documentaires ne sont pas destinés aux experts, à l'élite, mais à tout le monde peu importe leur niveau de connaissance sur le sujet traité. Puisque son objectif est de raconter des histoires de façon à ce qu'un maximum de personnes puisse s'y identifier, il a une préférence pour la narration classique. L'ensemble de ses œuvres reflète cette prédilection, car elles ont tous un début, un milieu et une fin avec plusieurs rebondissements entre les trois pour maintenir l'attention de ceux qui regardent ; *The Vietnam War* n'est pas une exception.

En employant cette technique, il transforme la matière première, en l'occurrence L'Histoire, en histoire qui pourrait être regardée et consommée facilement par le public. L'Histoire passée au crible de la technique de Burns est donc simplifiée pour que ses propos soient entendus par le plus grand nombre de personnes, pas uniquement des historiens. Pour atteindre son objectif, le montage du documentaire est clé. Par conséquent, Burns est très impliqué dans ce processus afin de surveiller de près la construction de l'arc narratif et d'assurer qu'elle ne l'éloigne pas du résultat souhaité. Pour certains, les historiens professionnels, par exemple, cela voudrait dire que l'Histoire est diluée dans ses documentaires. Pour d'autres ses documentaires rendent l'Histoire accessible à tous. Et la question se pose, « Can a popular documentary that is intended to inform a wide range of Americans about the war and how different Americans saw the war at the time do what a critical history book can do? ⁹⁷ ». Selon l'historien de l'Université de Chicago, Mark Philip Bradley, oui, si l'œuvre est engageante mais selon Burns ce n'est pas possible d'où sa décision de ne pas inclure les experts. D'après Christophe Nick, un journaliste et un réalisateur de documentaires, ce n'est pas possible non plus. Il dit :

Dans un livre vous dites 100 fois plus de choses que dans un film. La puissance du doc, c'est parfois, trois images suffisent à dire ce qu'il y a dans 10 pages. Par contre en 18h, vous n'irez jamais aussi loin que vous irez dans un bouquin de 600 pages qui vous oblige à aller très, très loin et dans vos personnages, et dans votre propos, dans votre enquête, et dans l'ampleur. Dans un bon documentaire, vous allez garder deux idées fortes et des émotions. Un film est forcément un résumé d'un livre⁹⁸.

⁹³ *Ibid.*, trad. « le symbolisme, la déconstructionnisme, le post-modernisme, les études afro-américaines, et le féminisme ».

⁹⁴ *Ibid.*, trad. « l'Histoire vue d'en haut et par les grands hommes ».

⁹⁵ *Ibid.*, trad. « des aveugles qui décrivent une partie de l'éléphant très précisément ».

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ FLAHERTY, Colleen, « Historians MIA », *Inside Higher Ed*, [disponible en ligne : <https://www.insidehighered.com/news/2018/01/09/professors-debate-role-historian-or-lack-thereof-ken-burns-and-lynn-novicks-vietnam>], publié le 9 janvier 2018.

⁹⁸ Entretien avec Christophe Nick, journaliste et réalisateur de documentaires pour la télévision chez Yami 2, Paris, le 3 mai 2018.

Le medium du cinéma, par sa nature plus puissante, aura une portée qu'un livre ne pourrait pas avoir, mais la complexité est plus difficile à représenter. La simplification est donc nécessaire dans la réalisation du documentaire.

Pour réaliser leur documentaire, Burns et son équipe ont donc procédé à la vulgarisation de l'histoire complexe de la guerre du Vietnam, tout comme ils ont fait avec le jazz, le baseball et la Seconde Guerre Mondiale. Il sort l'histoire des archives et des centres de recherches et il la rend au « peuple ». La vulgarisation, comme Jeanneret note en citant Dominique Wolton, n'est plus un jeu à deux » avec

d'un côté la science, le progrès et les savants, (et) de l'autre un public curieux de connaissance. Il n'y a plus deux acteurs, les scientifiques et le public, mais au moins quatre, la science, la politique, la communication et les publics ; et chacun est lui-même souvent divisé en plusieurs sous-groupes. Les logiques sont devenues plus nombreuses, plus complexes, et surtout plus contradictoires⁹⁹.

En effet, la série documentaire n'adopte pas une approche binaire et ne vise pas à atteindre un public homogène, car il n'est pas homogène. De plus, Burns reconnaît les complexités à l'œuvre dans la représentation de la guerre du Vietnam, mais ces complexités sont lissées par un arc narratif qui avance par les témoignages personnels de ceux qui ont vécu pendant cette époque. Cette multipolarité est évidente dès le début du documentaire, dans le prologue, qui démontre la mise en place d'un travail « intermédiaire » ou de « transmédiatisation », pour reprendre les termes de Jeanneret.

1.1. Le rôle du prologue

Pour faciliter l'engagement avec un sujet difficile et douloureux, l'entrée en matière est progressive. Le prologue dure 8 minutes. La série documentaire commence avec des images et des sons que le spectateur peut facilement associer avec la guerre du Vietnam : le son des pales d'hélicoptères, un blessé sur un brancard suspendu à un hélicoptère Apache et, en fond sonore, les sons d'une bataille ; et, un défilé du 4 juillet dans une petite ville aux États-Unis, les anciens combattants en uniforme, fiers d'avoir servi leur pays. En voix off, l'écrivain Karl Marlantes compare « Vietnam » à un oncle alcoolique dont personne ne parle du problème mais où tout le monde est au courant. Ensuite on entend la voix de Henry Kissinger dire, « what we need now is to heal the wounds and to put Vietnam behind us¹⁰⁰ » et l'arc narratif obéit. Le spectateur est amené à regarder, en marche arrière, un montage des événements ayant conduit à l'engagement des États-Unis au Vietnam. Le montage commence avec Henry Kissinger et puis passe à Richard Nixon, ensuite à Lyndon Johnson et Robert McNamara, pour finir avec John F. Kennedy avant de retourner encore plus loin dans le passé aux parachutes qui descendent sur Diên Biên Phủ et le discours d'Eisenhower sur la théorie des dominos. Nixon prononce les mots, « la tuerie de cette guerre doit cesser », le soldat du Viêt-minh tué par le général de l'ARVN se redresse. Comme quand on rembobine un film, au lieu de tomber, les bombes retournent dans les bombardiers,

⁹⁹ JEANNERET, Yves. *Penser la trivialité*, op.cit., p. 113-114.

¹⁰⁰ BURNS Ken, NOVICK Lynn (dirs.), *The Vietnam War*, Épisode 1: Déjà Vu (1958-1961), 2'04". Voir les annexes pour la traduction.

l'hélicoptère Apache, jeté dans l'océan, sort miraculeusement des eaux et la fille brûlée par le napalm court en arrière vers l'explosion qui s'éteint.

Ces images d'archives auraient pu fait partie d'un reportage sur les événements de la guerre. Elles sont maintenant utilisées pour parler de et représenter la guerre autrement. Au sein de la série documentaire, elles prennent un autre sens ; le contexte les éloigne de leur fonction d'origine, qui était d'étayer les propos des journalistes qui décrivaient ce qui se passait au Vietnam. Au sein du documentaire, elles deviennent des images d'archives qui lient le présent au passé. Elles font partie de la mémoire et, en traversant les décennies, elles se transforment. Tout en restant les mêmes, elles signifient autre chose. Avec le temps, les valeurs véhiculées par ces images changent aussi ; elles commencent comme un reflet, neutre ou objectif, de la réalité, mais en voyageant dans le temps, elles accumulent de la subjectivité. Le documentaire renverse de façon artificielle ce processus en montrant ces images en marche arrière comme s'il était possible de remonter le temps à la recherche des origines de l'engagement américain au Vietnam. Ce qu'elles évoquent n'est pas tout à fait la nostalgie, mais plutôt le souvenir d'une époque peut-être plus fracturée que celle d'aujourd'hui.

Après ce résumé en images de la guerre du Vietnam, on revient au présent avec un morceau du mémorial aux anciens combattants de la guerre du Vietnam à Washington DC, le Mur (*The Wall* en anglais) avec les noms des soldats tombés gravés dans la granite. Au fond on entend « A Hard Rain's A-Gonna Fall » de Bob Dylan¹⁰¹. Ensuite on entend le premier témoignage du documentaire, celui de Max Cleland, un ancien combattant de la guerre du Vietnam. Il cite Viktor Frankl, un psychiatre et un survivant des camps de concentration, qui a écrit dans, *Découvrir un sens à sa vie*, « vivre c'est souffrir, survivre c'est trouver un sens à cette souffrance¹⁰² ». Cleland fait le lien entre ses expériences au Vietnam et la citation de Frankl en disant : « pour ceux d'entre nous qui ont souffert au Vietnam, cette quête de sens ne nous a plus quittés ». Cleland s'identifie avec la souffrance telle quelle est décrite par Frankl. La quête de sens ne l'a pas quitté car la souffrance ne l'a pas quittée. Sur cette idée de quête de sens, la quête menée par la série documentaire, qui est elle-même une exploration de sens de la guerre du Vietnam aux États-Unis, commence. La voix de Peter Coyote, le narrateur de la série documentaire, suit celle de Cleland et lit le texte suivant :

America's involvement in Vietnam began in secrecy. It ended thirty years later in failure, witnessed by the entire world. It was begun in good faith by decent people out of fateful misunderstandings, American overconfidence and Cold War miscalculation and it was prolonged because it seemed easier to muddle through than admit that it had been caused by tragic decisions made by five American presidents belonging to both political parties. Before the war was over, more than 58,000 Americans would be dead. At least 250,000 South Vietnamese troops died in the conflict as well. So, did over one million North Vietnamese soldiers and Vietcong guerillas. Two million civilians, North and South, are thought to have perished as well tens of thousands more in the neighboring states of Laos and Cambodia. For many Vietnamese, it was a brutal Civil War. For others, a bloody climactic chapter in a struggle for independence. For those Americans who fought in it and for those who fought against it back home as well as for those who merely glimpsed it on the nightly news, the Vietnam War was a decade of agony: the most divisive period since the Civil War. Vietnam seemed to call everything into question: the value of honor and gallantry, the qualities of cruelty

¹⁰¹ DYLAN, Bob, « A Hard Rain's A-Gonna Fall » *Freewheeling Bob Dylan*, Album, Columbia, 1963.

¹⁰² FRANKL, Victor Emil, *Découvrir un sens à sa vie avec le logothérapie*, Montréal, Actualisation, 1988.

and mercy, the candor of the American government and what it means to be a patriot. And those who lived through it have never been able to erase its memory, have never stopped arguing about what really happened, why everything went so badly wrong, who was to blame and whether it was all worth it.¹⁰³

On souligne l'importance de ce texte car il pose bien le cadre de tout ce qui suit : les bonnes intentions des dirigeants, la reconnaissance que la Guerre Froide était à l'origine des incompréhensions liées aux véritables enjeux de la guerre du Vietnam, le nombre de morts de tous les côtés, y compris les pertes souffertes par le Laos et le Cambodge, et une liste des valeurs américaines que cette guerre a remises en question. En quelques lignes le texte encapsule les objectifs de la série documentaire et donne le ton : une analyse mesurée sera menée avec de la compassion pour tous les acteurs impliqués dans le conflit. Malgré cela le « en toute bonne foi » a fait polémique car l'expression semblait trop généreuse envers les dirigeants pour le goût de certains¹⁰⁴. Ceci étant, le texte laisse entendre que la guerre sera traitée dans sa globalité, avec plusieurs points de vue qui viendront enrichir l'arc narratif.

Retournons aux questions liées à l'« intermédiation » et à la « transmédiatisation » car ces phénomènes sont à l'œuvre dans ce texte du début. Pendant le discours de Peter Coyote, les images de la guerre défilent. Elles sont minutieusement sélectionnées et programmées pour coïncider avec le mot et/ou la phrase le plus approprié du texte : une scène bucolique des soldats américains qui traversent un pont dans la campagne vietnamienne (sur le mot « secret » comme si le beau paysage cachait le secret), l'image de l'hélicoptère sur le toit de l'ambassade américaine à Saigon avec une file des gens qui cherchent à monter à bord (sur la phrase « une défaite sous le regard du monde entier »), des images des jeunes soldats américains en agonie (sur le mot « prolonger »), des images des soldats américains et vietnamiens qui sont morts, des civils tués, les enfants qui pleurent, un cimetière vietnamien (quand on annonce le nombre de morts dans chaque camp), une jeune femme américaine qui pleure sur le corps de l'une des victimes du massacre à Kent State (sur la phrase une décennie d'atrocités)¹⁰⁵. Au fond, le morceau *A Hard Rain's A-Gonna Fall* de Bob Dylan continue à jouer.

Encore une fois, le documentaire « ré-implique » ces images très connues, qui ont déjà été utilisées pour raconter l'histoire de cette guerre dans d'autres contextes. En le faisant le documentaire montre l'« hétérogénéité » de ces images. Le documentaire montre également comment ces images peuvent être « réinvesties » non pas d'un nouveau sens, car elles font référence aux mêmes événements historiques, mais de « valeurs nouvelles ». Ce processus de « transmédiatisation » a lieu car le documentaire accueille ces images et les met en scène dans un nouveau régime de signification. Dans ce nouveau régime, le poids de ces images, dû à leur circulation/leur trivialité dans la société américaine, résonne dans ce nouveau récit sur la guerre. En effet, les propos du prologue sont illustrés par les images. La re-contextualisation de ces images

¹⁰³ BURNS Ken, NOVICK Lynn (dirs.), *The Vietnam War*, Épisode 1, 4'47". Voir les annexes la traduction.

¹⁰⁴ Un exemple du débat provoqué se trouve dans ces lettres à l'éditeur du New York Times : « Vietnam Revisited », Lettres à l'éditeur, *The New York Times*, [disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/2017/09/23/opinion/sunday/vietnam-war-ken-burns.html>], publié le 23 septembre 2017, consulté le 6 novembre 2018.

¹⁰⁵ Voir les annexes pour les captures d'écran d'une sélection de photos utilisées pendant le prologue.

contribue donc à les remettre en circulation et leur donne une nouvelle vie ; en somme, ces images sont « saisies par la polychrésie des êtres culturels¹⁰⁶ ». Elles soutiennent « différentes logiques sociales » et correspondent « à plusieurs usages différents à la fois.¹⁰⁷ » L'acte de juxtaposer les images au texte du prologue avec la chanson de Dylan qui joue au fond les transforme. Elles ne montrent pas seulement ce qui s'est passé au Vietnam mais pris d'ensemble avec le prologue et la chanson, elles correspondent aux temps forts de l'époque décryptée par le documentaire de Burns et de Novick et les thèmes traités : le mensonge, le sacrifice, le patriotisme et la miséricorde ne sont que quelques exemples. Très vite le spectateur comprend que le documentaire va explorer les grandes questions liées au sens et à la place de cette guerre dans la mémoire collective américaine, mais aussi que les réponses à ces questions vont se trouver chez l'ancien ennemi, les soldats du Viêt-Cong et de l'Armée du Nord Vietnam. Le prologue termine sur le visage hanté d'un GI américain en gros plan avant qui se fond sur le visage hanté d'un soldat vietnamien en gros plan. Les derniers mots prononcés par le narrateur sont « le prix d'un tel sacrifice » qui suggère que les jeunes soldats américains et vietnamiens incarnent le sacrifice.

1.2. La polyphonie

Après le prologue, l'écrivain vietnamien, Bao Ninh,¹⁰⁸ parle en voix-off sur des images d'un Vietnam en paix avec leurs défilés patriotiques ; une sorte d'équilibre est donc maintenu avec les remarques de Karl Marlantes et Max Cleland avant le prologue et les remarques de Bao Ninh après. Marlantes et Ninh ont écrit des romans basés sur leurs expériences à la guerre du Vietnam ou comme on l'appelle au Vietnam, la guerre Américaine. Bao Ninh, qui a fait partie de l'armée du Nord Vietnam pendant la guerre, partage son avis sur le sens de cette guerre pour lui :

Ça fait déjà 40 ans. Nous, les anciens combattants, on évite de parler de la guerre. De se réjouir de la victoire et de la liberté. La question n'est pas de savoir qui a gagné ou qui a perdu. Dans une guerre il n'y a pas de vainqueur. Que des ruines. Ni victoire ni défaite. Il n'y a que ceux qui n'ont jamais combattu qui aiment discuter de qui a gagné ou de qui a perdu.

Dès l'introduction on donne la parole à l'ancien ennemi pour qui il n'y a pas de fierté à avoir d'être vainqueur. Le ton est celui de la réconciliation. La polyphonie était donc au cœur du projet pour la série documentaire. Dans un entretien accordé à *L'Express*, Ken Burns explique qu'il voulait trouver un moyen « de percer l'intimité d'une multitude d'expériences individuelles¹⁰⁹ ». Pendant sa durée, la série documentaire navigue entre l'universel et le particulier. Les expériences individuelles sont représentatives d'un groupe plus large. De

¹⁰⁶ JEANNERT, Yves, *Penser la trivialité : volume I, la vie triviale des êtres culturels*, Paris, Lavoisier, 2008, p. 107.

¹⁰⁷ *Id.*, p. 14

¹⁰⁸ L'auteur du roman vietnamien, *The Sorrow of War*, traduit du vietnamien par Phan Thanh Hao, Frank Palmos, ed. New York, Riverhead Books, 1995.

¹⁰⁹ AFP, « 'The Vietnam War': le documentaire polyphonique de Ken Burns sur Arte », [disponible en ligne : https://lexpansion.lexpress.fr/actualites/1/actualite-economique/the-vietnam-war-le-documentaire-polyphonique-de-ken-burns-sur-arte_1943922.html], publié le 15 septembre 2017, consulté le 7 novembre 2018.

plus Burns reconnaît la difficulté d'être inclusif. Paradoxalement, pour l'être, il fallait exclure, faire des choix.

Dans un autre entretien avec *New America Media* il explique :

Of course, we have to make huge, painful decisions. We had to work with 40 times the material of our 18-hour final product. We cannot tell every story. Even if it were 180 hours, people would say, 'You left this out.' What you want to do is tell a story in which this Gold Star mother had to stand in for lots of Gold Star mothers, and this Saigon civilian has to stand in for many Saigon civilians, and this ARVN Marine has to stand in for many, many ARVN marines. But we feel that we put our arms around everything¹¹⁰.

L'autre objectif de Burns et de Novick était de rendre le documentaire inclusif en prenant compte d'autant de perspectives que possibles. Dans le même entretien avec *New American Media*, Lynn Novick explique qu'ils voulaient « include ordinary people, people caught up in the war, on all sides ... as part of the larger story of what our country went through as well what this experience meant for the Vietnamese people.¹¹¹ ». Comment ont-ils fait pour construire une histoire polyphonique, à la fois accessible et inclusive ? Ils ont choisi de raconter une histoire incarnée par des témoins.

2. Les témoins et les personnages : un *casting* à l'image du public visé

Dès le départ, Ken Burns et Lynn Novick ont pris la décision de raconter l'Histoire de la guerre du Vietnam de façon incarnée¹¹². C'est à travers les yeux des témoins que la guerre se dévoile. Dans la série documentaire, ce ne sont pas les événements de la guerre qui prennent le devant de la scène mais la façon dont les témoins se souviennent de la guerre. Le contexte historique n'est pas escamoté (malgré les critiques de certains experts¹¹³) et les aspects majeurs de la guerre sont examinés, notamment le croisement entre la Guerre Froide et la décolonisation, la place privilégiée au sein de l'arc narratif reste, tout de même, les récits des témoins qui partagent leurs expériences personnelles. Les dites « petites » histoires de la guerre se croisent avec la grande Histoire et la série documentaire est le site de cette rencontre, de cette médiation. La série documentaire a cherché l'hétérogénéité des publics susceptibles de regarder la série documentaire et cette hétérogénéité se reflète dans les témoins, qui, dans l'ensemble, représentent le public visé : les anciens combattants et les familles des soldats tués des trois côtés : les États-Unis, le Sud-Vietnam et le Nord Vietnam. En outre, des images et des personnages historiques très connus seront réexaminés dans une sorte d'« affrontement discursif » où « le prisme interprétatif » travaillerait « en permanence le rapport du présent au passé¹¹⁴ ».

Dans le cas où les témoins importants étaient absents, il fallait recréer le personnage. distinction entre « personnages » et « témoins » est importante à souligner. La profondeur distingue les « personnages » et les

¹¹⁰ LAM, Andrew, « The Vietnam War: An Interview with Ken Burns and Lynn Novick », [disponible en ligne : <http://newamericamedia.org/2017/08/the-vietnam-war-an-interview-with-ken-burns-and-lynn-novick.php>], publié le 22 août 2018, consulté le 7 novembre 2018.

¹¹¹ *Id.*, Voir les annexes pour la traduction.

¹¹² SCHUESSLER, Jennifer, « Ken Burns and Lynn Novick Tackle the Vietnam War », *art. cit.*

¹¹³ Entretien avec Marc EDWARDS, chargé de programmes chez Arte, Issy-les-Moulineaux, le 18 mai 2018.

¹¹⁴ FLAHERTY, Colleen, « Historians MIA », *Inside Higher Ed*, [disponible en ligne : <https://www.insidehighered.com/news/2018/01/09/professors-debate-role-historian-or-lack-thereof-ken-burns-and-lynn-novicks-vietnam>], publié le 9 janvier 2018, consulté le 7 novembre 2018.

¹¹⁴ JEANNERT, Yves, *Penser la trivialité*, *op.cit.*, p. 107.

« témoins » ; un témoin est plat, bidimensionnel et un personnage est rond, tridimensionnel. Le témoin relate ce qu'il a vu, entendu ou perçu afin d'établir une vérité. En revanche un personnage est incarné et investi par son histoire. Dans une narration, le personnage est forgé, affecté par ce qu'il raconte alors que le témoin confirme et corrobore une histoire. Le personnage est à l'intérieur de et impliqué dans l'histoire alors que le témoin est à l'extérieur, tenu à l'écart de l'histoire. Avoir des personnages dans un récit fictif ou factuel permet l'identification. L'interlocuteur peut s'imaginer à la place du personnage, ce qui permet le lien entre le récit et le public de se former. La force du documentaire de Burns et de Novick est donc sa capacité à nouer ce lien avec le spectateur et cela s'opère en grande partie par la façon dont le documentaire est incarné par des personnages qui parlent de leur implication personnelle dans la guerre du Vietnam.

Pour les réalisateurs, choisir qui témoigne, qui raconte son histoire ou son expérience de la guerre du Vietnam est une question stratégique. Ils ont sélectionné les témoins avec soin. De la centaine de personnes interviewées, 79-80 entretiens ont trouvé une place au sein de la version finale du documentaire. De plus, selon la productrice de la série documentaire, Sarah Botstein, pour chaque personne qui apparaît dans la série documentaire, ils ont dû chercher des renseignements auprès d'une douzaine de personnes avant d'être fixés sur leur choix. Il s'agissait donc d'une recherche de longue haleine pour trouver des témoins crédibles, authentiques, et captivants. Comme pour un *casting* d'un long-métrage, ils ont cherché des « acteurs » (en l'occurrence des acteurs de l'histoire) qui passaient bien à l'écran, qui avaient du charisme, qui étaient capables de raconter leur histoire de façon claire, ordonnée et avec de la conviction face à la caméra¹¹⁵. Il fallait qu'ils soient représentatifs des discours sur la guerre et des valeurs que les réalisateurs voulaient mettre en avant.

Une fois la personne sélectionnée, il fallait mettre en valeur son témoignage par une mise en scène qui privilégie la proximité. Ils ont donc choisi de filmer les entretiens chez les personnes interviewées, où elles étaient confortables. En regardant l'entretien, le spectateur rentre donc non seulement dans l'intimité émotionnelle du témoin, mais aussi dans l'intimité de son foyer. De plus, la façon dont il est filmé facilite la proximité. Le cadrage pour tous les interviewés est le même : un gros plan qui isole le visage et les émotions qui apparaissent sur le visage. Pour les entretiens effectués en langue vietnamienne la proximité était entravée par la barrière de la langue. Ils ont donc mis en place un système d'interprétation simultanée pour que la communication, entre l'intervieweur et la personne interviewée, passe avec plus de fluidité. Pour rendre la conversation plus naturelle, les deux portaient des oreillettes dans lesquelles ils entendaient la traduction de ce que l'autre en face disait. Ils arrivaient à se parler comme s'ils parlaient la même langue. Ensuite il était question de

¹¹⁵ HINDLEY, Meredith, « An interview about interviewing with Lynn Novick and Sarah Botstein of *The Vietnam War* », *Humanities*, automne 2017, Vol. 38, N°4, [disponible en ligne : <https://www.neh.gov/humanities/2017/fall/conversation/interview-about-interviewing-lynn-novick-and-sarah-botstein-the-vietnam-war>], consulté le 7 novembre 2018.

rassembler les entretiens qui était selon Novick comme « a delicate 3-D chess game¹¹⁶ ». De cette façon, ils ont réussi à dresser des portraits intimes des acteurs principaux de la guerre du Vietnam, de tous les côtés (Nord-Vietnamien, Sud-Vietnamien et Américains) auxquels le public peut s'identifier.¹¹⁷

Pour répondre à la question de Karl Marlantes, qui ouvre le documentaire, « Que s'est-il passé ? », on choisit dans un premier temps de considérer le rôle du fondateur de la Ligue d'indépendance du Vietnam (le Vietminh), Hồ Chí Minh. Peu est connu de ce personnage mystérieux qui est devenu le chef et le symbole du pays et de sa lutte d'indépendance ; sa photo est sur tous les bâtiments officiels et non-officiels au Vietnam aujourd'hui. Pour donner vie à ce personnage clé, dont on ne connaît pas beaucoup de la vie personnelle, les réalisateurs se sont appuyés sur les témoignages, des films d'archives et des photos. Montrer jusqu'à quel point les valeurs incarnées par Hồ Chí Minh ressemblaient aux valeurs américaines était clairement important pour les réalisateurs car ils consacrent presque la moitié d'Épisode 1 à le souligner. Un résumé détaillé est donc entrepris pour lever le voile sur Hồ Chí Minh, en commençant par son voyage homérique à l'étranger qui a duré trente ans, de 1911 jusqu'à son retour en 1941. L'histoire de Hồ Chí Minh est construite autour de deux thèmes principaux : l'émancipation de son pays, le Vietnam et la recherche des alliés pour soutenir la lutte. Ses efforts pour libérer le Vietnam de l'occupation étrangère, comme les Américains ont fait avec les Britanniques en 1776, sollicite de l'empathie chez le téléspectateur américain ; sa lutte ressemblait à la leur.

Les photos des lettres écrites à Woodrow Wilson et à Harry Truman par Hồ Chí Minh sont montrées. Dans ces lettres, Hồ Chí Minh plaide la cause de l'indépendance du Vietnam et réclame le soutien des États-Unis. La lettre à Wilson est livrée en main propre à l'Hôtel Crillon à Paris en 1919 lors d'une conférence des chefs d'état des pouvoirs alliés pour reconstruire le monde après la première grande guerre. Hồ Chí Minh s'est inspiré de la déclaration de Wilson sur le fait de mettre le poids des opinions du peuple colonisé au même niveau que les pouvoirs coloniaux. Dans la lettre il demande à ce que ce principe soit appliqué au peuple vietnamien. Dans une lettre à Truman, Hồ Chí Minh met l'accent sur le fait qu'au fond les Vietnamiens croyaient dans les mêmes choses que les Américains. L'incertitude que ces lettres aient été lues par ceux à qui elles étaient destinées est fortement signalée, ce qui laisse le spectateur avec un doute réel sur le poids de ces lettres dans les décisions prises par Wilson et Truman.

Dans la construction du personnage de Hồ Chí Minh au sein du documentaire une attention particulière est apportée pour rendre le téléspectateur sympathique à lui et à sa cause. L'élément clé dans la construction du personnage est sa quête de liberté et d'auto-détermination pour son pays, le Vietnam. Les témoins de tous les côtés, qu'il agisse d'un ancien Mandarin, un ancien Vietminh ou un ancien officier de l'OSS (le précurseur du CIA), ne met jamais en doute la sincérité de la mission de Hồ Chí Minh. Le désir de liberté est après tout

¹¹⁶ GoldDerby, « Director Lynn Novick ('The Vietnam War') on how controversial conflict led to 'frightening times' », *YouTube*, [disponible en ligne : <https://www.goldderby.com/video/lynn-novick-interview-the-vietnam-war-director/>], publié le 25 avril 2018, consulté le 7 novembre 2018. Voir les annexes pour la traduction.

¹¹⁷ La liste de personnes interviews se trouve ici : <http://www.pbs.org/kenburns/the-vietnam-war/about/about-the-participants/>

assez universel. Ce qui est intéressant en termes de représentation est justement cette notion de liberté sur laquelle repose l'absurdité du conflit. « La liberté » circule dans le récit, est prononcée par tous les acteurs clés mais son sens change selon le contexte et selon l'interlocuteur. Le documentaire montre comment le mot (le signifiant) et le sens (le signifié) restent inchangés dans l'abstrait, mais sont en perpétuel mutation dans les faits. Les actes commis au nom de « la liberté » perturbent le système significatif. Plusieurs intérêts qui sont distincts du sens convergent dans le même mot. Démontrer les contradictions et les fissures dans un discours nationaliste, indépendantiste, colonialiste, communiste, capitaliste est possible en observant comment le mot « liberté » circule d'un camp à l'autre.

En expliquant comment le Vietminh est devenu le Viêt-Cong, le documentaire montre le changement de paradigme géopolitique qui a fait que les États-Unis ne pouvaient plus compatir avec la cause de Hô Chi Minh. En effet il était important de montrer que Hô Chi Minh a aidé les États-Unis, notamment pendant la deuxième guerre mondiale quand les Américains cherchaient des moyens pour ébranler les forces japonaises qui se trouvaient au Vietnam. Une photo en noir et blanc montre Hô Chi Minh avec les représentants de l'OSS quand il les a invités à son quartier général bien caché dans les jungles du Vietnam¹¹⁸. En échange Hô Chi Minh espérait que les États-Unis soutiendraient les Vietminh dans leur lutte pour l'indépendance pas forcément militairement, mais peut-être politiquement. Comme un ancien diplomate sud-vietnamien raconte, les américains ont libéré l'Europe donc ils pourraient très bien libérer le Vietnam occupé par les japonais.

Dans cette séquence, la vulnérabilité de Ho Chi Minh et son armée sont mises en avant ; il était gravement malade et avait besoin d'être soigné. Un médecin américain, Paul Hokeland, était avec la délégation et l'a soigné. Les américains ont fourni des armes au Vietminh, que l'on désigne comme un petit groupe disparate de guerriers. Ho Chi Minh a commencé à appeler ses hommes, l'Armée Viet-Américaine, au lieu du Vietminh. Une autre photo en noir et blanc montre les américains en train d'apprendre aux Vietminh comme se servir des armes offertes par les États-Unis¹¹⁹. Une autre photo, ostensiblement de la même époque, montre trois hommes Hô Chi Minh au centre et le Général Giap à sa droite¹²⁰. Leurs yeux qui fixent un point droit devant eux sont remplis d'espoir et de détermination. Le fait qu'ils ont aidé les américains à gagner contre les japonais et que les États-Unis par la suite leur ont fourni des armes, sert à démontrer jusqu'à quel point le destin des Vietminh et des Américains aurait pu être lié.

Mais l'insistance sur la ressemblance du peuple vietnamien avec le peuple américain est plus marquée dans une séquence filmée qui date du 2 septembre 1945, le jour où Hô Chi Minh prononce formellement la déclaration d'Indépendance de Vietnam devant une foule énorme. Le caractère poignant de son discours pour un téléspectateur américain réside dans le fait que Hô Chi Minh reprend les mêmes mots que ceux prononcés lors de la Déclaration d'Indépendance des États-Unis : « Tous les Hommes sont créés égaux, ils sont doués

¹¹⁸ Voir les annexes pour la capture écran de cette photo.

¹¹⁹ Voir les annexes pour la capture écran de cette photo.

¹²⁰ Voir les annexes pour la capture écran de cette photo.

par leur Créateur de droits inaliénables ; parmi ces droits se trouvent la vie, la liberté et la recherche du bonheur ». Hô Chi Minh s'adresse à la foule en vietnamien mais ces paroles traduites en anglais résonnent avec le public américain plus d'un demi-siècle plus tard. A la lumière de comment la guerre du Vietnam s'est déroulée, ces aspects peu connus par un public non-averti servent à rendre la tragédie de la guerre encore plus forte.

On continue à mettre l'accent sur les ressemblances entre le peuple américain et le peuple vietnamien avec le témoignage de George Wicke, un ancien agent de l'OSS (Office of Strategic Services, le précurseur du CIA). Il raconte la mort du Lieutenant-Colonel Peter Dewey qui était le commandeur de l'OSS à Saigon après la guerre. Comme dans la mission secrète des agents OSS pour rencontrer Hô Chi Minh dans la jungle au Vietnam, Peter Dewey¹²¹ a également cherché à nouer des liens avec le Vietminh ; il est parvenu à organiser une réunion entre le Vietminh et les français, un effort qui lui a valu d'être traité de « subversif » par le Général Gracey, un Britannique qui commandait les forces alliées dans la région. Le Général Gracey croyait dans le rétablissement du pouvoir français en Indochine. Dewey n'y croyait pas du tout, mais il n'a pas pu continuer ses efforts. Alors qu'il passait un poste de contrôle en jeep, les Vietminh l'ont pris pour un français et l'ont tué. En racontant cette histoire, les yeux de George Wicke ne remplissent de larmes. Il s'agissait d'une mort ironique car Dewey défendait la cause des Vietminh. Le fait d'être tué par ceux que l'on voulait aider était en effet une triste ironie. En tous cas la mort accidentelle de Peter Dewey a incité Hô Chi Minh à écrire une lettre au Président des États-Unis pour exprimer ses regrets. La lettre était également l'occasion de dire qu'il a apprécié les efforts fournis par Dewey pour trouver une solution au conflit entre les français et les Vietminh. Le fait que la mort de Dewey a été regrettée par Hô Chi Minh et le Vietminh d'une manière formelle témoigne de la volonté de ces derniers de vouloir solidifier les liens avec les États-Unis.

Cette histoire et la façon dont elle est racontée implique les téléspectateurs de façon émotionnelle dans le documentaire. En incluant cette histoire, les réalisateurs montrent un autre exemple de la nature aléatoire de l'Histoire et comment le cours de l'Histoire tient à peu de choses. Le fait qu'il s'agissait d'une erreur témoigne de l'absurdité de la mort accidentelle de Dewey. Une image du tombeau de Dewey est juxtaposée aux archives filmées des corps américains tués au Vietnam dans les années 60 ; on les sort d'un hélicoptère et on les recouvre des bâches. Dewey a été tué par erreur. Les américains dans la séquence qui suit ont été tués dans la guerre, mais une guerre mal conçue et mal calculée. Le jugement implicite est que le gouvernement peut faire des erreurs de jugement avec des conséquences tragiques qu'il s'agisse des Vietminh ou des américains. L'histoire de Peter Dewey telle qu'elle est racontée par George Wickes fait revivre le personnage de Dewey, lui redonne vie et renforce le message que cette guerre a été menée sur des bases erronées. Mettre en avant les ressemblances entre les deux pays au départ prépare le chemin narratif qui mène à la réconciliation et la commémoration.

¹²¹ Voir les annexes pour la capture écran de cette photo.

L'empathie pour l'Autre participe à ce cheminement aussi en soulignant la dissymétrie entre l'Armée Américaine et l'Armée du Viêt-Cong. D'abord, on évoque la différence entre le nombre de morts de chaque côté. Ensuite on met en relief la pauvreté des Nord-Vietnamiens. Dans un enregistrement, on entend Robert McNamara, le Secrétaire de Défense de Lyndon B Johnson, parler de l'Armée des Nord-Vietnamiens comme « une armée à moitié affamée ». Les soldats Viêt-Cong racontent qu'ils convoitaient les *C-rations*¹²² des soldats américains. Les conditions de la guerre étaient difficiles pour tout le monde, mais comparés aux soldats de l'Armée du Nord Vietnam, les américains étaient « riches ». Les anciens militaires vietnamiens parlent avec admiration des uniformes et du matériel que les « GI » Américains avaient. Les photos d'archives montrent les photos dans des uniformes ersatz, les morts empilés les uns sur les autres¹²³.

Avec ces photos Burns et Novick montrent les dérives d'une guerre d'usure. Ces photos sont accompagnées des entretiens des anciens militaires qui parlent de la mentalité et de la culture qui règnent lorsqu'on mène une guerre d'usure dans laquelle le nombre de corps ennemis détermine le succès d'une opération. Il s'agit d'une logique qui mène à des comportements malsains où on se préoccupe d'avoir des corps pour augmenter le fameux, « body count¹²⁴ ». Le massacre à MyLai¹²⁵ s'est produit en partie à cause de cette logique de « body count¹²⁶ ». Selon Robert Gard, une aide de camp à Robert McNamara, cette façon de mesurer le succès d'une opération incite à être moins perspicace dans l'utilisation de la force. Dans ces images (photos et vidéos) les corps sans vie/inertes des Vietnamiens sont comme des objets que l'on traîne par terre, qu'on empile les uns sur les autres, que l'on doit enlever du milieu de la route. Les soldats américains agissent sur eux. Au cours de la série documentaire, il est rare que l'on voie les Vietnamiens subjugués les corps des Américains de la même manière à l'exception des images des prisonniers de guerre américains à Hanoi. La série cherche à représenter l'ennemi en tant que sujet avec sa propre histoire et non pas un objet sans nom et sans visage. Malgré ces efforts, une certaine inégalité persiste due certainement au fait que seulement ¼ des séquences vidéo sont d'origine vietnamienne¹²⁷. Néanmoins la reconnaissance du massacre de MyLai en tant que crime de guerre sans chercher à s'excuser rentre dans un arc narratif qui cherche à promouvoir la réconciliation et la commémoration.

Dans le discours sur la guerre de l'usure, on voit un rapport à l'Autre qui l'objective. Par contraste les entretiens avec les anciens ennemis leur donnent un nom, un visage et une histoire. L'entretien avec Le Cuong

¹²² Des boîtes de repas. Les soldats recevaient 3 par jour.

¹²³ Voir les annexes pour la capture écran de cette photo.

¹²⁴ Voir les annexes pour la capture écran de cette photo.

¹²⁵ Un massacre des civils par l'armée américaine dans le village de MyLai le 16 mars 1968 a causé la mort de 300 ou 500 personnes selon les sources. Pour plus d'informations voir l'article de Martin Kettle du Guardian, publié le 7 février 2005 dans le *Courrier International* [disponible en ligne : <https://www.courrierinternational.com/article/1998/03/26/my-lai-une-orgie-de-massacres>], consulté le 7 novembre 2018.

¹²⁶ Voir les annexes pour la capture écran de cette photo.

¹²⁷ Entretien avec Mark EDWARDS, voir les annexes pour l'entretien.

Huan, qui a été déjà évoqué dans la partie 1 est un bon exemple car il décrit le regard que l'ennemi avait sur les soldats américains :

J'assistais aux morts des américains. Je ne connaissais pas leur langue, mais je les ai vus en train de pleurer. Ils se serraient dans les bras. Quand l'un d'entre eux était tué, ils restaient ensemble. Ils récupéraient le corps et ils pleuraient. J'étais témoin de ce genre de scène qui m'a fait penser que les américains étaient comme nous, les vietnamiens. Eux aussi, ils en avaient un sens de l'humanité profonde. Ils se souciaient les uns des autres et cela m'a fait réfléchir.

Alors qu'il parle, deux images défilent et on entend un instrument à corde qui joue¹²⁸ un air plaintif au fond. La première photographie est comme une piété ; les soldats américains portent un jeune soldat noir qui donne l'impression d'être endormi. Sa tête est portée soigneusement par un autre soldat et deux soldats tiennent ses jambes. La caméra dirige notre regard sur son visage paisible et Le Cuong Huan prononce les mots, « J'assistais aux morts des américains ». Le corps porté est au centre et ceux qui le portent sont sur les côtés, les visages graves. Les courbes douces de ce corps si délicatement porté par ses camarades font penser à la Vierge qui berce son enfant mort. Une tristesse calme infuse la photo¹²⁹. La deuxième photo est d'un corps enroulé dans une bâche¹³⁰. Deux soldats à genou l'un d'un côté du corps et l'un de l'autre côté pleurent. La même musique plaintive joue au fond et Le Cuong Huan dit, « quand l'un d'entre eux était tué, ils restaient ensemble. Ils récupéraient le corps et ils pleuraient ». L'ancien soldat s'identifiait avec les scènes tragiques qui se passaient du côté de l'ennemi. Le témoignage de cet ancien soldat du Viêt-Cong en voix-off témoigne de ces deux scènes. Pourtant il n'y était pas, le photographe y était. Mais il s'agit du genre de scène dont Le Cuong Huan aurait pu être le témoin. Les photos illustrent ses paroles mais ne désignent pas exactement ce qu'il a vu, mais ce qu'il aurait pu voir. En associant les paroles de Le Cuong Huan avec les photos des soldats américains tombés sur le champ de bataille, une proximité avec l'ancien ennemi est créée. Il dit que les américains étaient comme eux et les téléspectateurs américains peuvent dire que finalement les Viêt-Cong étaient comme eux aussi. Une reconnaissance et une réciprocité mutuelle sont ainsi établies. Ce genre d'histoire adoucit la violence dépeinte par les scènes de guerre. Aussi, elle permet un certain recul sur les événements représentés. En alternant entre la violence et la guerre et la douceur de la paix, l'arc narratif avance.

Plusieurs personnages évoluent avec l'arc narratif durant toute la série documentaire comme par exemple la famille de Denton J. Crocker dont le parcours est représentatif de tant d'autres, d'où le choix de l'inclure ; son message pourrait être amplifié et atteindre l'un des publics visés, les familles des soldats morts pendant la guerre du Vietnam. Lynn Novick a découvert cette histoire au Libraire du congrès où Jean-Marie Crocker, la mère de Denton J. Crocker, venait de déposer un manuscrit intitulé, *Son of the Cold War*¹³¹ au Librairie du Congrès. Le manuscrit parle de la vie de son fils, mort au Vietnam en 1966 à l'âge de 19 ans¹³².

¹²⁸ Il s'agit d'un air composé par le Silk Road Orchestre et Yo Yo Ma pour la série documentaire.

¹²⁹ Voir la note 73 dans les annexes avec les images.

¹³⁰ Voir les annexes pour la capture écran de cette photo.

¹³¹ trad : Fils de la Guerre Froide.

¹³² ROSENBERG, Alyssa, « Unburying the Vietnam War: to tell the true story of the conflict, Lynn Novick and Ken Burns had to revisit old wounds in the United States and Vietnam », *The Washington Post*, 18 september 2017.

Outre l'émotion que suscite une mère qui parle de son jeune fils mort au combat, l'efficacité de ce témoignage réside bien évidemment dans l'innocence du personnage et le fait que son histoire ressemble celle des États-Unis après la victoire de la Seconde Guerre mondiale. En effet, cette courte vie, relatée par sa mère et sa sœur, Carol Crocker, représente une génération d'Américains qui, comme lui, croyait dans son pays et pensait qu'il ne l'induirait jamais en erreur. Il voulait défendre et servir son pays à tout prix comme son père a fait pendant la Seconde Guerre mondiale. Son patriotisme ressemblait au patriotisme de tant d'autres qui, comme lui, croyaient qu'il fallait vaincre le communisme au Vietnam. Sa vie et sa mort sont donc représentatives d'une Amérique qui était toujours « du bon côté de l'histoire ». Les témoignages de sa mère et de sa sœur arrivent par bout et entrecroisent l'arc narratif de la série documentaire à des moments clés du début jusqu'à la fin. L'évolution de leur rapport avec l'être culturel de la guerre du Vietnam au sein de la série documentaire représente leur parcours vers une sorte de réconciliation avec ce passé douloureux pour elles personnellement et pour les pays concernés, les États-Unis et le Vietnam.

3. Les points de vue : convergence et divergence

Comme les témoignages se croisent au sein de la série documentaire, les points de vue s'y croisent aussi et enrichissent l'arc narratif. L'objectif des réalisateurs était, après tout, d'éviter une représentation manichéenne et monolithique. Ceci étant, les points de vue convergent donc autour de la notion de « liberté » ; tous les acteurs du conflit luttent pour la liberté : les Américains, les Sud-Vietnamiens et les Nord-Vietnamiens. Les discours qui traversent l'arc narratif témoignent de cette convergence. La déclaration d'indépendance proclamée par Hồ Chí Minh le 2 septembre 1945 à Hanoï avec les mots de Thomas Jefferson reflète cette convergence. Le Sud-Vietnam luttait pour son indépendance d'un régime communiste et les États-Unis appuyaient leur volonté militairement. La liberté en tant que valeur donc étaye l'engagement des trois côtés. Néanmoins, la manifestation de la liberté telle qu'elle est reflétée par chaque côté représente un point de divergence. Les points de vue convergent vers la liberté et en même-temps divergent d'elle.

Peut-être le personnage qui incarne le plus la liberté au sein de la série documentaire est Hồ Chí Minh. Certes, peu est connu de sa vie en dehors de sa lutte pour unifier son pays et le libérer de la domination étrangère. La manque d'information sert à la construction du mythe autour de Hồ Chí Minh. Toutefois, l'admiration de la pureté de ses ambitions pour le Vietnam est palpable dans la mise en scène de ce personnage. Un thème musical lui est dédié. L'accès aux images de lui étant limité, il est souvent montré dans le paysage du Vietnam, simplement vêtu, très mince et avec une longue barbe blanche. Quand il est obligé de quitter le pays à cause de son opposition vocale au régime colonialiste en place, il passe 30 ans à l'étranger « habité », la voix narrative, Peter Coyote, nous dit, « par une seule pensée, son pays. Le Vietnam ». L'identification avec ce révolutionnaire est donc facilitée par la mise en avant de sa quête désintéressée pour une cause noble : la liberté. En revanche, les personnages principaux du Sud-Vietnam ne sont pas investis du même « aura » que Hồ Chí Minh. En voulant compatir avec l'ennemi, les réalisateurs se sont montrés moins sympathiques vis à

vis des anciens alliés américains du Sud-Vietnam. La communauté sud-vietnamienne aux États-Unis l'a remarquée.

Dans un article pour *The Mercury News*, « veterans of the South Vietnamese military say they were largely left out of the narrative, their voices drowned out by the film's focus on North Vietnam and its communist leader, Ho Chi Minh ». Un ancien officier de l'ARVN, Sutton Vo, décrit son expérience au sein de l'Armée du Sud-Vietnam : « We fought for our country with our best. We didn't need the Americans to do our job for us. We didn't need the American GIs to come and fight for us. We needed money, supplies and international support¹³³ ». Il est vrai que dans la série documentaire, l'armée du Sud-Vietnam est dépeinte comme inférieure aux soldats américains (voir la Partie 3, la section sur la photo de Nick Ut) et le gouvernement du Sud Vietnam, corrompu. Au sein de la série documentaire, la cause que Hô Chi Minh défendait est presque plus légitime que la cause du Sud Vietnam. Pour les deux la liberté était au cœur de leurs luttes respectives, mais leurs conceptions du sens de la liberté se sont opposées diamétralement : le Nord voulait une liberté fondée dans l'idéologie communiste et le Sud voulait une liberté fondée sur le capitalisme et la démocratie. Nous constatons donc que la vie triviale du mo, liberté au sein de la série documentaire se transforme selon les acteurs qui saisissent tout l'être culturel de la guerre du Vietnam. L'arc narratif de la série documentaire est le lieu de médiation où ces mots, ces êtres se croisent, convergent et divergent.

¹³³ SANCHEZ, Tatiana, « Veterans angry, disappointed following PBS' Vietnam War documentary », *The Mercury News*, [disponible en ligne : <https://www.mercurynews.com/2017/09/29/veterans-angry-disappointed-following-pbs-vietnam-war-documentary/>], publié le 29 septembre 2017, consulté le 7 novembre 2018. Voir les annexes pour la traduction.

Hypothèse 3 : La série documentaire, *The Vietnam War* de Ken Burns et de Lynn Novick, manifeste de la trivialité par sa structure formelle, son engagement avec ses parties prenantes et sa marchandisation.

Dans la partie précédente, nous avons vu comment la série documentaire manifeste de la trivialité par son arc narratif. L'arc narratif est piloté par les personnages ; en effet, leurs témoignages guident le fil narratif. La série documentaire est structurée autour des personnages qu'ils soient des témoins actifs ou passifs, présents ou absents. Dans la série documentaire de Burns et de Novick les événements clés de la guerre du Vietnam sont cadrés par les témoignages. De cette manière la pluralité de points de vue est exposée. Ces témoignages sont chargés de valeurs qui sont parfois contradictoires (accord et désaccord, union et désunion, réconciliation et rupture). Ces valeurs circulant au sein de la série documentaire font de l'événement traité par le documentaire, la guerre du Vietnam, un être culturel qui se transforme selon les acteurs qui s'en saisissent, en l'occurrence les témoins représentés.

Au lieu de focaliser sur les valeurs qui enrichissent la série documentaire de l'intérieur, l'analyse dans cette partie sera axée sur le dialogue que la série documentaire, en tant qu'être culturel, noue avec l'extérieur. Les trois éléments qui seront examinés sont : 1) l'appui de la structure formelle par les photos iconiques et célèbres qui ont capté le public américain, la bande originale et la mise en abîme des dispositifs médiatiques, 2) l'engagement des parties prenantes de la série documentaire en amont et en aval de sa diffusion, et 3) la marchandisation de la série documentaire par la boîte de production, Florentine Films et le diffuseur, PBS. L'analyse de ces trois éléments mettra en évidence les niveaux de trivialité qui opèrent au sein de la série documentaire.

1. La structure formelle

1.1. La mise en scène de la violence : deux images iconiques

Les images tiennent une place centrale dans la série documentaire de Burns et de Novick. La production a sélectionné 2 000 images pour inclusion dans la série. Ces images ont été choisies à partir d'une base de données de plus de 20 000 images qui ont été sélectionnées à partir d'une autre base de données presque cinq fois plus importante¹³⁴. Le travail de curation des images était donc immense. Les images ont été sélectionnées pour leur capacité à faire avancer l'arche narrative du documentaire, mais chaque image a sa propre histoire et la plupart des images sont célèbres ; elles sont apparues dans les reportages et les journaux américains de l'époque. En revisitant ces images, la série documentaire les réactualise et relance leur trivialité. Elles ont

¹³⁴ McFARLAND, Melanie, « 'The Vietnam War': Ken Burns and Lynn Novick making art out of unprocessed trauma », salon.com, [disponible en ligne : <https://www.salon.com/2017/09/23/the-vietnam-war-ken-burns-and-lynn-novick/>], publié le 23 septembre 2017, consulté le 6 novembre 2018, « Augmenting these accounts is a vast trove of film footage and thousands of still photographs that were made accessible to the filmmakers, including never-before-seen footage from Vietnamese government archives. By her count, senior producer Sarah Botstein says that the 2,000 still images in the film are part of a log that includes more than 20,000 images, which itself was winnowed down from a selection nearly five times as large. And that tally refers only to the photographs ». Voir les annexes pour la traduction.

beaucoup circulé à l'époque de la guerre du Vietnam et ont contribué massivement à informer le public et influencer l'opinion publique sur les événements de cette guerre. Elles font partie de la mémoire collective sur la guerre du Vietnam aux États-Unis dans le sens où elles sont devenues une façon de se repérer, de se trouver dans la chronologie de cette guerre. Autrement dit, elles sont facilement reconnaissables, identifiables comme des images de la guerre du Vietnam. La série documentaire de Burns et de Novick les remet en circulation. Deux de ces photos seront analysées en profondeur dans la partie qui suit ; il s'agit de *Saigon Execution* d'Eddie Adams (1968) et de *The Terror of War* de Nick Ut (1972). Les deux images ont gagné le prix Pulitzer pour le photojournalisme, preuve qu'elles ont non seulement marqué les esprits du public mais aussi le milieu professionnel des journalistes, le prix Pulitzer étant un gage de qualité en journalisme¹³⁵.

Dans *Rhétorique de l'image*, Barthes fait le constat que toute image est polysémique. En effet, toute image a la possibilité de signifier plusieurs choses. Cela étant, l'image « publicitaire est franche », car sa signification est « assurément intentionnelle » et donc limitée, circonscrite ; elle peut être canalisée. Il explique que « les signifiés du message publicitaire... doivent être transmis aussi clairement que possible ; si l'image contient des signes, on est donc certain qu'en publicité ces signes sont pleins, formés en vue de la meilleure lecture¹³⁶ ». L'image publicitaire est créée pour véhiculer un message sans ambiguïté ; elle est une construction artificielle qui restreint les significations possibles de l'image. En revanche, le sens véhiculé par la photographie que Barthes appelle « littérale » n'est pas aussi direct qu'il l'est dans l'image publicitaire. Si le signe dans l'image publicitaire est plein, dans la photographie dite « littérale » il est vide, car le sens dans ce type de photographie est « assurément » non-intentionnel ; les prises sont accidentelles, spontanées, saisies à la va-vite selon l'intuition du photographe. Plusieurs interprétations sont donc possibles. Les signes formés par la photographie littérale ne sont pas formés en vue de la meilleure lecture, pour orienter le lecteur dans telle ou telle direction. Ils sont formés dans le but de témoigner de la réalité et de laisser les lecteurs arriver à leurs propres conclusions.

Pour Barthes la forme d'une photo peut être séparée et vidée de son contenu ; ce procédé est même nécessaire à la signification. Il écrit :

...la forme ne supprime pas le sens, elle ne fait que l'appauvrir, l'éloigner, elle le tient à sa disposition. On croit que le sens va mourir, mais c'est une mort en sursis : le sens perd sa valeur, mais garde la vie, dont la forme du mythe va se nourrir. Le sens sera pour la forme comme une réserve instantanée d'histoire, comme une richesse soumise, qu'il est possible de rappeler et d'éloigner dans une sorte d'alternance rapide : il faut sans cesse que la forme puisse reprendre racine dans le sens et s'y alimenter en nature ; il faut surtout qu'elle puisse s'y cacher¹³⁷.

Selon Barthes la forme se cache et elle est relevée par le sens, par le contenu. Il démontre comment la forme pourrait être investie et désinvestie du sens. Le sens n'est pas inhérent à la forme mais il investit la forme de

¹³⁵ PRIDE, Mike, « Ken Burns Talks with Mike Pride on Vietnam », pulitzer.org, [disponible en ligne : <http://www.pulitzer.org/article/ken-burns-talks-mike-pride-vietnam>], consulté le 7 novembre 2018.

¹³⁶ BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image » *Communications*, n°4, 1964, p. 40

¹³⁷ BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 223.

façon intentionnelle. Dans la publicité, ce processus/mécanique est évident, mais dans la photographie littérale, il l'est moins et il a lieu de façon plus arbitraire. La photographie littérale représente « l'irréalité réelle¹³⁸ » de ce qui s'est passé. Elle « enregistre » la réalité. D'après Barthes, « la photographie, si elle peut choisir son sujet, son cadre et son angle, ne peut intervenir à l'intérieur de l'objet (sauf trucage)¹³⁹ ». Il est vrai que « la photographie n'est jamais vécue comme une illusion » et qu'elle ne peut pas transformer les sujets ou les objets représentés en autre chose. Cela étant, aujourd'hui, les logiciels tels qu'Adobe Photoshop© ou Canva© élargissent la capacité de la photographie à agir sur l'objet qu'elle représente. Néanmoins, elle représente toujours un point de vue et le produit final est le résultat d'une série de choix sur le sujet, le cadre et l'angle. Tout cela joue sur le message véhiculé. Aussi, la photographie n'existe pas à l'état brut sans explication, sans « message linguistique », sans paroles, sans texte « dans, sous, ou alentour l'image¹⁴⁰ ». Au contraire, la photographie sera mise en contexte avant d'être exposée à ses interlocuteurs. Cette mise en contexte aura une influence sur le sens et les valeurs dont la photographie se charge.

Quand la photographie a pour but d'illustrer l'actualité cela est d'autant plus vrai. En effet, dans ce contexte la photo reflète le contenu des propos avancés dans l'article ou dans le reportage. La série documentaire donne une nouvelle vie triviale aux photos qui ont accompagné l'actualité américaine de l'époque de la guerre du Vietnam. Elle relance leur circulation. En même temps, la série documentaire dévoile le mécanisme de mise en trivialité en place quand le public américain les a découvertes pour la première fois. Dans le cas des photos examinées ici, ce mécanisme de mise en trivialité repose sur les dispositifs médiatiques de l'époque (les journaux et les journaux télévisés) qui ont utilisé ces photos pour illustrer leur propos.

Outre les différents niveaux de trivialité dans la série documentaire, il y a aussi « deux temps d'information : celui du témoin et celui de la mémoire¹⁴¹ ». Celui du témoin représente l'actualité et le présent tandis que celui de la mémoire vient après quand l'actualité est reléguée au rang du passé. La photo appartient aux deux temps : le présent et le passé. En effet, elle fait partie de l'actualité et de l'archive. La puissance signifiante de la photo réside dans sa capacité d'enregistrer et de diffuser une instance de la vie dans la durée. Pour reprendre une idée de Susan Sontag:

Photographs are a way of imprisoning reality, understood as recalcitrant, inaccessible; of making it stand still. Or they enlarge a reality that is felt to be shrunk, hollowed out, perishable, remote. One can't possess reality, one can possess (and be possessed by) images - as according to Proust, most ambitious of voluntary prisoners, one can't possess the present but one can possess the past¹⁴².

Les photos figent la réalité dans le temps pour la postérité. Par mimétisme, elles dévoilent la réalité et divulguent de l'information sur un événement. Elles témoignent du « réel de l'événement¹⁴³ ». Elles

¹³⁸ BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », *art.cit.*, p. 47.

¹³⁹ *Id.*, p. 46.

¹⁴⁰ *Id.*, p. 43.

¹⁴¹ LAMIZET, Bernard. *op.cit.*, p. 188.

¹⁴² SONTAG, Susan. « The Image-World », *A Susan Sontag Reader*. London, Penguin Books, 1982, p. 356. Voir les annexes pour la traduction.

¹⁴³ LAMIZET, Bernard. *op.cit.* p. 188.

représentent la vérité, ce qui s'est prétendument passé « réellement ». Elles ont l'autorité de définir le sens d'un événement. En somme elles créent l'événement qu'elles représentent car elles magnifient l'instant et en le magnifiant, elles réduisent l'événement à cet instant. Les images présentées dans cette section montrent ce processus à l'œuvre au sein de la série documentaire. La première image, *Saigon Exécution* d'Eddie Adams (1968) se trouve dans l'Épisode 6 et s'intitule : *Things Fall Apart (January 1968 - July 1968)*. La deuxième image, *The Terror of War* de Huynh Cong Ut (1973), se trouve dans l'Épisode 9 dont le titre est : *A Disrespectful Loyalty (May 1970 - March 1973)*. L'Épisode 6 se focalise sur les événements suivants : l'offensive du Têt, la bataille de Hue, la décision du Président Lyndon B. Johnson de ne pas se présenter à l'élections présidentielle et les assassinats de Martin Luther King et de Bobby Kennedy. L'Épisode 9 se concentre sur l'ampleur grandissant du mouvement contre la guerre aux États-Unis et le scandale de Watergate. Avant d'analyser les photos dans le contexte de la série documentaire, des éléments clés sur l'histoire de ces photos et les photographes qui les ont prises seront évoqués. Et ceci dans le but d'illustrer comment les photos, en montrant une réalité, en cachent une autre. Les photos racontent deux histoires: une visible et une autre invisible.



1.1a. Saigon Execution d'Eddie Adams (1968)¹⁴⁴

Au-dessus, la photo, *Saigon Exécution*, prise par le photographe Eddie Adams tel qu'elle était présentée au public américain en 1968. Elle a fait la une de plusieurs journaux aux États-Unis le 2 février 1968, dont le *New York Times*¹⁴⁵. Sans connaître le contexte précis dans lequel la photo fut prise, l'événement qu'elle

¹⁴⁴ ADAMS, Eddie, « Saigon Execution », Associated Press, 1968, La capture d'écran a été prise de cet article : PRIDE, Mike, « Ken Burns Talks with Mike Pride on Vietnam », *pulitzer.org*, [disponible en ligne : <http://www.pulitzer.org/article/ken-burns-talks-mike-pride-vietnam>], consulté le 7 novembre 2018.

¹⁴⁵ Voir les annexes pour la capture écran de cette photo.

représente semble clair : un civil est tué de sang-froid par un soldat dans la rue d'une ville au Vietnam. Le public sait qu'il s'agit du Vietnam par le contexte médiatique de l'époque. La photo ne circule pas seule, elle est accompagnée par des articles ou des reportages qui l'ont incluse pour montrer un exemple de ce que l'on aurait pu voir dans les rues de Saigon lors de l'offensive du Têt¹⁴⁶. La violence représentée par la photo attire le regard du lecteur qui voit l'image en premier et ensuite lit le texte du titre de l'article: « *Street clashes go on in Vietnam, foe still holds parts of cities; Johnson pledges never to yield*¹⁴⁷ ». L'instant capturé par la photo est le moment où la balle rentre dans la tête de l'homme en civil, mais elle n'est pas encore sortie de l'autre côté ; elle est au point de sortir. Dans l'espace-temps de la photo les deux hommes sont encore vivants, mais la mort de l'un d'eux est imminente. En regardant la photo on observe avec impuissance l'acte violent ; il est suspendu. Il s'agit de « la mort en sursis¹⁴⁸ », un instant de brutalité immortalisé par la photo. La victime n'est pas encore morte, mais elle le sera dans les secondes qui suivent la prise de la photo. Dans l'article du *New York Times*, le bourreau est identifié comme le général Nguyen Ngoc Loan, le commissaire de la police nationale à Saigon et la victime n'est pas nommée, mais elle est identifiée comme un terroriste et un officier du Viêt-Cong. Il s'agit de Nguyen Van Lem, un capitaine dans le Front de libération nationale basé dans le sud du Vietnam (le Viêt-Cong du Sud).

Saigon Execution a profondément choqué le public américain. Aux États-Unis, l'opposition à la guerre s'est cristallisée autour de cette photo qui a gagné le *Prix Pulitzer pour Spot News Photography*¹⁴⁹ en 1969. Du métier de photographe, Eddie Adams¹⁵⁰ a dit : « you never know who is looking at your pictures or how your pictures are going to affect other people's lives¹⁵¹ ». En effet, quand Eddie Adams a pris cette photo, il ne mesurait ni les conséquences pour les protagonistes ni pour l'Histoire. Eddie Adams explique ses intentions de photographe : « I wasn't out to save the world. I was out to get a story¹⁵² ». De sa décision de prendre en photo l'exécution de Nguyen Van Lem, Eddie Adams dit, « un prisonnier, c'est une photo¹⁵³ ». En tant que photographe de guerre, il chassait des images prétendument « newsworthy » ou dignes d'une couverture

¹⁴⁶ YOUNG Marilyn B, *op.cit.*, p.210-231, L'offensif de Têt, orchestrée par Le Duan, a commencé le 30 janvier 1968 et a continué jusqu'au septembre 1968. Le soulèvement a eu lieu lors d'une trêve entre le Nord et le Sud ce qui a fait que le Sud Vietnam et les forces américaines ont été pris au dépourvu.

¹⁴⁷ BURNS Ken, NOVICK Lynn (dirs.), *The Vietnam War*, Episode 6, « Things Fall. Apart (January 1968-July 1968) », 53'10". Voir les annexes pour la traduction et la photo.

¹⁴⁸ BARTHES, Roland. *Mythologies*, *op.cit.*, p. 223.

¹⁴⁹ Cette catégorie a existé entre 1968 à 1999. Avant elle s'appelait le Prix Pulitzer pour le photojournalisme et depuis 2000 elle s'appelle, le prix Pulitzer pour Feature Photography.

¹⁵⁰ GRUNDBERG, Andy, « Eddie Adams, Journalist Who Showed Violence of Vietnam, Dies at 71 », *The New York Times*, [disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/2004/09/20/arts/eddie-adams-journalist-who-showed-violence-of-vietnam-dies-at-71.html>], publié le 20 septembre 2004, consulté le 7 novembre 2018, Eddie Adams (1933-2004) était un célèbre photographe de guerre américain.

¹⁵¹ *Ibid.* Voir les annexes pour la traduction.

¹⁵² *Ibid.*, Voir les annexes pour la traduction.

¹⁵³ ODY, Joëlle, « Vietnam: L'exécution à bout portant, par Eddie Adams », *Polka Magazine*, [disponible en ligne : <https://www.polkamagazine.com/vietnam-lexecution-a-bout-portant-par-eddie-adams/>], publié le 1^{er} février 2018, consulté le 7 novembre 2018.

médiatique, avec le but de montrer la réalité, le sens-même de cette guerre et de la guerre tout court. Il cherchait des images qui pourraient raconter une histoire dans le sens traditionnel du terme avec un début, un milieu et une fin.

Les trois phases du *storytelling* classique existent dans l'espace-temps que *Saigon Execution* représente : la victime a été capturée et exécutée, mais la photo suspend la mort inévitable. En regardant la photo le spectateur sait ce qui s'est passé, ce qui est en train de se passer et ce qui va se passer. Le pouvoir de cette photo réside dans la façon dont l'acte de tuer cet homme est suspendu. Il reste inachevé à jamais. Pour Susan Sontag l'événement représenté dans une photo « *has happened, and it will forever happen in that way*¹⁵⁴ ». L'événement que la photo capte n'évolue pas. Dans *Saigon Exécution* le Général Nguyen Ngoc Loan sera toujours en train d'exécuter Nguyen Van Lem. Cela étant, la photo en tant qu'objet culturel n'est pas immobilisée comme l'action qu'elle représente, au contraire elle circule. Une fois que la photo est prise et diffusée, elle connaît sa propre vie ; elle s'éloigne de son contexte original. Sa circulation a eu lieu à plusieurs niveaux. La photo a été d'abord récupérée par les médias et ensuite par le mouvement antiguerre. Avec le temps, elle rentre dans l'Histoire et elle devient un élément d'archive qui pourrait par la suite être récupéré par une série documentaire comme *The Vietnam War*. Mais la photo que l'on voit dans le documentaire n'est pas la même photo que celle prise dans une rue de Saigon en 1968 en raison de sa vie triviale : elle a voyagé dans l'espace et dans le temps. Il ne s'agit donc plus de l'actualité. Quand la photo était prise, il s'agissait de l'actualité. Aujourd'hui la photo fait partie de l'Histoire et du mythe. L'Histoire parce qu'il s'agit d'une représentation d'un événement qui a eu lieu lors de l'offensive du Têt et mythe parce qu'elle continue à signifier, à désigner, à notifier, à faire comprendre et à imposer¹⁵⁵.

Dans la séquence dédiée à la photo d'Eddie Adams, la série documentaire de Ken Burns et de Lynn Novick cherche à décrypter l'évolution en termes de signification que cette photo a connue. De cette séquence, Ken Burns reconnaît la singularité de la photo d'Eddie Adams. Il dit : « *the photograph is in a class by itself* ». En outre, il considère la séquence comme un moment unique au sein de la série documentaire. Ken Burns explique : « *It's the only moment in the film in which we get truly meta, and stop and dissect the photograph, look at the contact sheet*¹⁵⁶ ». Effectivement en dévoilant la mécanique de représentation en jeu dans la construction de cette photo célèbre, la série documentaire témoigne de la puissance de cette image à non seulement façonner l'opinion publique de l'époque, mais à durer dans le temps. Comme l'information, la photo, elle aussi, « se situe au temps, à tout un ensemble d'autres temps, d'autres événements, d'autres représentations : le temps de l'événement est celui du réel, celui de la mémoire, déjà, est celui du symbolique,

¹⁵⁴ SONTAG, Susan. « The Image-World », *op.cit.*, p. 359, « *a eu lieu, et aura toujours lieu de cette façon-là* ».

¹⁵⁵ BARTHES, Roland. *Mythologies*, *op.cit.*, p. 221.

¹⁵⁶ ROSENBERG, Alyssa, « The American War », *The Washington Post*, [disponible en ligne : https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2017/09/25/the-american-war-theres-video-footage-of-one-of-the-most-famous-photos-of-the-vietnam-war-and-it-changes-everything/?utm_term=.2ad74ede994b], publié le 25 septembre 2017, consulté le 7 novembre 2018.

de la culture, de l'identité¹⁵⁷ ». Elle existe en relation à ce qui se passe et à ce que l'on dit de ce qui se passe en l'occurrence la guerre du Vietnam. En somme il y a la matérialité, l'existence physique de la photo et il y a sa vie triviale ; elle agit sur le contexte dans lequel elle se trouve et en même temps elle est transformée par le contexte. Elle n'existe pas en dehors du temps et de l'espace. Dans la photo, le temps s'arrête et l'espace est limité.

La séquence de *Saigon Exécution* se trouve dans « *Episode 6: Things Fall Apart (January 1968 - July 1968)* ». Elle est précédée par une séquence sur la Bataille de Hue et elle est suivie par le témoignage d'un prisonnier de guerre américain, Hal Kushner¹⁵⁸. La séquence est introduite par des images de corps couverts de sang et des enfants qui pleurent. Les images sont encadrées par un écran de télévision qui date de l'époque, peut-être pour insister sur le fait que ces images ont été visionnées par le public en 1968. Le cadrage met le téléspectateur dans l'ambiance de l'époque. On entend le clic (un son extradiégétique) d'une télécommande à chaque fois qu'une nouvelle image apparaît. Cet effet donne l'impression que quelqu'un est en train de changer d'une chaîne à une autre et démontre les habitudes de consommation audiovisuelle du public à l'époque. La façon dont ces images ont été consommées avait un impact sur leur signification. En effet le contexte dans lequel on voit une image influence le sens que l'on attribue à cette image. Elles envahissent le quotidien, la vie ordinaire, ce qui les rend extraordinaire. Aussi, l'objectif de la série documentaire est de démontrer jusqu'à quel point les antennes étaient saturées par les images de la guerre. Tandis que les images défilent, le narrateur, Peter Coyote, explique : « Night after night, for weeks, American television screens had been filled with images of blood and violence and devastation the public had rarely seen before¹⁵⁹ ». Au fond, on entend, la voix d'un présentateur qui prononce les mots du Général Giap sur cette nouvelle façon de faire la guerre « the enemy was nowhere and everywhere¹⁶⁰ » pour nous rappeler que l'ennemi était difficile à repérer dans ce type de *guerilla warfare*. Et puis on arrive à la photo qui « a défini l'offensive de Tet » comme le narrateur nous le rappelle.

Au lieu d'introduire la séquence avec l'image célèbre que le public a vu pour la première fois en 1968 après l'Offensive du Têt, les réalisateurs ont fait le choix de montrer des images qui témoignent du conditionnement auquel *Saigon Exécution* a été sujet ; ils racontent l'histoire de la photo ainsi que l'histoire de l'Offensive de Têt. On commence donc par la feuille de contact qui expose la série des photos prises par Eddie Adams lors de l'événement :

¹⁵⁷ LAMIZET, Bernard, *op.cit.*, p. 188

¹⁵⁸ Hal Kushner était médecin de l'armée américaine prisonnier de guerre entre 1967 à 1973.

¹⁵⁹ BURNS Ken, NOVICK Lynn (dirs.), *The Vietnam War*, Episode 6, « Things Fall. Apart (January 1968-July 1968) », 52'57.

¹⁶⁰ D'après le général Giap, une guerre de guérilla était une guerre dans laquelle l'ennemi est nulle part et partout.



Ainsi on met en avant le fait que la photo qui est devenue *Saigon Execution* était choisie parmi d'autres. Pourquoi ? Peut-être parce qu'elle reflétait au mieux ce qui a eu lieu et ce que l'on voulait dire par rapport aux faits. Le potentiel fort de cette image à capter le public, à susciter de l'émotion chez le public, est sûrement rentré en considération aussi. Montrer tous les aspects de la guerre, y compris son côté inhumain, aux lecteurs des journaux et aux téléspectateurs, faisait partie de la logique médiatique de l'époque. Les médias étaient libres de publier des photos qui pourraient potentiellement nuire à l'image du militaire américain et sud-vietnamien, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui. *Saigon Exécution* a été donc largement diffusée et a profondément choqué le public parce qu'elle invite au voyeurisme. Les trois témoins sélectionnés pour commenter cette photo parlent de son impact sur la conscience et sur la mémoire collective américaines. Sam Hynes, un ancien combattant de la Seconde Guerre mondiale, était sur place quand le général Nguyen Ngoc Loan a appuyé sur la détente de son revolver et Eddie Adams a appuyé sur le déclencheur de son appareil photo. Hynes dit que les deux actes étaient commis en même temps, « so, camera and gun went off together. You could see the man's head bulging at the side where the bullet was about to come out. We were there face to face with this man who is dying right now. Dead ». Le clic que l'on entend quand l'image de l'exécution passe à l'écran a été ajouté de façon extradiégétique afin d'animer la photo davantage. En effet, Ken Burns utilise souvent des sons extradiégétiques pour mettre les spectateurs en situation, rendre l'expérience de regarder le documentaire d'autant plus authentique.

James Willbanks, un conseiller à l'armée, parle de l'aspect choquant de la photo que le public américain a découvert soit en regardant la télévision à l'heure du dîner soit au petit déjeuner en lisant le journal. De cette manière la violence de la guerre du Vietnam entre de façon brutale dans les foyers américains. Il dit : « it's a devastating thing to see and I think many Americans began to ask themselves : are we supporting the wrong guys here? ». Phan Quang Tue (quand son nom apparaîtrait, il est suivi par « Saigon », ce qui qui montre bien de quel côté il est) parle du prix que le Sud-Vietnam a payé pour la photo : « It was a turning point because [Americans began to ask if they wanted to spend money] and the lives of [their] young people to protect such

a system¹⁶¹». Selon les témoins, les valeurs dont *Saigon Execution* s'est chargée par sa circulation dans la société a joué un rôle dans le résultat de cette guerre. En effet, la photo a fini par signifier la barbarie de l'ARVN. Dans le discours de Hynes, l'équivalence entre « tuer » et « prendre une photo » est intéressante à noter. À part rendre visible la mécanique qui a fait que la photo d'Eddie Adams est devenue célèbre à l'époque, la série documentaire de Burns et de Novick ne va pas plus loin dans son décryptage qui reste circonscrit par l'époque au sein du documentaire. Parler de ce qui est arrivé au général Loan et ce que Eddie Adams a pensé de son œuvre est peut-être hors sujet pour le documentaire, mais il est toutefois intéressant de montrer ce que la série documentaire a exclu en représentant *Saigon Execution*, notamment l'histoire des trois protagonistes, le général Loan, Nguyen Van Lem et Eddie Adams. Certes les trois sont morts aujourd'hui mais il est possible de connaître leur point de vue sur la photo. Toutefois les réalisateurs ont fait le choix de mettre en avant le point de vue des témoins invités à parler de la photo. Ils ont décidé de ne pas raconter l'histoire ni des deux personnes représentées ni du photographe. L'accent est mis sur l'impact que la photo a eu sur les gens ordinaires et non pas sur les conséquences sur les sujets représentés. Par conséquent, au sein de la série documentaire, contrairement au témoin, les protagonistes restent anonymes. Mais, en figeant cet espace-temps, la vérité est forcément occultée ou partielle. Cela dit la photo n'était pas prise pour raconter l'histoire du général Loan, ni de Nguyen Van Lem, ni d'Eddie Adams. La photo était prise pour témoigner d'un événement de la guerre ; dans cette instance, l'événement en question était l'offensive du Têt menée par le Nord Vietnam.

À chaque contextualisation, y compris dans le contexte de la série documentaire, elle est investie du sens qui l'éloigne de plus en plus des intentions du photographe. Eddie Adams a voulu raconter une histoire. Il savait que la photo était puissante et qu'elle avait le potentiel de choquer, d'interpeller, de faire réagir, et de vendre des journaux aux lecteurs qui ont soif de découvrir l'histoire qui accompagne la photo. Chaque fois que la photo d'Eddie Adams est reprise, son chemin trivial se creuse. Reprenons la une du *New York Times*, le vendredi 2 février 1968 avec la photo d'Eddie Adams qui illustre l'article intitulé : *La lutte dans les rues continue au Vietnam, l'ennemi contrôle quelques quartiers dans les villes, Johnson promet de ne pas céder*. Le titre fonctionne comme un point d'ancrage pour la photo et donc circonscrit le nombre de sens attribuables à la photo. Elle n'est qu'un exemple de la lutte dans les rues qui continue au Vietnam. Mais la photo est devenue beaucoup plus qu'un exemple de ce qui s'est passé dans les rues de Saigon lors de l'offensive du Têt comme les témoins interviewés vont le démontrer. Dans la série documentaire de Burns et de Novick, les entretiens sont un point d'ancrage pour la photo et servent à démontrer comment la photo a choqué les esprits et a contribué au changement de l'opinion publique américaine sur la guerre du Vietnam. Aussi, le fait que la photo a gagné le prix Pulitzer en 1969 lui donne une autre dimension. La photo a gagné le prix, car elle a changé l'histoire, un point que les entretiens soulignent. Le fait que la photo fait toujours sens, qu'elle est toujours pertinente au point qu'elle est incluse dans le documentaire témoigne de sa capacité de résonner à

¹⁶¹ BURNS Ken, NOVICK Lynn (dirs.), *The Vietnam War*, Épisode 6, « Things Fall. Apart (January 1968-July 1968) », 54'16". Voir les annexes pour la traduction.

travers les décennies jusqu'au XXI^e siècle. Tout cela est arrivé malgré les attentes, les intentions du photographe. La vie triviale de la photo s'est échappée de l'emprise d'Eddie Adams. Il aurait aimé que la vie du général Loan ne soit pas détruite par la photo¹⁶², mais la photo a pris une vie à elle seule, indépendamment des intentions du photographe ou des personnes représentées. Elle exerce un pouvoir de signification qui met en ombre ce que les protagonistes ont fait avant et après que la photo a été diffusée.

Plus tard Eddie Adams dit qu'il a beaucoup regretté son geste : « je pense que deux vies ont été détruites ce jour-là. Car la vie du général Loan a elle aussi été détruite. Et je ne veux pas détruire des vies, ce n'est pas mon travail¹⁶³ ». En effet, l'ombre de cette image a poursuivi le général Loan tout au long de sa vie malgré ses efforts pour justifier son acte et les efforts d'Eddie Adams pour expliquer ses intentions en prenant cette photo. Adams n'a pas voulu montrer la brutalité de l'armée du Sud Vietnam. Il voulait montrer la brutalité de la guerre tout court. Toutefois, la photo a renforcé les doutes sur le rôle que les États-Unis jouaient au Sud-Vietnam. Ce questionnement a profondément déçu Adams qui aurait préféré être connu pour ces photos des *boat people* en fin des années soixante-dix¹⁶⁴. Il croyait les propos du général Loan qui se justifie d'avoir tué Nguyen Van Lem parce qu'il faisait partie du Viêt-Cong. Nguyen Van Lem venait de tuer un ami à lui ainsi que la femme et les six enfants de cet ami. Adams donc pose la question au public qui l'a condamné à vie pour cet acte : « How do you know you wouldn't have pulled the trigger yourself? »¹⁶⁵. Mais on n'a jamais réussi à changer le sens que cette image avait dans l'imaginaire collectif. Jusqu'à sa mort en 1998, le général Loan restait toujours l'homme qui a assassiné Nguyen Van Lem de sang-froid.

La série documentaire se concentre sur l'impact que la photo a eu sur ses interlocuteurs, c'est à dire ceux qui l'ont vue au moment de sa publication. Les témoins réagissent à ce qu'ils voient dans la photo mais ignorent (au moins dans leur propos) ce qui est invisible : l'histoire des deux protagonistes dans la photo, le général

¹⁶² ODY, Joëlle, « Vietnam: L'exécution à bout portant, par Eddie Adams », *Polka Magazine*, [disponible en ligne : <https://www.polkamagazine.com/vietnam-lexecution-a-bout-portant-par-eddie-adams/>], publié le 1^{er} février 2018, consulté le 7 novembre 2018.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ REED, Christopher, « Photographer whose image of Vietnam war brutality shocked the world », *The Guardian*, [disponible en ligne : <https://www.theguardian.com/news/2004/sep/22/guardianobituaries.artsobituaries>], publié le 22 septembre 2004, consulté le 8 novembre 2016, « Although Adams later commented that in the same circumstances he would take the photograph again because it was indeed his job, he did not exhibit it or show it in his Manhattan studio. He was reluctant to discuss the picture, despite winning a Pulitzer prize for it in 1969, though did once remark, referring to the image, that "Photographs, you know, they're half-truths." The pictures that Adams was most proud of were a series he shot of 48 Vietnamese refugees who managed to sail to Thailand in a 30ft boat, only to be towed back to the open seas by Thai marines. The photographs, and their accompanying reports, helped to persuade the US President Jimmy Carter to allow nearly 200,000 boat people into America ». Voir les annexes pour la traduction.

¹⁶⁵ GRUNDBERG, Andy, « Eddie Adams, Journalist Who Showed Violence of Vietnam, Dies at 71 », *The New York Times*, [disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/2004/09/20/arts/eddie-adams-journalist-who-showed-violence-of-vietnam-dies-at-71.html>], « Mr. Adams' photograph reinforced a widespread belief that the South Vietnamese and American military were doing more harm than good in trying to win the war against an indigenous insurgency and the North Vietnamese army that sponsored it. This interpretation long dismayed Mr. Adams, who accepted Brig. Gen. Loan's contention that the man he shot had just murdered a friend of his, a South Vietnamese army colonel, as well as the colonel's wife and six children. "How do you know you wouldn't have pulled the trigger yourself?" Adams would later write in a commentary on the image ». Voir les annexes pour la traduction.

Loan et Nguyen Van Lem, ainsi que l'histoire du photographe, Eddie Adams. Certes appuyer sur la détente du revolver et appuyer sur le détente de l'appareil photo, ces deux gestes qui ont eu lieu simultanément ont eu des conséquences importantes qui ont eu la capacité de générer du sens et ainsi de transformer l'opinion publique, des conséquences significatives et signifiantes. Quand on découvre les biographies du général Loan, de Nguyen Van Lem et d'Eddie Adams surtout en relation avec les circonstances qui ont donné lieu à la photo célèbre devenue *Saigon Execution*, on s'aperçoit que les certitudes morales n'existent pas. Les deux gestes et leurs conséquences sont entourés d'ambiguïté. On comprend donc mieux le choix des réalisateurs de ne pas inclure l'histoire des efforts d'Eddie Adams pour réhabiliter le général Loan qui n'a jamais réussi à s'échapper à l'identité que la photo a forgée pour lui. L'absence de ces perspectives est d'autant plus intéressante à considérer quand on compare le traitement de *Saigon Execution* dans la série documentaire avec une autre photo iconique de la guerre du Vietnam traitée par la série documentaire comme *The Terror of War* de Nick Ut.



1.1b. *The Terror of War* de Nick Ut (le 8 juin 1972)¹⁶⁶

Dans la séquence qui présente la photo célèbre *The Terror of War* de Nick Ut, l'histoire des protagonistes est mise en avant. Premièrement, il est possible de les inclure car les protagonistes sont encore en vie donc ils peuvent témoigner, contrairement aux trois protagonistes de *Saigon Execution*. Bien que la photo montre l'horreur de la guerre, notamment les effets néfastes du produit chimique, napalm, il s'agit d'une histoire qui se termine bien. Les journalistes sur place ont sauvé la vie des enfants brûlés en leur donnant de l'eau et Nick Ut les a amenés à l'hôpital avant de s'occuper des photos qu'il venait de prendre. Cette séquence renforce donc la valeur de réconciliation que les réalisateurs cherchaient à avancer dans la série documentaire.

¹⁶⁶ UT, Nick, *The Terror of War*, Associated Press, le 8 juin 1972. La capture d'écran a été prise de cet article : PRIDE, Mike, « Ken Burns Talks with Mike Pride on Vietnam », [pulitzer.org](http://www.pulitzer.org), [disponible en ligne : <http://www.pulitzer.org/article/ken-burns-talks-mike-pride-vietnam>], consulté le 7 novembre 2018.

Dans la séquence dédiée à sa photo, Nick Ut témoigne sur les circonstances exceptionnelles qu'il a su saisir par son appareil photo. Elle se trouve après une séquence qui met en scène une conversation déclassifiée entre le résident Nixon et son secrétaire d'État, Henry Kissinger. Ils parlent de la façon de se retirer du Vietnam sans perdre la face et l'une des solutions évoquées est de faire en sorte que les Sud-Vietnamiens apparaissent comme des incompetents. L'importance décroissante du Vietnam dans le contexte de la Guerre froide est soulignée. L'offensive de Pâques est en cours et le 26 mai 1972, les États-Unis et l'URSS ont signé un traité historique antibalistique militaire, ceci malgré le fait que Nixon a ordonné le minage du port de Haiphong. Le Vietnam devenait de moins en moins stratégique dans le bras de fer entre les pays communistes et les États-Unis. On entend Kissinger prononcer les mots : « Vietnam will become a backwater¹⁶⁷ », un pays arriéré sans intérêt. Le gouvernement américain était en train de réfléchir à son retrait progressif des États-Unis du Vietnam et dans les propos tenus par Kissinger, on comprend que l'intention était très clairement de trouver une manière discrète d'abandonner les Sud-Vietnamiens à leur sort.

De cette séquence on passe donc à celle dédiée à la photographe iconique de Nick Ut. Le son extradiégétique des clics du déclencheur d'un appareil photo accompagne la série de photos qui suivent. Le narrateur situe l'action qui se passe sur la route vers le village de Trangbang. Nick Ut accompagne des soldats de l'ARVN qui poursuivent les soldats Viêt-Cong présents dans le village. Des villageois sont en train de fuir quand un avion sud-vietnamien, par erreur, déverse des bombes à napalm sur les réfugiés qui fuient. Le pilote les a pris pour l'ennemi. Cette histoire révèle ce qui pourrait être interprété comme de l'incompétence de la part des soldats sud-vietnamiens ; elle vient tout de suite après la séquence où on entend Nixon et Kissinger parlant de l'inaptitude des Sud-Vietnamiens dans le contexte de l'offensive de Pâques. Dans ce sens la séquence avec la photo célèbre de Nick Ut illustre les propos de Nixon et de Kissinger ; l'erreur est commise par un officier sud-vietnamien. Mais elle démontre aussi les conséquences d'utilisation des armes chimiques comme le napalm, maintenant interdit, que le militaire américain a introduit au Vietnam¹⁶⁸. Il est évident que le napalm a joué un rôle central dans la façon dont les Américains ont mené la guerre au Vietnam ; le produit chimique fait partie de l'imaginaire de la guerre du Vietnam. La photo de Nick Ut a participé à la construction

¹⁶⁷ BURNS Ken, NOVICK Lynn (dirs.), *The Vietnam War*, Épisode 9, « A Disrespectful Loyalty (May 1970-March 1973) », 1:17:51.

¹⁶⁸ Le napalm est devenu emblématique de la guerre du Vietnam. Le militaire américain se servait du napalm pour détruire la jungle avec l'espoir de faire sortir l'ennemi qui s'y cachait. Dans la série documentaire de Burns et de Novick, Philip Brady décrit un moment de paradoxe. Il écoutait un discours de Lyndon Johnson sur la contrainte que les États-Unis exerçaient au Vietnam et qu'il n'était pas du tout question de détruire ce que le Nord Vietnam s'est donné beaucoup de peine à construire. En même temps qu'il entendait ces mots, il dit « ... I'm sitting there listening to LBJ. At the same time we've got to lay some nape on the village. So I'm calling in the nape, and listening to the president talk peace. It was surreal. » Dans *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, il y a une scène célèbre qui a lieu sur une plage. Le lieutenant-colonel Bill Kilgore parle avec le capitaine Willard après avoir ordonné une attaque sur un village et il prononce une phrase qui est devenu mythique dans l'histoire du cinéma : « I love the smell of napalm in the morning ». Les scènes, qu'elles soient dans les documentaires ou dans les films, dans lesquelles on montre l'usage du napalm au Vietnam pour détruire la jungle font partie de l'esthétique des représentations de la guerre du Vietnam. Voir les annexes pour les traductions.

de cet imaginaire. Dans l'Épisode 9 de la série documentaire, la photo est décryptée, déconstruite dans une séquence que l'on peut considérer comme le *making-of* d'une photo iconique.

Avec un doigt, Nick Ut trace le chemin lent et circulaire que les bombes à napalm prennent quand elles tombent. Il dit : « Napalm is very slow. They go like this before they come down and bomb - napalm explosion, you know ? ». Quand il a vu les bombes tomber, il a sorti son appareil-photo et a commencé à prendre des photos. Certain d'avoir trouvé de belles images, il décrit le moment où il a vu la fille :

Oh my god people still there! In the black smoke, I saw the girl put her arms like this, I said 'Oh, my God, what happened? The girl, she's naked'. I don't know what happened to her. I took a lot of pictures of the girl when she naked, running. She said, 'Too hot! Too hot! Please help me. She says that. Her back, her skin keeps coming off. All her skin keeps coming off. I know she'll be dead. And I have water. Me and BBC London. We brought her water to help her. Then I borrowed one of the raincoats of a South Vietnamese soldier. I covered her body. Then her uncle, he running, he looked for me, he said, 'Can anyone help pull my children to the hospital?' [sic].

Le narrateur explique comment Ut a conduit la fille, grièvement brûlée, et les autres enfants blessés à l'hôpital à Saigon. On apprend que la fille s'appelait Kim Phuc et que 30% de son corps a été brûlé. Après avoir confié les enfants à l'hôpital, Ut est pressé de découvrir ce qu'il a réussi à prendre comme photo. Il retourne donc à la chambre noire/le laboratoire photo de l'AP : « I worry, I want to see my film, you know? I want to look my picture, first. I saw the picture, I said, "I have !" I know I have a good picture [sic]. » Mais le rédacteur en chef à Saigon a refusé de diffuser la photo car la fille était nue. La photo n'aurait jamais connu la lumière du jour si le chef d'Ut, Horst Faas, le célèbre photographe de combat, ne l'avait pas vu. Il a ordonné que la photo soit envoyée immédiatement au QG de l'AP à New York. Cet ordre a scellé le destin de la photo, celui de Kim Phuc, et celui de Nick Ut¹⁶⁹.

Comme *Saigon Execution* cette photo a provoqué une vive réaction du public. Alors que *Saigon Execution* a galvanisé l'opposition à la guerre, *The Terror of War* a suscité l'indignation aussi bien de ceux et celles qui étaient pour que ceux et celles qui étaient contre la guerre. Le narrateur constate : « For many Americans, even many of those who had supported the war, the image seemed to signal that enough was enough ». Ce conflit en Asie du Sud-Est est perçu de plus en plus comme un problème vietnamien, ce qui était l'objectif du gouvernement de Nixon. Dans la série documentaire la photo de Nick Ut sert à marquer la fin de la guerre au Vietnam pour les Américains. Pour le grand public, cette photo signifie le début de la fin de cette guerre aussi. Tout comme les protagonistes de *Saigon Execution* qui n'ont jamais réussi à sortir de l'ombre de leur représentation dans cette photo, *The Terror of War* a également poursuivi Nick Ut et Kim Phuc tout au long de leur vie. La séquence termine avec la voix du narrateur qui raconte la suite de l'histoire : « Kim Phuc would survive. She eventually left Vietnam and settled outside Toronto ». Pour illustrer ces propos, une autre photo iconique de Kim Phuc est montrée. Elle tient son nouveau-né dans ses bras et en gros plan, les cicatrices

¹⁶⁹ BURNS Ken, NOVICK Lynn (dirs.), *The Vietnam War*, Épisode 9, « A Disrespectful Loyalty (May 1970-March 1973) », 1:17:51. Voir les annexes pour la traduction



laissées par le napalm sont visibles. La photo ressemble aux portraits de la Vierge et l'enfant¹⁷⁰. Comme les portraits de la Vierge et l'enfant, la photo sert à donner de l'espoir et, dans le contexte de la série documentaire, à apaiser la tension créée par la violence montrée dans la séquence.

Les protagonistes de *The Terror of War* ont connu un destin moins tragique que les protagonistes de *Saigon Execution* ; ils ont survécu et surmonté ce qui leur est arrivé pendant la guerre. Or ce n'était pas le cas ni pour le général Loan, ni pour Eddie Adams, en tout cas pas dans l'imaginaire collectif. L'effet choque d'un meurtre en direct tel qu'il est montré dans *Saigon Execution* ne s'efface pas si facilement de la mémoire collective. Le général Loan sera toujours l'homme qui a tué Nguyen Van Lem. Et Eddie Adams sera toujours plus connu pour cette photo que pour les autres grandes photos qu'il a prises lors de sa carrière de photojournaliste. Ce qui fait de Saigon Exécution une photo exceptionnelle est qu'elle montre à quoi ressemble quelqu'un qui a l'intention de tuer un autre et à quoi ressemble un prisonnier qui sait qu'il va mourir. *The Terror of War* est exceptionnelle car elle capte en une seule prise l'innocence totale et complète d'une victime ainsi que sa vulnérabilité rendue plus évidente et crédible par le fait qu'il s'agit d'une petite fille blessée inutilement par un pilote qui s'est trompé de cible ; l'intention de faire mal n'y est pas.

La série documentaire joue donc sur le double récit inhérent aux deux photos : l'actualité sur la guerre du Vietnam et l'histoire des protagonistes impliqués dans les faits que les images captent, ou comme Susan Sontag l'aurait dit, « emprisonnent » (car pour Sontag la photo est un moyen d'emprisonner la réalité et de la figer¹⁷¹). Le temps d'information qui appartient au témoin et le temps d'information qui appartient à la mémoire sont donc bien représentés dans la série documentaire. Les réalisateurs ont réussi à recréer dans la mesure du possible l'ambiance dans laquelle le public aurait vu les photos pour la première fois. Ils ont ensuite cherché à montrer comment on se souvient de ces photos aujourd'hui et quel est l'héritage de ces images. Ainsi ils révèlent la destinée triviale des photos en traçant leurs voyages respectifs dans le temps et dans l'espace. Mais la signification des photos leur échappe, ne peut pas être emprisonnée comme l'instant représenté. Au contraire

¹⁷⁰ BAYIN, Anne, Kim Phuc et son fils, 1995.

¹⁷¹ SONTAG, Susan. « The Image-World », *op.cit.*, p. 356.

la signification déborde. Elle « s'écoule hors de la forme¹⁷² » et elle n'est pas facilement cadrée car le sens ne peut pas être dissocié des acteurs qui s'en saisissent.

1.2 Mettre en scène la musique de la guerre du Vietnam

Every war, of course, has its own soundtrack: the shouts of bravado and cries of anguish; the rhythms of march, retreat and lethal machinery. But Vietnam was the first rock & roll war.

David Fricke, rédacteur en chef, *Rolling Stone*¹⁷³

Dans l'ensemble des œuvres cinématographiques sur la guerre du Vietnam, la musique tient une place importante, et la série documentaire de Burns et de Novick n'est pas une exception. Comme les témoins/personnages qui sont interviewés, la musique témoigne sur les événements et les commente. Les photos reflètent les événements « as they occur and presses the action forward, at times igniting it, with pictorial and chronological accuracy¹⁷⁴ ». La musique peut avoir la même fonction narrative que les photos. Deux types de musique sont employés dans la série documentaire : la musique originale qui a été composée sur commande pour le documentaire et la musique populaire de l'époque, celle qui est contemporaine aux événements traités par le documentaire. Les compositeurs choisis pour écrire la bande originale étaient Trent Reznor et Atticus Ross de *Nine Inch Nails* ainsi que l'*Ensemble Silk Road* avec Yo-Yo Ma¹⁷⁵. Quant à la musique de l'époque, l'équipe de production a réussi à obtenir le droit sur 120 titres sur les 1 000 qu'il y avait dans leurs archives de musique¹⁷⁶. Comme les images de la guerre du Vietnam, l'utilisation de la musique est une façon d'impliquer les spectateurs dans les événements représentés. Les réalisateurs se servent de la vie triviale de la musique pour reconstituer l'ambiance de l'époque et pour donner un ton et un rythme à la narration. Par la musique le spectateur rentre plus facilement dans la narration. La musique populaire contemporaine de l'époque met en avant les valeurs de la nostalgie alors que la musique commissionnée met en avant les valeurs de l'innocence et de la violence. Comme les films de cette guerre (tels qu'*Apocalypse Now*, *Platoon*, et *Voyage au bout de l'enfer*) l'ont démontré, l'histoire de la guerre du Vietnam est liée à la musique et à la culture populaire de l'époque. D'une certaine manière, elle fonctionne comme un document dans une archive dans le sens où elle reflète l'histoire et l'histoire peut être écrite à partir d'elle. Pour la série documentaire de Burns et de Novick, la musique est donc une façon de raconter l'histoire de la guerre du

¹⁷² BARTHES, Roland. *Mythologies*, op.cit., p. 223.

¹⁷³ FICKE, David, ed. *Rolling Stone*, « Soundtrack Notes », pbs.org, [disponible en ligne : <http://www.pbs.org/kenburns/the-vietnam-war/music/david-fricke-soundtrack-notes/>], consulté le 8 novembre 2018. Voir les annexes pour la traduction.

¹⁷⁴ *Ibid.*, Voir les annexes pour la traduction.

¹⁷⁵ Page d'accueil du site dédié au *The Vietnam War*, pbs.org, [disponible en ligne : <https://www.pbs.org/kenburns/the-vietnam-war/about/>], consulté le 8 novembre 2018.

¹⁷⁶ McFARLAND, Melanie, « 'The Vietnam War': Ken Burns and Lynn Novick making art out of unprocessed trauma », salon.com, le 23 septembre 2017, [disponible en ligne : <https://www.salon.com/2017/09/23/the-vietnam-war-ken-burns-and-lynn-novick/>], consulté le 6 novembre 2018.

Vietnam. Dans la partie qui suit, la façon dont la musique est un être culturel avec une vie triviale à l'intérieur et à l'extérieur de la série documentaire sera examinée. Elle renforce les valeurs que les séquences propagent.

1.2a. La musique populaire de l'époque - la nostalgie et la vraisemblance

Les réalisateurs ont soigneusement sélectionné les chansons qu'ils voulaient utiliser à chaque instant du film. Leur objectif était de recréer le contexte de la guerre du Vietnam à tel point que, une chanson entendue lors d'un événement majeur comme, par exemple, la bataille de Hue¹⁷⁷, est une chanson que l'on aurait pu entendre à la radio pendant la guerre. L'éditeur de *Rolling Stone*, David Fricke, constate le fait suivant : « Each track was issued in or previously released by the year of the episode in which it appears. These songs – hit records, almost without exception – were an experience shared by a generation of soldiers and civilians¹⁷⁸ ». Le vice-président de la distribution internationale chez PBS, Tom Koch, semble en accord avec les propos de David Fricke sur l'utilisation de la musique au sein de la série documentaire ainsi que l'expérience partagée qu'offre la musique ; lors d'un entretien mené dans le cadre de recherche pour ce mémoire, il a dit :

You cannot escape the music, the tumult, the protest, how it's all woven together. Keep in mind that every song in that series, when you hear that song, it's not taken out of context. Every single song is the song that might just have come out or was the popular song in that immediate moment of the event you're seeing. But this is the first time in a documentary where from the very beginning of the documentary to the very end, I was there. I relived my entire life in those 18 hours. In other words, I knew exactly where I was every step along that way¹⁷⁹.

Tom Koch a grandi pendant la guerre du Vietnam. La série documentaire a résonné pour lui comme elle a résonné pour tant d'autres qui, comme lui, ont connu l'époque. Ce qui est intéressant dans son témoignage est l'importance qu'il accorde à la musique. C'est la musique qui lui fait revivre l'époque. Il s'est identifié avec la série documentaire de façon intime grâce à la musique. Elle le transporte à l'époque parce qu'elle est organisée de façon chronologique. L'emploi de la musique et en particulier des chansons connues de l'époque dans la série documentaire n'a pas pour but de manipuler les spectateurs, mais de montrer que la musique et les événements de la guerre sont intimement liés. Cela dit, les chansons suscitent de l'émotion et de la nostalgie chez les spectateurs, mais aussi elle fait partie de l'Histoire.

En effet, la musique sélectionnée pour la série documentaire fait partie de la mémoire collective et elle est indissociable de la guerre du Vietnam. Les événements de la guerre du Vietnam étaient une source d'inspiration pour plusieurs groupes et pour des chanteurs. À titre d'exemple, Marvin Gaye, aurait-il pu écrire « What's Going On ?¹⁸⁰ » si la guerre du Vietnam n'avait pas eu lieu ? Les chansons à texte comme celle-ci

¹⁷⁷ YOUNG Marilyn B, *op.cit.*, p. 217-219. La bataille a eu lieu entre le 21 janvier au 9 juillet 1968 dans la province de Quang Tri.

¹⁷⁸ FICKE, David, ed. *Rolling Stone*, « Soundtrack Notes », pbs.org, [disponible en ligne : <http://www.pbs.org/kenburns/the-vietnam-war/music/david-fricke-soundtrack-notes/>], consulté le 8 novembre 2018. Voir les annexes pour la traduction.

¹⁷⁹ Entretien avec Tom Koch, vice-président de la distribution internationale chez PBS, le 23 juin 2018 à Issy-les -Moulineaux. Voir les annexes pour la traduction.

¹⁸⁰ GAYE, Marvin, « What's Going On », *What's Going on*, Album, Tamla, 1971.

évacuaient les sentiments de colère et désespoir si répandus à l'époque. La chanson est sortie en 1971, vers la fin de l'engagement des États-Unis au Vietnam. Dans la chanson, Gaye dit « they're too many of us dying » en référence aux soldats américains qui meurent au Vietnam. De cette capacité d'une chanson de refléter les sentiments et les opinions de la masse, Lauren Rebecca Sklaroff écrit :

Songs were able to express these feelings of anger and confusion with lyrics that could be abstract – like Bob Dylan's 'Blowin' in the Wind' – or explicit, such as Phil Ochs's 'I Ain't Marching Anymore'. Music also filled a void in the country's media landscape. Hollywood didn't release films that probed the complex nature of the Vietnam War until years after the fall of Saigon¹⁸¹.

Le rapport entre le cinéma et la musique dans cet extrait est intéressant à noter car il montre l'importance de la culture dans l'espace civique aux États-Unis. Pour l'auteure l'un des rôles de la culture est vraisemblablement de faciliter l'expression politique. Dans les années 60, la culture et la politique étaient très liées. Selon Sklaroff, la musique a remplacé le cinéma dans son rôle d'incarner le *zeitgeist* d'une époque. Les 120 chansons des artistes tels que Bob Dylan, Joan Baez, les Animals, Janis Joplin, Wilson Pickett, Buffalo Springfield, les Byrds, les Rolling Stones et les Beatles¹⁸² ont été choisies pour la série documentaire pour ce qu'elles expriment sur la guerre du Vietnam.

Cela dit, Ken Burns et Lynn Novick n'ont pas été les premiers à noter l'importance de la musique à rassembler le public dans une période de l'histoire américaine caractérisée par de grandes fractures. Dans un livre qui s'intitule, *We've Gotta Get Out of this Place*¹⁸³, les auteurs, Doug Bradley and Craig Werner, parlent de la place centrale de la musique à l'époque de la guerre du Vietnam. Dans le livre, ils explorent comment les troupes américaines étaient unies par la musique populaire. De plus, ils démontrent que la musique populaire était aussi importante pour tous les soldats peu importe leurs origines et leurs catégories sociopolitiques¹⁸⁴. Le film *Good Morning Vietnam* de Barry Levinson (1987) montre également le rôle que la musique a joué pour hausser le moral des soldats américains au Vietnam à travers le personnage de l'animateur Adrian Cronauer, incarné dans le film par Robin Williams. Dans la série documentaire de Burns et de Novick, la musique populaire sert à avancer la narration certes, mais elle fonctionne comme un personnage qui témoigne de l'époque car elle aussi a une histoire à raconter avec son point de vue.

De cette façon, les chansons populaires présentées dans la série documentaire sont des êtres culturels. Elles sont habitées par des valeurs qui désapprouvent la guerre et promeuvent la paix. Dans l'ensemble, elles lancent un appel collectif à l'unité, à la liberté et elles dénoncent les actions du gouvernement américain au

¹⁸¹ SKLAROFF, Lauren Rebecca, *The Conversation*, « During Vietnam War, music spoke to both sides of a divided nation », [disponible en ligne : <https://theconversation.com/during-vietnam-war-music-spoke-to-both-sides-of-a-divided-nation-83702>], publié le 14 septembre 2017, consulté le 8 novembre 2018. Voir les annexes pour la traduction.

¹⁸² KAMP, David, « Why the Vietnam War is Ken Burns and Lynn Novick's most Ambitious Project Yet », [disponible en ligne : <https://www.vanityfair.com/news/2017/07/the-vietnam-war-ken-burns-lynn-novicks-documentary>], publié le 12 juillet 2017, consulté le 8 novembre 2018.

¹⁸³ BRADLEY, Doug et WERNER, Craig, *We've Gotta Get Out of this Place*, Amherst, Massachusetts, University of Massachusetts, 2015. Le titre du livre est la même que la chanson populaire du groupe *The Animals*, sortie en 1965.

¹⁸⁴ *Ibid.*

Vietnam, les inégalités, le racisme et le sexisme aux États-Unis. De l'antenne des années 60, elles traversent les décennies pour se trouver dans cette série documentaire où elles sont remises dans le contexte de l'époque. Cet acte de remise en contexte permet aux chansons de retrouver la signification qu'elles avaient à l'époque.

Afin de pouvoir les utiliser dans la série documentaire, la production a dû obtenir les droits sur les chansons. Ces procédés ont coûté cher et ont pris du temps. À titre d'exemple, pour obtenir les droits pour la chanson *Ohio* de Crosby, Stills, Nash and Young, la productrice Sarah Botstein a mis deux ans à convaincre le détenteur des droits que la chanson ne serait pas instrumentalisée¹⁸⁵. Comme ils avaient le budget, l'équipe de la production pouvait aussi se permettre d'obtenir les droits très chers de *Let it Be*¹⁸⁶. Selon Novick, l'équipe qui gère le patrimoine des Beatles reconnaissait l'importance du projet et ils ont dit : « We think this is an important part of history, we want to be part of what you're doing, and we will take the same deal everybody else gets¹⁸⁷ ». Pour les aider à choisir les bons morceaux, ils ont demandé aux témoins, ceux qu'ils ont interviewés, de partager avec la rédaction leurs chansons préférées de l'époque¹⁸⁸. À partir de ces listes, mais pas seulement, ils ont constitué une liste principale d'environ 1 000 titres parmi lesquels ils ont sélectionné les 120 titres qu'ils ont inclus dans la version finale¹⁸⁹.

Le choix de musique pour accompagner chaque séquence était donc délibéré et les réalisateurs ont veillé à ce qu'il n'y ait pas d'anachronisme. Malgré leurs efforts, il y en avait parfois. Par exemple, dans le prologue de l'Épisode 6, on voit défiler une photo de Vernon Wike que Catherine Leroy a prise pendant les batailles des collines à Khe Sanh en 1967¹⁹⁰. Au fond, on entend la voix de Janis Joplin qui chante *Summertime*. Cette chanson est sur l'album *Cheap Thrills* qui est sorti le 12 août 1968 donc presque deux semaines après la fin de la période traitée par l'Épisode 6 qui va de janvier à juillet 1968. *Summertime* n'aurait pas pu être à l'antenne quand cette photo était prise. Mais ce choix se justifie car le cri déchirant de Janis Joplin quand elle chante

¹⁸⁵ SLATE, Jeff, « The Music in Ken Burns' *The Vietnam War* is Remarkable. Here's How it was Chosen », *Esquire*, [disponible en ligne : <https://www.esquire.com/entertainment/music/a12499159/the-vietnam-war-ken-burns-the-beatles/>], publié le 29 septembre 2017, consulté le 8 novembre 2018.

¹⁸⁶ La série documentaire se termine sur un extrait du roman *A propos du Courage* lu par l'auteur, Tim O'Brien. L'extrait se termine avec les mots, *they endured* (ils ont enduré) et ensuite, la chanson « Let it Be » commence à jouer sur la générique de fin. Lors de son entretien du 28 juillet 2018, Viet Thanh Nguyen a reproché la série documentaire de réduire la guerre du Vietnam en tragédie sans se positionner par rapport au sens de cette guerre. Le choix de la chanson qui parle de la lâcheté prise face aux aléas de la vie, exprime bien la volonté des réalisateurs à « juger » cette guerre : elle a eu lieu, elle était une période tragique et compliquée et il faut faire avec. Pour Nguyen, cette façon d'interpréter la guerre est une manière de ne pas regarder en face le racisme qui étaye l'engagement des États-Unis au Vietnam.

¹⁸⁷ KAMP, David, « Why the Vietnam War is Ken Burns and Lynn Novick's most Ambitious Project Yet », [disponible en ligne : <https://www.vanityfair.com/news/2017/07/the-vietnam-war-ken-burns-lynn-novicks-documentary>], publié le 12 juillet 2017, consulté le 8 novembre 2018, *trad.*, « Nous pensons que c'est une partie intégrale à l'histoire, nous voulons nous associer avec le projet et nous accepterons les mêmes conditions que tout le monde ».

¹⁸⁸ *The Washington Post*, « Sixties music is iconic. Ken Burns' 'The Vietnam War' reminds audiences what inspired it », YouTube, [disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=HZtiH4u4uo>], publié le 29 septembre 2017, consulté le 8 novembre 2018.

¹⁸⁹ On ignore s'ils ont demandé aux témoins vietnamiens (du Nord et du Sud) leurs morceaux préférés, mais la question mérite d'être creusée davantage.

¹⁹⁰ Jacques Menasche, « Vernon Wike on Catherine Leroy », *viméo*, [disponible en ligne : <https://vimeo.com/104254621?from=outrouto-embed>], publié le 28 février 2018, consulté le 8 novembre 2018.

« summertime » va bien avec le désespoir que Catherine Leroy arrive à capter sur le visage de Vernon Mike penché sur le corps de son camarade qui venait d'être tué (voir ci-dessous)¹⁹¹.



Comme les témoignages, la musique est donc un outil qui sert à faire avancer la narration. La musique elle aussi met de l'ambiance et augmente l'émotion des scènes représentées. Pour Burns et Novick, la musique est peut-être comme un autre personnage, mais elle sert avant tout à donner un rythme et un ton aux événements présentés ; elle aide le spectateur à rentrer dans l'histoire et à identifier avec ce qui se passe. La musique sert à créer un rapprochement entre le présent et le passé. Ce pont entre le passé et le présent fait que le passé cesse d'être un objet que l'on étudie de loin comme un artefact, quelque chose qui est statique et qui n'existe plus. Au contraire le passé est vivant et la façon dont on interprète le passé dépend de ce que l'on vit au présent, donc notre regard sur le passé est toujours en train d'évoluer, ce qui nous ramène à nouveau à l'entretien avec Tom Koch. Après avoir regardé le documentaire, il dit :

the film itself changed my attitude about how to view documentaries, particularly historical documentaries. When I look at documentary and the events that preceded my life, such as World War II or earlier, I try to look at them now from a completely different perspective - not as objects, but as real events - I live them in real time¹⁹².

Pour Koch la série documentaire lui a permis de revivre le passé dans le présent comme s'il était encore là. La personnalisation de l'histoire la rend plus vraie. La clé du réel de l'événement réside donc dans la subjectivité. Quand on invite les spectateurs à rentrer dans l'histoire, par la musique ou d'autres moyens (des dispositifs transmédiés, par exemple), ils (re)vivent l'histoire. Ils arrivent à se l'approprier par l'illusion de la proximité créée. Le spectateur est impliqué directement dans l'œuvre et les points de vue qui y sont représentés.

Par exemple, dans l' *Épisode 4 : Resolve (January 1966 - June 1967)*, une séquence qui relate une lettre que la famille de Denton Crocker Jr. reçoit commence avec les notes plaintives de la chanson iconique, *The*

¹⁹¹ LEROY, Catherine, Vernon Wike pendant la bataille pour la colline 881, avril 1967, Paris Match.

¹⁹² Entretien avec Tom Koch, vice-président de la distribution internationale chez PBS, le 23 juin 2018 à Issy-les -Moulineaux. Voir les annexes pour la traduction.

Sound of Silence de Simon et Garfunkel (sortie en 1964¹⁹³). La lettre est lue en voix off par le narrateur et la chanson continue à passer doucement au fond. La chanson fait écho au désespoir exprimé dans la lettre. Les images et les vidéos d'un paysage vietnamien ravagé par la guerre défilent pour illustrer le doute que Denton Crocker Jr. exprime dans sa lettre. Crocker annonce qu'il pense prendre 15 jours de repos à Tokyo pour éviter de sombrer dans la désolation. Dans cette séquence on voit très clairement comment la musique et les images sont comme la feuille blanche sur laquelle le contenu de la lettre défile. Musique, image et mots, les trois éléments pris d'ensemble, donnent un ton mélancolique à la séquence.

L'utilisation de la musique populaire démontre les deux niveaux de trivialité à l'œuvre dans la série documentaire. Les chansons, comme *The Sound of Silence*, ont beaucoup circulé à l'époque ; elles étaient jouées fréquemment à la radio et elles font partie des chansons les plus connues de l'époque¹⁹⁴. Elles étaient également utilisées par le mouvement antiguerre, le mouvement des droits civiques et le mouvement pour la libération de la femme¹⁹⁵. En les réemployant, la série documentaire replonge le spectateur dans une nostalgie pour l'époque et les expose à de nouvelles audiences, ce qui leur donne une nouvelle vie triviale.

1.2b. La musique commissionnée

Nous venons d'évoquer le rôle que la musique populaire, contemporaine à l'époque, joue dans la série documentaire de Burns et de Novick. Cette musique parle particulièrement aux Américains qui ont connu l'époque. Elle fait partie de l'Histoire traitée par la série documentaire ; elle ne sert pas à susciter une réponse émotionnelle chez le spectateur, mais plutôt à recréer l'époque telle qu'elle aurait été vécue. En revanche, la musique qui a été commissionnée pour la série documentaire ne fait pas partie de l'histoire, elle l'accompagne. En effet, elle ajoute une dimension émotive à l'arc narratif. Les musiciens qui ont composé la musique originale pour la série documentaire étaient Trent Reznor et Atticus Ross¹⁹⁶ de Nine Inch Nails ainsi que l'Ensemble Silk Road avec Yo-Yo Ma¹⁹⁷. Les deux groupes ont écrit la musique mais dans deux styles qui se diffèrent complètement. L'œuvre musicale réalisée par Trent Reznor et Atticus Ross pourrait être caractérisée comme

¹⁹³ SIMON Paul et GARFUNKEL Art, « The Sound of Silence », Wednesday Morning, 3am, Album, Columbia, 1964.

¹⁹⁴ Selon le classement « Songs of the Century, par exemple, « The Sound of Silence » est le 79^e chanson la plus populaire du XX^e siècle. « Songs of the Century » sur CNN.com, [disponible en ligne : <http://edition.cnn.com/2001/SHOWBIZ/Music/03/07/list.top.365.songs/index.html>], publié le 7 mars 2001, consulté le 8 novembre 2018.

¹⁹⁵ *The Washington Post*, « Sixties music is iconic. Ken Burns' 'The Vietnam War' reminds audiences what inspired it », YouTube, [disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=HZtiHtu4uo>], publié le 29 septembre 2017, consulté le 8 novembre 2018.

¹⁹⁶ Ils ont également fait la bande originale du film de David Fincher, *Les hommes qui n'aimaient pas les femmes* (2011) avec Daniel Craig et Rooney Mara. C'est en regardant ce film que Lynn Novick a eu l'idée de demander à Trent Reznor et Atticus de composer pour *The Vietnam War*.

¹⁹⁷ Page d'accueil du site dédié au *The Vietnam War*, pbs.org, [disponible en ligne : <https://www.pbs.org/kenburns/the-vietnam-war/about/>], consulté le 8 novembre 2018.

électronique et contemporaine alors que l'Ensemble Silk Road avec Yo-Yo Ma a créé de la musique contemporaine aussi mais dans un style qui pourrait être classé comme classique¹⁹⁸.

Les trois types de musique que l'on emploie dans la série, les chansons iconiques de l'époque, la musique électronique et la musique contemporaine-classique donnent du relief à la narration. Les trois ne sont bien évidemment pas utilisés de la même façon. Nous avons vu dans quelles situations narratives les chansons populaires interviennent. Maintenant nous allons voir quelles circonstances nécessitent soit la musique électronique de Trent Reznor et Atticus Ross soit la musique classique de l'Ensemble Silk Road avec Yo-Yo Ma.

De façon générale, la musique de Trent Reznor et d'Atticus Ross est utilisée pour des scènes dans laquelle la tension monte. Par exemple, les scènes de batailles et les scènes qui sont très chargées de violence, en cours ou imminente. Leur musique anime également les scènes qui montrent la duplicité du gouvernement américain. Cet extrait montre le bombardement de Noël, ordonné par Nixon et qui avait pour cible la région autour de Hanoi et de Haiphong entre les 18-29 décembre 1972 ; la musique métallique et grinçante de Reznor et Ross joue au fond et elle fait écho avec le ton déjà lugubre de la séquence. Le morceau « The Forever Rain » incorpore le son des pales d'hélicoptère dans la musique. On retrouve le son des pales d'hélicoptère dans de nombreuses représentations de la guerre du Vietnam, notamment dans les films *Platoon* et *Apocalypse Now* et il est souvent associé avec la guerre du Vietnam dans l'imaginaire collectif. *The Vietnam War* de Burns et de Novick n'est pas une exception.

La musique de l'Ensemble Silk Road avec Yo-Yo Ma arrive quand la tension tombe, par exemple quand les blessés et les morts sont en train d'être évacués du champ de bataille ou quand un paysage paisible au Vietnam est montré. De plus, chaque fois qu'il y a une séquence avec le personnage de Hô Chi Minh, on entend une mélodie jouée sur le xylophone de l'Ensemble Silk Road ; la mélodie s'appelle *People and Fighters Unite*. Dans l'*Épisode 1 : Déjà Vu (1858-1961)*, le morceau Wounded Soldier¹⁹⁹ accompagne la séquence dédiée à la vie d'Hô Chi Minh, notamment la partie consacrée à son retour au Vietnam après 30 ans d'exil quand il fonde le Viet Minh (la Ligue d'indépendance du Vietnam, le précurseur du Front national de libération du Sud-Vietnam - le FNL ou le Viêt-Cong) dans le village de Pac Bo. Lorsque l'on montre les activités sur la piste de Hô Chi Minh, on entend souvent ce morceau, pertinemment appelé, *Traveling Music*.

L'usage de ces deux styles de musique et les couleurs différentes qu'ils apportent aux histoires dévoilent la position indulgente que les réalisateurs ont vis à vis de l'ancien ennemi des Américains, Hô Chi Minh et le Viêt-Cong. La musique qui accompagne les efforts du Viêt-Cong est souvent optimiste, pleine d'espoir,

¹⁹⁸ Dans ce contexte classique signifie que les instruments avec lesquels on joue la musique sont traditionnels (par ex. le violon, le violoncelle, le xylophone, la basse et ainsi de suite).

¹⁹⁹ Cinephile, « People and Fighters Unite Arr. Haruka Fujii | The Vietnam War Soundtrack (2017) », *YouTube*, [disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=8aeaDAnGtwA&index=7&list=PLv1udYiEW0AOR6t9ZnSB9fVWfJ1UsQQ4g>], publié le 5 novembre 2017, consulté le 8 novembre 2018, le mouvement en question commence à 1 min 47 de la vidéo.

idéaliste et met en avant le côté travailleur du Viêt-Cong ; elle contribue à l'image de combattants innocents dont les Viêt-Cong bénéficient dans ce documentaire²⁰⁰. L'imaginaire du Viêt-Cong dans le paysage audiovisuel américain n'est pas traversé de valeurs d'innocence et le Viêt-Cong, en tant qu'ennemi des États-Unis, n'a pas une identité précise à part celle de l'ennemi. En effet ils sont réduits à des stéréotypes sans caractère, sans visage : un ennemi furtif et insaisissable. L'un des aspects exceptionnels de la série documentaire, par rapport à d'autres documentaires ou films, est cette recherche de rencontrer l'ennemi en réinvestissant son image dans l'imaginaire collectif américain par des valeurs qui le rendent humain : l'ennemi était comme nous. Le résultat est une image du Viêt-Cong réhabilitée, un peuple se battant pour sa liberté.

L'image des Américains au Vietnam, vue par la série documentaire, est beaucoup plus complexe et la musique reflète les contradictions qui tourmentent l'âme américaine au sujet de la guerre du Vietnam. La musique de Trent Reznor et Atticus Ross fait ressortir les tensions évidentes dans une telle crise de conscience nationale. En effet cette musique est troublante. En accompagnant les scènes de bombardements de la jungle vietnamien, elle met en évidence la détermination et la colère du militaire américain. Dans les scènes de batailles, elle accentue la violence et le danger qui empreignent les images. L'emploi de la musique dans la série documentaire sert donc à appuyer les valeurs que la narration met en avant. Le fait que la musique pourrait être écoutée en dehors du contexte de la série documentaire voudrait dire que son destin trivial n'est pas forcément scellé à celui du documentaire, mais elle peut continuer tout de même à propager les valeurs que la série documentaire revendique. Cela est surtout le cas pour la musique qui a été commissionnée pour la série documentaire car son origine et point de référence sera toujours *The Vietnam War* de Burns et de Novick. Finalement, l'intention de Burns et de Novick était d'éviter de tomber dans les clichés des films hollywoodiens sur la Guerre du Vietnam²⁰¹. Malgré cela, la façon dont la musique intervient rappelle ces films hollywoodiens qui aussi se servent de la musique pour avancer l'arc narratif et pour augmenter l'émotion chez le spectateur. Cependant, dans le cas de la série documentaire, la musique populaire, contemporaine de l'époque, pourrait être considérée aussi comme des documents d'archives.

1.3. La mise en abyme des dispositifs médiatiques

Après les photos et la musique, portons notre attention sur les dispositifs médiatiques et la façon dont la série documentaire se sert de ces dispositifs pour ponctuer la narration. En effet, ils structurent l'expérience du spectateur et comme la musique, ils influencent l'engagement du spectateur avec la série documentaire. Ces dispositifs rendent le spectateur conscient qu'il est en train de regarder une représentation à deux niveaux : dans le présent et dans le passé. Le poste de télévision en noir et blanc, qui date vraisemblablement des années 50 ou 60, est employé pour passer d'une séquence à une autre. Il signale également le passage d'une époque à

²⁰⁰ Voir la partie 2.

²⁰¹ KAMP, David, « Why the Vietnam War is Ken Burns and Lynn Novick's most Ambitious Project Yet », [disponible en ligne : <https://www.vanityfair.com/news/2017/07/the-vietnam-war-ken-burns-lynn-novicks-documentary>], publié le 12 juillet 2017, consulté le 8 novembre 2018. « Burns was conscious of avoiding 'the old tropes and invented tropes' of Hollywood's Vietnam ».

une autre. La série documentaire relate donc deux versions de la guerre du Vietnam. Elle dévoile la version telle que l'on aurait pu la vivre à l'époque quand la guerre était de l'actualité et elle présente l'héritage de la guerre aujourd'hui. À travers ces deux prismes, on découvre comment cette guerre a évolué. Les dispositifs médiatiques révèlent deux niveaux de trivialité en mettant l'accent sur la façon dont l'information circulait à l'époque et la façon dont elle circule aujourd'hui. Dans la partie suivante, nous allons examiner les dispositifs médiatiques statiques, comme le poste de télévision, les uns des journaux de l'époque, les bandes d'enregistrements, et les dispositifs médiatiques dynamiques comme les reportages des journalistes de l'époque.

1.3a. Les dispositifs médiatiques statiques

Pour démontrer l'utilisation des dispositifs médiatiques et comment ils servent à ponctuer la narration, prenons la séquence qui parle de l'altercation militaire qui a failli avoir lieu entre les États-Unis et l'URSS en octobre 1962. La séquence se trouve au milieu de l'*Episode 2: Riding the Tiger (1961-1963)*. Cette séquence est constituée des images d'archives uniquement. Les seuls liens avec le présent sont la voix du narrateur qui raconte la chronologie des événements et une mélodie épurée, jouée au piano. D'abord la une d'un article du journal s'affiche avec une photo du président Kennedy. L'effet Ken Burns²⁰² est appliqué à cette photo pour se focaliser sur le visage de Kennedy, le personnage central de l'histoire. Ensuite on est face à l'écran de télévision dans lequel on peut voir (en noir et blanc) et écouter l'adresse de Kennedy à la nation. Dans cette adresse, Kennedy informe le public que des missiles nucléaires soviétiques ont été trouvés sur l'île de Cuba. Quand Kennedy parle, une carte de Cuba est montrée ainsi que d'autres titres des journaux qui évoquent les faits. Le tout est en noir et blanc. En regardant cette séquence le spectateur observe la crise telle que le public aurait pu la découvrir en 1962. La séquence continue à illustrer la crise avec des images, toujours en noir et blanc, de Kennedy et ses conseillers autour d'une table. Un air grave et consterné est sur tous les visages. Une autre photo en noir et blanc suit ; elle montre des gens autour d'un poste de télévision dans un magasin. Les regards attentifs et inquiets sont rivés sur le poste de télévision. Le narrateur nous informe que la crise a duré 13 jours. Au moment de sa résolution, on montre des images de Kennedy en couleurs mais toujours avec un air grave. La séquence se termine par la une d'un journal avec le titre « Kennedy, Cuba Victory²⁰³ » et une photo en noir et blanc de la maison blanche. Le narrateur affirme que ni les États-Unis ni l'Union soviétique ne souhaitaient se retrouver dans une confrontation aussi directe, ce qui ouvre la voie aux guerres limitées, menées par procuration (*proxy wars*), dans lesquelles on pouvait engager l'ennemi de façon indirecte comme c'était le cas avec la guerre du Vietnam.

Dans cette séquence la corrélation entre la guerre froide et la guerre du Vietnam est soulignée. Le spectateur est conscient qu'il est en train de regarder une représentation du passé. La voix-off l'ancre dans le présent. La mise en abîme des dispositifs médiatiques comme l'écran de télévision renvoie le spectateur au

²⁰² L'effet Ken Burns est un zoom lent sur un détail de la photo.

²⁰³ Voir les annexes pour la capture écran de cette photo.

passé et rend à l'évidence le passage du temps entre le présent, où l'actualité est communiquée au public à travers plusieurs écrans, et l'époque contemporaine à la crise de la baie des Cochons, quand il n'y avait qu'un seul écran pour propager un message à une audience de masse. En dévoilant les dispositifs médiatiques, la différence entre la façon dont l'information circulait avant, quand une audience de masse était ciblée, et aujourd'hui, où les cibles sont des audiences de niche que l'on cherche à consolider, est soulignée. La vie triviale de l'information ne se dirige pas de façon linéaire. De plus, l'information peut être plus facilement manipulée par ceux qui la reçoivent. Le journal télévisé présentait les faits d'une façon qui était perçue comme objective. La notion de l'information était moins complexe car les dispositifs étaient moins complexes comparés à aujourd'hui. La voix du narrateur anime la séquence des photos et les unes des journaux qui s'ensuivent et ainsi l'histoire avance.

La bande magnétique est un autre dispositif médiatique employé dans la série documentaire. Elle représente l'ensemble d'enregistrements des conversations des Présidents Kennedy, Johnson et Nixon. Outre le fait qu'elle témoigne du décalage entre deux époques, comme l'écran de télévision que l'on vient d'évoquer, elle invite le spectateur à rentrer dans une confidence, à être témoin de la trahison du peuple américain par son propre gouvernement. En effet, les scènes dans lesquelles on trouve les bandes d'enregistrements sont les scènes qui montrent les conversations secrètes entre Johnson et McNamara, entre Johnson et Nixon, et entre Nixon et Kennedy²⁰⁴. Bien évidemment, elles ne sont plus secrètes car les archives ont été déclassifiées depuis, celles de Nixon en 1980 (2 658 heures sur un total de 3 400 heures sont accessibles aujourd'hui) et celles de Johnson dans les années 1990 (700 heures sont accessibles, mais beaucoup reste à être transcrit et un certain nombre des enregistrements sont toujours classifiés)²⁰⁵. Les entendre aujourd'hui souligne l'écart énorme entre ce que le gouvernement disait officiellement et ce qu'il pensait réellement de la guerre au Vietnam. Les bandes magnétiques révèlent les failles dans la façade lisse que l'on présente au public lors des conférences et des communiqués de presse. Cette affaire a été traitée plusieurs fois au cinéma et par d'autres documentaires²⁰⁶, mais, dans le contexte de la série documentaire, l'image d'une bande magnétique qui enregistre au moment où l'on entend une conversation prétendument « secrète » renforce l'idée que la conversation était enregistrée à l'insu des personnes concernées. Mais, ce n'était pas le cas car Kennedy, Johnson et Nixon ont choisi de se faire enregistrer pour la postérité et pour que leurs mandats puissent être étudiés. La projection des bandes magnétiques à l'écran laisse croire que nous sommes en train d'écouter les vraies intentions du gouvernement en ce qui concernait la guerre du Vietnam. Or, de nombreux historiens ont montré que la version des faits, tels

²⁰⁴ Voir les annexes pour la capture écran de cette photo.

²⁰⁵ BURNS Ken, NOVICK Lynn, « How the Vietnam War Broke the American Presidency » *The Atlantic*, octobre 2017, [disponible en ligne : https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2017/10/how-americans-lost-faith-in-the-presidency/537897/?utm_source=nl-tk-091217&silverid-ref=MzEwMTU3MzcwMzU2S0], consulté le 8 novembre 2018.

²⁰⁶ Par exemple, *All the President's Men*, réalisé par PAKULA Alan J., 1976

que la série documentaire, les présente tombe souvent à côté²⁰⁷. Cela dit, les bandes magnétiques augmentent le sens aigu du drame que les conversations dévoilent. Finalement, les bandes magnétiques incarnent les archives que la série documentaire cherche à faire vivre. Elles nous rappellent que les archives qui hébergent les enregistrements existent et peuvent nous éclairer sur le passé, en l'occurrence sur la guerre du Vietnam. Grâce à la notoriété de la série documentaire, les enregistrements et la vérité qu'ils contiennent peuvent être entendus et connus par un public international.

1.3b. Les dispositifs médiatiques dynamiques

Comme les dispositifs médiatiques statiques, les dispositifs médiatiques dynamiques (que les reportages qui datent de l'époque incarnent au sein de la série documentaire) démontrent les deux niveaux de discours à l'œuvre dans la série documentaire. Ces deux niveaux de discours peuvent être qualifiés des manières suivantes : la façon dont on parlait de la guerre dans les journaux et les journaux télévisés à l'époque et la façon dont on se souvient de la guerre aujourd'hui. Avant d'analyser deux exemples de reportages incorporés dans la série documentaire, définissons le terme reportage. Un reportage est un témoignage. Il est aussi un compte rendu des événements qui viennent de se passer. Il est par nature descriptif et repose sur les faits, mais il est bien évidemment nourri par un contexte géopolitique et/ou socioéconomique de l'époque en question. Le ton d'un reportage est neutre et sobre. Il est censé faire preuve d'objectivité. L'incorporation des reportages qui datent de l'époque de la guerre du Vietnam sert à varier le rythme et le ton de la série documentaire. Vus d'aujourd'hui, les reportages étonnent car ils montrent la guerre de très près. Cette proximité aux opérations militaires américaines n'est plus possible, car, à la suite de la guerre du Vietnam, le militaire a perdu confiance dans les médias américains²⁰⁸. En effet, les reportages sur la guerre du Vietnam ont montré la guerre comme le public n'avait pas l'habitude de la voir. Pendant la Seconde Guerre mondiale les séquences d'actualité (*newsreels*) que l'on pourrait voir au cinéma avant que le film ne commence étaient simples, manichéennes et avaient pour but de représenter les exploits des Américains comme héroïques et justifiés. Au début de l'engagement américain au Vietnam, c'était le cas aussi, mais au fur et à mesure que l'implication des Américains s'intensifiait, les reportages devenaient de plus en plus critiques à l'égard du rôle des États-Unis au Vietnam.

Le journaliste Morley Safer à Danang

L'Épisode 3 : The River Styx (January 1964 - December 1965) de la série documentaire montre cette rupture dans le discours sur la guerre en attirant l'attention sur le travail du journaliste, Morley Safer, qui se trouvait au milieu d'une patrouille de marines le 5 août 1965 aux alentours de Danang. Les marines avaient reçu l'ordre de fouiller les villages pour trouver des caches de riz et des armes destinées à l'ennemi et puis de

²⁰⁷ ROBERTSON, Brian, « Ken Burns' Big Blunder on Vietnam and Why it Matters » *The Washington Post*, le 19 octobre 2017.

²⁰⁸ *Les trahison des médias*, BARBERIS, Patrick (dir.), Zadig Productions, ARTE France, 2008, Documentaire.

détruire ces villages. Safer a tout filmé : les soldats américains en train de mettre le feu aux maisons, les femmes et les enfants qui pleuraient et la colère des villageois. Dans son reportage il dit :

This is what the war in Vietnam is all about. The old and the very young. The marines are burning this old couple's cottage because fire was coming from here. When you walk into the village, you see no young people at all. The day's operation burned down 150 houses, wounded 3 women, killed one baby, wounded one marine and netted these 4 prisoners. Today's operation is the frustration of Vietnam in miniature. There is little doubt that American fire power can win a military victory here, but to a Vietnamese peasant, whose home means back-breaking labour, it will take more than presidential promises to convince him that we are on his side²⁰⁹.

Le contraste est frappant entre la photo, projetée avant le reportage de Safer, d'une famille américaine au foyer en train de dîner paisiblement en regardant la télévision et les maisons détruites des villageois vietnamiens. Il s'agit de l'un des exemples, dans la série documentaire, de la façon dont la guerre est rentrée, littéralement, dans les foyers américains par la télévision. D'après la série documentaire, c'est la première fois que le public américain est exposé à la violence de la guerre de si près. L'utilisation du reportage de Morley Safer dans la série documentaire sert à rafraîchir les souvenirs des téléspectateurs qui l'ont peut-être regardée en famille à l'heure du dîner devant la télévision et à démontrer la puissance de ces images à forger un imaginaire autour de la guerre du Vietnam aux États-Unis. Morley Safer montre ce qui se passe, commente l'efficacité de l'opération et soulève les questions éthiques suscitées par l'opération. Vue d'aujourd'hui, la prescience du reportage de Morely Safer surprend, car il arrive à soulever les problèmes principaux de cette guerre, notamment l'efficacité et l'inefficacité du militaire américain ; il était capable de gagner sur les champs de bataille, mais incapable de gagner les cœurs du peuple vietnamien. Le fait que son reportage était l'objet d'une vive critique du président Johnson le lendemain de sa diffusion prouve sa capacité de déterminer le sens et la direction que la guerre prenait. La frustration du gouvernement de ne pas maîtriser les messages propagés par les médias sur la guerre sera l'un des leitmotifs de la guerre du Vietnam. La série documentaire explore ce décalage entre les témoignages des journalistes et les militaires à travers les reportages de l'époque. En mettant ces reportages dans leur contexte original le spectateur les revit « comme à l'époque », sauf qu'il ne peut que s'agir de la vraisemblance car le prisme du spectateur sera toujours contemporain. La redécouverte de ce reportage par une audience au XXI^e siècle dans le contexte de la série documentaire témoigne avant tout de l'évolution du métier de journaliste de guerre et son rapport avec le gouvernement. Représenter, et surtout, juger les actions des militaires de façon aussi explicite n'est guère possible dans le contexte géopolitique aujourd'hui²¹⁰.

Le journaliste Walter Cronkite à l'antenne en 1968

Le rôle d'une figure importante du journalisme américain, Walter Cronkite, dans la guerre du Vietnam ne peut pas être ignoré. Dans l' *Épisode 6: Things Fall Apart*, la série documentaire ne laisse pas passer

²⁰⁹ BURNS, Ken et NOVICK, Lynn (dirs.), *The Vietnam War*, Épisode 3 : The River Styx (January 1964 - December 1965. 1 : 18 :07. Voir les annexes pour la traduction.

²¹⁰ *Les trahison des médias, op.cit.*

l'occasion de montrer un extrait du reportage de Cronkite suite à son voyage au Vietnam pour couvrir l'offensive du Têt. Le reportage a été diffusé le 27 février 1968²¹¹. La date n'est pas précisée, peut-être pour ne pas mettre en évidence le léger anachronisme engendré par la place qu'on lui accorde au sein de la série documentaire. En effet, le reportage de Cronkite arrive après un article de presse qui date du 10 mars 1968 et qui parle de la demande de Westmoreland pour plus de 200,000 soldats²¹². Comme nous l'avons vu ailleurs, la précision historique n'est pas l'objectif de la série documentaire. L'éditorial télévisé de Cronkite arrive à un moment dans la narration qui montre comment le doute prône, chez Johnson, chez les militaires et dans le public. Montrer cet extrait à ce moment met l'accent sur le tournant que la première moitié de l'année 1968 a représenté pour la guerre. Le fait qu'un journaliste respecté, impartial, qui n'avait pas cherché à critiquer le gouvernement auparavant, critique le gouvernement américain maintenant a surpris. Encore une fois le reportage est présenté comme le public l'aurait vu à l'époque, à travers un écran de télévision en noir et blanc. La chanson de Jefferson Airplane, *White Rabbit*, passe doucement au fond. (La chanson est parue en 1967 donc et il est tout à fait possible qu'elle soit passée à la radio quand le reportage de Cronkite a été diffusé). On ne montre qu'un court extrait à la fin d'une émission consacrée à l'offensive du Têt et la bataille de Hue. Cronkite partage ses impressions personnelles sur l'engagement américain au Vietnam. Il s'agit d'un court extrait. Le voici tel qu'il est présenté dans la série documentaire :

We have been too often disappointed by the optimism of the American leaders, both in Vietnam and Washington, to have faith any longer in the silver linings they find in the darkest clouds ... To say that we are closer to victory today is to believe, in the face of the evidence, the optimists who have been wrong in the past. To suggest we are on the edge of defeat is to yield to unreasonable pessimism. To say that we are mired in stalemate seems the only realistic, yet unsatisfactory, conclusion. On the off chance that military and political analysts are right, in the next few months we must test the enemy's intentions, in case this is indeed his last big gasp before negotiations. But it is increasingly clear to this reporter that the only rational way out then will be to negotiate, not as victors, but as an honorable people who lived up to their pledge to defend democracy, and did the best they could²¹³.

A l'époque, il était rare, voir illégal pour les journalistes de partager leur avis aussi publiquement à cause des réglementations en place qui les obligeaient de présenter tous les points de vue sur un sujet controversé. Le fait qu'il a choisi de présenter son opinion lors d'une émission spéciale et non pas un journal télévisé lui a permis de contourner cette loi²¹⁴. On dit que Cronkite, en prononçant ces mots, donnait une voix aux doutes qui déjà

²¹¹ ACHENBACH, Joel, « Did the News Media Led by Walter Cronkite Lose the War in Vietnam? », *The Washington Post*, le 25 mai 2018.

²¹² SHEEHAN, Neil, et SMITH, Hedrick, « Westmoreland Requests 206,000 More Men Stirring Debate in Administration », *The New York Times*, le 10 mars 1968, [disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/1968/03/10/archives/westmoreland-requests-206000-more-men-stirring-debate-in.html>], consulté le 9 novembre 2018.

²¹³ BURNS Ken, NOVICK Lynn (dirs.), *The Vietnam War*, Épisode 6, « Things Fall Apart (January 1968 – July 1968) », 1:04:29. Voir les annexes pour la traduction.

²¹⁴ BOLEIK, Brooks, « FCC Finally Kills off Fairness Doctrine », [disponible en ligne : <https://www.politico.com/story/2011/08/fcc-finally-kills-off-fairness-doctrine-061851>], publié le 22 août 2011, consulté le 9 novembre 2018.

existaient²¹⁵. La place du reportage dans la narration souligne le regard sur l'année 1968 que la série documentaire met en avant. En effet, c'était l'année des bouleversements majeurs dont les assassinats de Martin Luther King et de Robert Kennedy, la décision de Johnson de ne pas chercher à renouveler son mandat en tant que président des États-Unis, et les manifestations contre la guerre du Vietnam qui allaient en crescendo. Les remarques sobres et lucides de Walter Cronkite, si calmement articulées, offrent un répit par rapport au chaos que la série documentaire représente.

Les éléments examinés dans cette partie (les images iconiques, la musique iconique et commissionnée et la mise en abyme des dispositifs médiatiques comme le vieil écran de télévision, les photos d'archive, la bande magnétique et les reportages) démontrent la tension entre distance et proximité vis à vis de l'objet d'étude, la guerre du Vietnam. L'objectif des réalisateurs était de rendre l'histoire de la guerre du Vietnam accessible à toutes les parties concernées y compris les Sud et les Nord-Vietnamiens. Pour atteindre cet objectif, ils ont adopté une approche personnelle. C'est-à-dire qu'ils ont choisi de montrer l'implication personnelle des personnages. L'évidence de cette approche personnelle dans cette section se trouve dans les témoignages personnels qui décrivent, mettent en contexte les images d'Adams et d'Ut. La technique que l'on emploie pour présenter les photos (l'effet Ken Burns) est une autre manière d'impliquer le spectateur dans la narration. Les images des bandes magnétiques qui enregistrent des conversations « secrètes » nous font rentrer dans la « confidence » et créent l'illusion de la proximité. L'utilisation des reportages qui montrent l'implication personnelle des journalistes dans la guerre du Vietnam est une façon de se rapprocher du spectateur. En effet, le fait d'exprimer une conviction ou une opinion interpelle le spectateur bien plus qu'un récit détaché qui énonce une réalité. Finalement, mettre en abyme les reportages, les photos, les conversations enregistrées est une façon de se rapprocher du passé. En tant qu'être culturel, la guerre du Vietnam est saisie par des dispositifs et des points de vue, ce qui démontre jusqu'à quel point elle peut se transformer en fonction de qui ou quoi l'appréhende. Dans la partie qui suit, le dialogue que les réalisateurs ont noué avec les parties prenantes de la série documentaire sera examiné. Là aussi nous verrons que la guerre du Vietnam en tant qu'être culturel se transforme selon le public visé.

2. L'engagement avec ses parties prenantes

Les parties-prenantes d'un projet, peu importe lequel (artistique, politique, scientifique, etc.), sont les acteurs, individuels ou collectifs, qui sont concernés par l'exécution et le résultat du projet. L'un des objectifs des réalisateurs de la série documentaire était d'impliquer les parties prenantes de celle-ci. La série documentaire n'est pas seulement l'œuvre d'esprit des réalisateurs car elle n'a pas été fabriquée de façon isolée. Certes le produit final incarne la vision des réalisateurs et la série documentaire est le fruit de leur travail, mais ils ont pris en considération les points de vue de plusieurs parties prenantes avant de finaliser le projet. Parmi

²¹⁵ WALSH, Kenneth T. « 50 Years Ago Walter Cronkite Changed a Nation », [disponible en ligne : <https://www.usnews.com/news/ken-walshs-washington/articles/2018-02-27/50-years-ago-walter-cronkite-changed-a-nation>], publié le 27 février 2018, consulté le 9 novembre 2018.

ceux qui ont été consultés dans la réalisation du documentaire étaient des personnes qui ont été touchées par la guerre du Vietnam, c'est-à-dire les anciens combattants de tous les côtés (Américains, Sud-Vietnamiens, Nord-Vietnamiens), leurs familles, les journalistes, les écrivains, les hommes et femmes politiques. En impliquant quelques représentants de ces groupes, l'objectif des réalisateurs était de s'assurer que suffisamment de perspectives seraient représentées pour que la série documentaire engage les spectateurs dans un débat sur les questions soulevées. Burns explique ses intentions au [salon.com](#) :

I hope that the film will sponsor intimate conversations. Between a soldier who fought in the war and a grandson who knew nothing about the Vietnam War. Between someone who supported the war and someone who opposed it. And really just to start conversations within ourselves²¹⁶.

Clairement, Burns souhaite que la série documentaire soit un point de départ et même un lieu de médiation où l'on peut s'exprimer sur le sujet. D'après Mark Edwards, qui a produit le documentaire pour Arte, il était essentiel pour Ken Burns de générer une conversation à l'échelle nationale à partir d'une narrative historique²¹⁷. Cela étant, mesurer l'impact qualitatif de la série documentaire sur les parties prenantes n'est pas une science exacte. Mais il est tout de même possible d'avoir une idée de sa capacité d'engagement avec le public, en regardant de près l'implication des consultants, les réactions dans les communautés que la série documentaire prétend représenter, les audiences et le rôle des sponsors dans le projet de la série documentaire.

2.1. Les consultants et les avant premières

De nombreux articles dans des journaux américains mettent en avant le processus de recherche mis en place par Burns et Novick. Dès le début du projet ils ont identifié les experts qui pouvaient les aider à comprendre la complexité de la guerre du Vietnam. Dans un entretien pour [The History News Network](#), Lynn Novick explique le processus :

One of the things Ken and I do right at the beginning on every project is to identify the scholars who are the most respected and most thoughtful and the chief thinkers on the subject. We did that here and our advisors helped us focus on the seminal books to read, where the best scholarship is being done. We started with a panel of informed and thoughtful experts. Even with ten years working on this, we could never achieve the level of expertise they have over a lifetime doing nothing but Vietnam²¹⁸.

Alors que le fait de se fier aux experts du sujet traité par un documentaire n'est pas unique dans le genre, le fait de les impliquer dans le montage l'est. Pour mener à bien leur projet, la contribution des conseillers a été sollicitée activement par les réalisateurs et les producteurs. Ils ont collaboré avec 24 conseillers dont des écrivains (vietnamiens et américains), d'anciens combattants des trois côtes (le Nord Vietnam, le Sud Vietnam et les États-Unis), des spécialistes en science politique, des historiens et des anciens agents de l'OSS (le

²¹⁶ LAM, Andrew, « The Vietnam War: An Interview with Ken Burns and Lynn Novick », [disponible en ligne : <http://newamericamedia.org/2017/08/the-vietnam-war-an-interview-with-ken-burns-and-lynn-novick.php>], publié le 22 août 2018, consulté le 7 novembre 2018. Voir les annexes pour la traduction

²¹⁷ Entretien avec Mark EDWARDS. « ...there's a very both sincere and a sophisticated take on how you can create dialogue through historical narratives and trying to get the conversation on a national level to work ». Voir annexe pour l'intégralité de l'entretien et pour la traduction.

²¹⁸ LINDLEY, Robin, « The Creation of the Unprecedented PBS Series 'The Vietnam War' », [disponible en ligne : <https://historynewsnetwork.org/article/167107>], publié le 8 octobre 2018, consulté le 9 novembre 2018.

précurseur de la CIA)²¹⁹. Aucun homme politique ne figure sur la liste, ce qui est cohérent avec l'intention de départ qui était de raconter l'histoire des gens ordinaires²²⁰. À cette fin, deux projections pour visionner le premier montage, qui était de 20 heures, ont été organisées au siège de Florentine Films dans le New Hampshire. Mark Edwards a participé à l'une de ces projections avec d'autres conseillers et parties prenantes²²¹. De cette expérience, il dit :

There's a constant shaping of the corpus, which was slowly growing to 80, 90, 100 interviews. They were pared down and then the process of integrating them and layering them into the stories as they unfolded began - integrating whole historical blocks with archival footage where you see Kennedy, Johnson, Nixon and then shaping it all into very long episodes or giant rough cuts. What they do brilliantly is at that they organise preliminary rough-cut screenings in a barn. Ken has a barn on his property in New Hampshire that doubles as a very sophisticated screening room, it's sort of a very rustic barn that has good tech built in and he gets groups of up to 50 people in a room with multiple perspectives to look at the cuts. In this case, they had a series of big screenings both with historical advisors, military people and a sort of a grab bag of different people who were invested in the film and we spent a week watching 20 hours. They basically said since you've been in the conversation from the beginning and since you're a partner for this project, the best way for you to get all of this rolling is for you to come and watch everything that we've got up to this point, which is 20 hours, and look at the shape of it and figure out how we're going to go from there. And so, we sat in a room with everybody for a week and went through all of the material. We screened an episode in the morning and another in the afternoon: 10 episodes in 5 days. Ken took notes from every single person in the room - and these are 4-star generals. He is very confident and very sophisticated in his ability to take in criticism, which is rare for big-time filmmakers²²².

À partir du premier montage, la version finale de la série documentaire a donc été co-construite avec les conseillers. En effet, leur engagement avec le matériel a déterminé le résultat. Par exemple, dans la partie intitulée « Unsettled History » du *making of* de la série documentaire, ils montrent des extraits des discussions qui ont eu lieu après les projections. Dans l'un des extraits, on entend Duong Van Mai Elliot²²³ dire : « For me the focus is too much on the Americans and the North Vietnamese Army ». Inclure cette remarque de Mai Elliot est peut-être une manière de répondre aux nombreuses critiques des Américains d'origine vietnamienne qui ont eu la même impression en regardant la série documentaire, par exemple l'ancien combattant de l'ARVN, Sutton Vo, qui après avoir regardé a dit : « the Vietnam War included the Americans, South Vietnam and North Vietnam. But in the 18 hours, the role of South Vietnam was very small. Any documentary should be fair and should tell the truth to the people²²⁴. » Inclure la remarque de Mai Elliot est une façon de reconnaître les failles dans le *storytelling* de Burns et de Novick, car un consensus sur ce que la Guerre du Vietnam signifie

²¹⁹ La liste des consultants est disponible sur le site de PBS dédié à la série documentaire : [disponible en ligne : <http://www.pbs.org/kenburns/the-vietnam-war/about/credits/>], consulté le 9 novembre 2018.

²²⁰ John Kerry et John McCain ont donné leur aval au projet de Ken Burns et ils figurent dans la série documentaire, mais ils n'ont été ni consultés ni interviewés car l'objectif était de mettre en avant des récits moins connus du public.

²²¹ Pour plus d'information sur le déroulement des réunions voir le vidéo suivant : PBS, « *The Vietnam War* | Consulting with Ken Burns & Lynn Novick | PBS », [disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=f0hxbBxGQwE>], publié le 14 septembre 2017, consulté le 9 novembre 2018.

²²² Entretien avec Mark EDWARDS, voir les annexes pour l'entretien et la traduction.

²²³ L'auteure sud-vietnamienne et américaine du livre, *The Sacred Willow*, New York : Oxford University Press, 1999.

²²⁴ SANCHEZ, Tatiana, « Veterans angry, disappointed following PBS' Vietnam War documentary », *The Mercury News*, [disponible en ligne : <https://www.mercurynews.com/2017/09/29/veterans-angry-disappointed-following-pbs-vietnam-war-documentary/>], publié le 29 septembre 2017, consulté le 7 novembre 2018,

n'existe toujours pas. Le fait que l'Histoire de la guerre du Vietnam n'est pas résolue et qu'elle reste perturbée est reflété dans le processus de création de la série documentaire. De ces projections avec les consultants, Novick dit que ce qu'elle aimait le plus de ces réunions était justement les désaccords car ils lui faisaient prendre conscience qu'une seule et unique réponse n'existait pas et que « Vietnam is a particularly unsettled subject about which historians and people who lived through it disagree quite vehemently at times²²⁵ ». Pour Sarah Botstein, la productrice de la série documentaire, l'objectif de l'œuvre est d'inspirer une nouvelle conversation, de soulever de nouvelles questions auxquelles il n'y a pas forcément les réponses. Karl Marlantes fait écho à Botstein en observant que la série documentaire ne cherche pas à résoudre les ambiguïtés. Et puis Ken Burns rappelle qu'il y avait de l'ambition dans le projet, mais pas d'intentions particulières, rien à prouver, juste une histoire à raconter²²⁶.

Le *making of* de la série documentaire met donc en avant un discours sur la représentation qui est basée sur l'inclusion. Ce discours d'inclusion est le fil conducteur des équipes de réalisation et de production. Les projections du premier montage organisées pour les conseillers sont le point culminant de ce discours et de ce processus d'inclusion où toutes les parties prenantes du documentaire ont l'occasion de, non seulement confronter le contenu, mais de le façonner. Ce procédé montre de quelle manière la guerre du Vietnam, en tant que sujet traité par la série documentaire, est un être culturel qui se transforme selon qui la regarde, qui se l'approprie. Tout simplement, la guerre du Vietnam ne signifie pas la même chose pour tout le monde. Le fait que Burns cherche à transformer la conversation sur la guerre du Vietnam autant à l'échelle nationale qu'au niveau individuel, dévoile sa volonté de réévaluer la place de cette guerre dans la mémoire collective américaine. Les réunions avec les consultants montrent que Burns et son équipe sont conscients que la guerre du Vietnam, en tant qu'objet historique, vit encore. Le manque de résolution et l'absence de volonté pour figer cette histoire font que la série documentaire est un lieu de médiation.

Outre les projections avec les conseillers qui ont provoqué l'engagement avec la série documentaire, six mois avant sa diffusion sur PBS, des avant premières d'une compilation des extraits de l'œuvre complète ont été organisées dans 50 villes aux États-Unis pour environ 3 000 à 6 000 personnes à la fois. L'objectif de ces avant-premières était d'inciter le public à réagir à ce qu'ils voyaient, à parler de leurs souvenirs et à partager leurs avis sur la Guerre du Vietnam. Mark Edwards a assisté aux avant premières qui ont eu lieu à Chicago et à Kansas City. Il les décrit comme des « événements médiatiques » qui génèrent de la publicité pour la série documentaire à l'échelle nationale. Le diffuseur, PBS, bénéficie de cet engagement car leur public cible assiste aux avant-premières. La société civile dans les villes concernées est également impliquée. Des deux avant-premières auxquelles il a assisté, Edwards dit :

There were veterans, there were leftists, there were conservatives and they were all in the same room talking about this object. And the group in Chicago was very anti-war and the group in Kansas City was mostly

²²⁵ BURNS Ken, NOVICK Lynn (dirs.), *The Vietnam War*, 2017, DVD, « Making of - Unsettled History », 28:10.

²²⁶ *Ibid.*

veterans, not pro-war, but some of the conservative voices you hear in the series were present in the room. Ken Burns was very interested in getting all those people to talk to each other. It's a pretty noble undertaking²²⁷.

Encore une fois, l'objectif est de nouer le dialogue et créer un espace où ce dialogue peut avoir lieu ; la série documentaire déclenche cette mise en relation d'idées et d'avis qui divergent. Après une avant-première organisée à Orange County en Californie où réside la plus grande communauté vietnamienne aux États-Unis, Tien Nguyen, un informaticien qui fait partie de cette communauté, parle de ses premières impressions :

This raised even more questions than it answered. It makes me wonder how it will wrap up. Do they focus on the saga of the boat people or the reeducation camps? Really, to understand the war, you need to understand the before and after. The post-war is what our people are still dealing with²²⁸.

Nguyen a attendu avec impatience l'avant-première. Après l'avoir vue, il avait envie de découvrir la série documentaire en entier. Un autre participant à l'avant-première organisée à Orange County, Long Dinh, qui, à l'époque de la Guerre du Vietnam, faisait partie de la presse de l'armée de l'air vietnamienne, dit : « I could not imagine that they would have that many voices in a film, and often voices you did not hear from in the past²²⁹ ». Là encore, au cœur de la communauté vietnamienne, on voit que la série documentaire interpelle ceux qui la regardent. Qu'ils soient d'accord ou pas, ils réagissent au contenu, renforcent les valeurs qui y sont représentées et, en même temps, l'investissent de nouvelles valeurs. Dans la sous partie qui suit, nous examinerons de plus près les audiences de la série documentaire et son impact au sein des communautés stratégiques comme la communauté vietnamienne aux États-Unis.

2.2. Les audiences et l'engagement

2.2a. Contexte : l'importance de l'audience pour l'engagement

La valeur de l'audience pour le contenu diffusé sur PBS ne pourrait pas être caractérisée de la même façon qu'elle l'est pour une chaîne ou un diffuseur à but lucratif. Pour PBS, la signification d'une bonne audience n'est pas liée au rendement financier. Il est important que l'audience soit élevée car c'est un signe que le message du contenu a été entendu par les spectateurs et qu'ils se sont peut-être identifiés avec les valeurs représentées par le contenu. L'objectif n'est donc pas de trouver des synergies que des marques ou des produits pourraient avoir avec la ligne éditoriale du diffuseur, comme ce serait le cas avec des diffuseurs ayant un autre *business model* comme NBC, CBS et ABC. Au contraire, la ligne éditoriale de PBS ne suit pas cette logique ; ses valeurs sont d'informer, d'éduquer et de divertir son public²³⁰. Cela étant, l'audience est au cœur de la mission de PBS. D'après Tom Koch, cette mission sera impossible à remplir « without an audience ». En effet, on informe, éduque et divertit une audience. L'audience est l'autre moitié de l'équation. Koch dit :

²²⁷ Entretien avec Mark EDWARDS. Voir les annexes pour l'entretien et la traduction.

²²⁸ DO, Anh. « For Orange County Vietnamese, a film about the war shares a glimpse into their past life ». *LA Times*. 12 mai 2017. Voir les annexes pour la traduction.

²²⁹ *Ibid.* Voir les annexes pour la traduction.

²³⁰ Entretien avec Tom Koch. Voir les annexes pour l'entretien. .

There's a lot of competition for media attention and you can't run a company that has no audience. It's like you can't run a store with no customers. It's just that we don't approach the customer in the same way. We have a different agenda. But you still want customers. In fact, you want a lot of customers to fulfill your mission, but the mission isn't to make profits²³¹.

Néanmoins, pour exister, PBS a besoin de financement et, pour obtenir ce financement, la chaîne doit prouver son utilité au public. Cette utilité se trouve dans l'audience et l'engagement (ou l'audience invisible²³²) avec le contenu où l'importance de mesurer l'audience pour la série documentaire, *The Vietnam War*. Il est nécessaire de montrer l'impact pour, par la suite, justifier le financement.

2.2b. L'audience visible et invisible

De ce point de vue, si l'on évalue uniquement les chiffres, *The Vietnam War* a été un succès et a eu un impact sur le public aux États-Unis et à l'international, notamment au Vietnam. En quoi consiste le succès en termes d'audience, aujourd'hui, quand elle est si fragmentée ? Tout d'abord, il est nécessaire de mesurer le nombre de spectateurs unique en linéaire et en streaming et ensuite, si possible, les interactions. Reprenons donc les chiffres évoqués au tout début de cette étude. Lors de la première diffusion de la série documentaire, les 10 épisodes étaient étalés sur 2 semaines, du 17 septembre au 28 septembre 2017. L'audience moyenne pour chaque épisode était de 6,7 millions. Avec la rediffusion (toujours en linéaire) qui a duré jusqu'au 31 décembre 2017, un total de 39 millions de spectateurs « uniques » l'ont regardé. Entre le 17 septembre et le 31 décembre 2017, la série documentaire a été vue 10 millions de fois sur des plateformes de PBS et de YouTube. En France, elle a été vue 1 million de fois en streaming et en Allemagne, 1,5 million de fois en streaming. Au Vietnam, où la série est disponible en vietnamien uniquement sur YouTube, elle a été vue 1,9 million de fois. En tout, elle a été regardée dans 88 pays²³³. L'audience a été donc au rendez-vous de ce documentaire-événement aux États-Unis et à l'international.

Trouver les chiffres exacts sur les audiences invisibles était moins évident car PBS a commencé à mesurer cet engagement depuis quelques mois seulement²³⁴. Toutefois, en ce qui concerne la série documentaire de Burns et de Novick, l'engagement avec une audience invisible existe car l'œuvre a une vie après sa diffusion, notamment sur le site de PBS où il est possible de contribuer à la conversation que les réalisateurs voulaient stimuler en faisant le documentaire. Une page du site de PBS est entièrement dédiée à la série documentaire. Les utilisateurs du site peuvent se renseigner sur : les réalisateurs, les participants, la musique, et les épisodes. Tout comme la série documentaire qu'elle représente, la page qui lui est consacrée est très complète et riche en informations. À titre d'exemple, pour chaque épisode il y a un texte qui le résume, des extraits courts à regarder, une liste des participants interviewés dans l'épisode et une liste des morceaux de musique qui y sont joués. Il y a donc de nombreuses manières d'engager avec le matériel. Si l'on souhaite

²³¹ *Ibid.* Voir les annexes pour la traduction.

²³² EVERHART, Karen, « Public TV begins counting 'invisible audiences' for education content », [disponible en ligne : <https://current.org/2018/01/public-tv-begins-counting-invisible-audiences-for-education-content/>], publié le 25 janvier 2018, consulté le 9 novembre 2018.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*

savoir plus sur la guerre du Vietnam, il y a une liste des ressources et des recommandations de lecture. Si les enseignants souhaitent exploiter le matériel, il y a des plans de cours à télécharger et des conseils pour introduire le sujet après des élèves. Il y a également la possibilité pour les visiteurs du site de mettre en ligne leur propre expérience avec la guerre du Vietnam s'ils se sentent concernés. Les possibilités sont donc nombreuses pour consommer le contenu librement et en toute gratuité après la diffusion de la série documentaire. L'engagement direct avec le public ne s'est donc pas arrêté aux avant-premières. Le site web dédié prolonge la vie triviale de la série documentaire car il offre au public la possibilité de continuer son engagement avec la guerre du Vietnam telle qu'elle est représentée dans la série documentaire.

2.2c. L'audience et l'engagement aux États-Unis

Au cœur de toute cette interactivité est le sujet véritable de la guerre du Vietnam. Mais cette interactivité est modérée par l'intermédiaire de la page web dédiée à la série documentaire, qui sera toujours le point de référence de chaque interaction. Le ton de cette interaction ressemble à l'ambiance d'intimité créée par le documentaire où le spectateur est très proche des personnes interviewées. Comme le gros plan qui cadre leurs visages et permet d'observer de près leurs larmes aux yeux, l'intensité de leurs regards et l'émotion sur leurs visages, les extraits des témoignages sur la page de partage sont personnels, racontés à la première personne, leurs textes sont insérés dans des carrés qui ressemblent à ceux dans lesquels on envoie des SMS. Comme les SMS, les messages sont courts, informels et faciles à transmettre. Le fait que les commentaires ne sont pas toujours positifs (ce qui est le cas de la contribution de Larry qui aurait aimé que sa troupe soit représentée dans la série documentaire, voir 'encadré ci-dessous) montre une ouverture à la critique, mais aussi l'illusion d'une résistance à la pensée unique. Le site web reflète la série documentaire qui est elle-même un lieu de médiation où convergent des points de vue différents. Les deux espaces, le site web et la série documentaire, organisent les points de vue pour qu'ils puissent rentrer dans l'arche narrative. Ce processus consistant à tailler le contenu le dilue. Une certaine homogénéité est nécessaire pour que l'histoire tienne. Des copies d'écrans de la page d'accueil de l'onglet « Vietnam Stories » ainsi que deux exemples des contributions des visiteurs se trouvent ci-contre :

The series is disappointing about the struggles of everyone at home, particularly people my age, whose friends and lovers were the ones drafted. By 1967, I participated in demonstrations before I was out of high school; more significantly, I drove deserters and draft dodgers to Canada (1 or 2 at a time), borrowing my mother's car and having to return it before she got off work so she didn't...

Sandy
10 months ago

HOME ABOUT EPISODES RESOURCES MUSIC CLASSROOM STORES SHOP

UNLUM

THE VIETNAM WAR VIETNAM STORIES

Tell Your Story

You did you experience the events of the Vietnam and share your videos, photographs, or just write a short story about your experience. Selected contributions may be featured on this page. [See the contribution](#)

Example Stories

Two ways to share

Upload
Using the tool below

Share
Tag your posts with #VietnamStoriesPBS

Drop your file here or browse for a file to upload

Image: maximum size is 4096x4096 pixels and 4MB (.jpg, .png, .gif)
Audio: maximum length is up to 600 seconds and 100MB (.aac, .mp3, .ogg, .wav)
Video: maximum length is up to 300 seconds and 100MB

Step 1 - Upload a video, audio file, or photo. Write a brief description. (If you are writing a brief story, you can write it in the description box.)

Step 2 - Tell us about yourself. Please only provide your first name when prompted. From that submission including last names cannot be accepted. (You will receive an email when your story is reviewed and posted to the site.)

Submissions will be reviewed before posting. Please read the submission FAQ prior to submitting your story.

Write a Brief Description Or A Short Narrative. Max: 30,000 Characters

I was with the 9th Infantry 68-69. Spent my time at Firebase Moore, Dong Tam, plain of reeds and numerous other dots on the map. I was disappointed in the fact you did not cover more stories on the men. On the how they ended up there, they're thoughts on the war and what happened to them when they got home. Each man in my squad could tell you stories. We all went because it was our duty and we...

Larry
10 months ago

L'habillage de la page d'accueil reprend l'esthétique de la série documentaire avec les mêmes couleurs et la même police. Le regard est attiré vers le milieu sur les mots *Upload* et *Share*. On retrouve les icônes qui incarnent le partage dans la culture de l'internet pour Facebook, Twitter et Instagram. L'injonction en haut au milieu de la page, « Tell Your Story », incite le visiteur à participer. Tout est fait pour faciliter le partage. Il y a des exemples pour guider le visiteur qui souhaite contribuer. Les consignes sont claires. Certaines histoires seront sélectionnées pour apparaître sur la page d'accueil. Il y aura donc la possibilité d'être publié, reconnu et entendu, dans l'espace public qui est l'internet, toujours en lien avec la guerre du Vietnam comme elle est représentée dans la série documentaire. La ligne éditoriale de la page dédiée à la série documentaire ressemble à celle de la série documentaire elle-même. En effet, les deux cherchent à remettre les histoires des personnes prétendument ordinaires au centre de l'Histoire.

Un autre exemple du lien fort entre l'audience et l'engagement est une initiative d'une filiale de PBS à Las Vegas (Vegas PBS) dans le Nevada. Selon une étude sur leurs audiences locales, les militaires font 10% de leur audience, voire cinq fois plus que la moyenne nationale. Lors de la diffusion de *The Vietnam War*, Vegas PBS a créé un partenariat avec Veterans United²³⁵ pour distribuer 1 000 pièces d'or commémoratives afin d'honorer les militaires. Ces pièces d'or commémoratives ont été distribuées lors des événements locaux. Pour aider la série documentaire à remplir sa mission, Vegas PBS a également organisé des événements intitulés « Veterans Coffee and Conversation » en partenariat avec Starbucks. L'objectif était de créer un espace où d'anciens militaires pourraient partager leurs avis sur la série documentaire et aussi parler de leurs expériences en tant que vétérans de guerre. Cet exemple montre comment PBS utilise leurs données sur l'audience afin de trouver l'occasion d'engager la société civile au niveau local. Au cœur de cet engagement

²³⁵ Un organisme qui fournit des prêts immobiliers aux anciens combattants.

se trouve la guerre du Vietnam elle-même et la série documentaire qui la représente²³⁶. En réalisant le documentaire, Burns et Novick ne pensaient pas résoudre le problème, mais ils espéraient provoquer un engagement qui démêlerait peut-être quelques fils de cette Histoire désarçonnée.

2.2d. La question de l'audience au Vietnam

Aux États-Unis donc la guerre du Vietnam est une Histoire non-résolue, ce que Lynn Novick appelle « unsettled history » et ce que Tom Koch décrit comme « a very dirty loose end²³⁷ ». Il n'y a pas de fin définitive. « It just kind of petered out²³⁸ », continue Tom Koch. Il emploie le terme « unsatisfactory » également pour décrire la fin d'une guerre qui n'était pas une guerre officiellement parlant. Pour les États-Unis donc, elle ne pouvait être ni gagnée, ni perdue, d'où l'emploi des termes « loose end » et « unsatisfactory ». Elle ne s'est pas terminée de façon nette. En revanche, pour le Vietnam, la fin était plus claire : les communistes ont gagné, ils ont réussi à réunir le pays et le Sud-Vietnam a cessé d'exister. Pour eux la guerre que les Américains ont connue ne s'appelle pas la guerre du Vietnam; elle s'appelle la « Résistance contre les Américains », *Kháng chiến chống Mỹ* en vietnamien. Ainsi officiellement, au Vietnam, l'Histoire de cette guerre est résolue. En ce qui concerne l'audience et l'engagement avec la série documentaire, les enjeux ne sont pas les mêmes dans un contexte vietnamien. Pour des raisons que nous venons d'évoquer, le rapport des Vietnamiens à cette guerre n'est pas le même qu'il est pour des Américains et des Américains d'origine vietnamienne. Dans la partie qui suit, la trace que la série documentaire *The Vietnam War*, a laissée au Vietnam et au sein de la communauté vietnamienne aux États-Unis, sera examinée à travers les questions de l'audience et de l'engagement.

Au Vietnam, 1,9 million de spectateurs ont regardé *The Vietnam War* sur YouTube²³⁹. Avant sa diffusion sur YouTube, la série documentaire a été sous-titrée en vietnamien. La traduction a été faite par 2 universitaires vietnamiens de Hanoi et de Hô Chi Minh City. Un partenariat avec le *Vietnam Program du Harvard Kennedy School of Democratic Governance and Innovation* a facilité l'organisation et la mise en place des traductions²⁴⁰. Les autorités vietnamiennes ont refusé à ce qu'elle soit diffusée sur la télévision au Vietnam car la version de la guerre que la série documentaire dépeint ne correspond pas à la version officielle du gouvernement. D'après Tom Koch, plusieurs représentants du gouvernement vietnamien, y compris l'ambassadrice du Vietnam auprès des Nations unies, ont visionné la série documentaire, mais « the reality is that the message or many messages in the film do not necessarily comport to the official Vietnamese line or

²³⁶ « Vegas PBS Honors Vietnam Veterans with Coins, Conversation and Career Connections », Corporation for Public Broadcasting, *cpb.org*, [disponible en ligne : <https://www.cpb.org/spotlight/vegas-pbs-honors-vietnam-veterans-coins-conversation-and-career-connections>], publié le 13 décembre 2017, consulté le 9 novembre 2018.

²³⁷ Entretien avec Tom Koch. Voir les annexes pour l'entretien et la traduction.

²³⁸ *Id.*

²³⁹ Communiquée de presse, « Ken Burns and Lynn Novick's *The Vietnam War* seen by 39 Million Viewers », *PBS.org*, [disponible en ligne : <http://www.pbs.org/about/blogs/news/ken-burns-and-lynn-novicks-the-vietnam-war-seen-by-39-million-viewers/>], publié le 12 avril 2018, consulté le 24 octobre 2018.

²⁴⁰ Entretien avec Tom Koch. Voir les annexes pour l'entretien.

government line of what the Vietnam War was and so we would've never have gotten this film on Vietnamese TV for that reason²⁴¹ ». Mais les censures vietnamiennes ont permis la publication d'un article du *Voice of America*, « *The Vietnam War Draws Muted Official Response in Hanoi* » du journaliste Trung Nguyen. Cet article cite la porte-parole du Ministère des Affaires Étrangères au Vietnam, Le Thi Thu Hang, qui a fait la déclaration suivante au moment de la diffusion de la série documentaire sur YouTube au Vietnam :

The Anti-America War of the Vietnamese people was a righteous revolution that mobilized the entire nation, and was supported wholeheartedly by friends and people worldwide. Positive developments in the comprehensive partnership between Vietnam and the United States are the results of great efforts by the two countries. The policy of Vietnam is to put the past behind us, overcome differences, promote our mutual interests and look forward to the future²⁴².

La déclaration du ministre Hang lors de la diffusion de la série documentaire démontre l'effort du gouvernement pour maîtriser la signification de la guerre et pour inciter les Vietnamiens à oublier le passé afin d'avancer vers le futur avec un nouveau rapport avec l'ancien ennemi²⁴³. Le fait que Hang insiste sur le nom officiel de ce que les Américains appellent la guerre du Vietnam, « *The Anti-America War of the Vietnamese people*²⁴⁴ » ainsi que sur la légitimité de « la révolution » renforce l'idée que le ministre cherche à contrer la version des faits présentés dans la série documentaire.

L'absence des remarques publiques sur la série documentaire (la déclaration du ministre Hang ne parle pas directement d'œuvre) par le gouvernement a été attribuée aux révélations sensibles sur les grands hommes du Parti communiste, Hồ Chí Minh, le général Vo Nguyen Giap, Le Duan et sur l'offensive de Têt. 70% de la population du Vietnam est née après la chute de Saigon en 1975 et ne connaît que la version officielle de la guerre promue par le gouvernement. Le département central de la propagande à Hanoi a interdit aux médias de couvrir la diffusion de la série documentaire et les quelques projections organisées par l'équipe de Burns et de Novick au Vietnam²⁴⁵. À cause de la censure, le débat public sur la série documentaire était très contrôlé. Malgré cela, il est tout de même possible de se faire une idée de la réponse et de l'engagement du public vietnamien pour la série documentaire.

La diffusion de la série documentaire sous-titrée en vietnamien sur YouTube au Vietnam a généré des discussions sur les réseaux sociaux et sur des Forums comme www.Quora.com²⁴⁶. Sur *Quora.com*, plusieurs questions ont été posées pour savoir ce que l'on a pensé de la série documentaire. Par exemple :

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Voir les annexes pour la traduction.

²⁴³ NGUYEN, Trung, « *The Vietnam War' Draws Muted Official Response in Hanoi* », *Voice of America*, [disponible en ligne : <https://www.voanews.com/a/vietnam-war-documentary-draws-muted-official-response-in-hanoi/4041620.html>] publié le 24 septembre 2017, consulté le 9 novembre 2018.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ Une communauté en ligne de *User Generated Content* qui permet à ses utilisateurs de poser des questions et de répondre aux questions sur des sujets qu'ils choisissent. Les membres de la communauté ensuite peuvent voter pour les meilleures réponses. Pour plus d'information sur le forum, voir cet article : WORTHAM, Jenna, « Facebook Helps Social Start-Ups Gain Users », [disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/2010/03/13/technology/13social.html>], publié le 12 mars 2010, consulté le 9 novembre 2018.

What do Vietnamese people in Vietnam think about the new Ken Burns Vietnam War Documentary?
(3 réponses)²⁴⁷

What do you think about 'The Vietnam War' by PBS? (7 réponses)²⁴⁸

Have you watched the Ken Burns documentary series 'The Vietnam War'? What are your reviews of it? (5 réponses)²⁴⁹

Une seule question demande à ce que les Vietnamiens répondent. Les autres questions visent un public plus large mais quelques Vietnamiens qui maîtrisent l'anglais ont répondu tout de même. Dans l'ensemble, la série documentaire sert de point d'appui pour que les répondants puissent partager leurs avis personnels sur la guerre. Les appréciations sur la série elle-même sont partagées. Ils vont de « I think Ken Burns and Lynn Novick did a phenomenal job in bringing this film to life²⁵⁰ » à « I was puzzled by the wrongly [sic] interpretation of events in the war²⁵¹ ». Presque tous sont d'accord que la série documentaire ne traite pas la guerre du Vietnam de façon équilibrée et que les réalisateurs ont mal présenté certains faits. Néanmoins, pour quelques personnes, il est rafraîchissant de voir d'autres points de vue que celui de l'histoire officielle du gouvernement vietnamien. D'autres reconnaissent la lutte pour la représentation et le pouvoir : « Given enough time, people would see the war as what American Government wants it to be seen, not what it really is²⁵² ».

Alors qu'il est évident que se fier à ce genre de forum pour en tirer des conclusions sur l'opinion publique au Vietnam n'est pas très scientifique, il sert d'exemple de types de forums qui pourraient exister pour que les gens, prétendument « ordinaires », puissent s'exprimer sur n'importe quel sujet. C'est une approche que Burns appelle *bottom's up* et dans la série documentaire il avait pour objectif, comme on a déjà vu, de raconter l'histoire de la guerre du Vietnam du point de vue des gens ordinaires. Dans cet entretien avec Asia Society publié le 26 septembre 2017, Burns dit qu'au Vietnam, la version d'état prévaut ce qui fait qu'il y a « a monolithic singleness to it. There's no intimacy... There's no sense of I felt this or I did this²⁵³ ». Le fait que les Vietnamiens se sont exprimés sur les réseaux sociaux comme Facebook et sur les Forums, montre que la

²⁴⁷ Quora.com, [disponible en ligne : <https://www.quora.com/What-do-Vietnamese-people-in-Vietnam-think-about-the-new-Ken-Burns-Vietnam-War-documentary>], question posée en septembre 2017, fil consulté le 9 novembre 2018. Voir les annexes pour la traduction.

²⁴⁸ Quora.com, [disponible en ligne : <https://www.quora.com/What-do-you-think-about-‘The-Vietnam-War’-by-PBS>], question posée en septembre 2017, fil consulté le 9 novembre 2018. Voir les annexes pour la traduction.

²⁴⁹ Quora.com, [disponible en ligne : <https://www.quora.com/Have-you-watched-the-Ken-Burns-documentary-series-The-Vietnam-War-What-are-your-reviews-of-it>], question posée en Voir les annexes pour la traduction.

²⁵⁰ Quora.com, [disponible en ligne : <https://www.quora.com/What-do-you-think-about-‘The-Vietnam-War’-by-PBS>], question posée en automne 2017, fil consulté le 9 novembre 2018. Voir les annexes pour la traduction.

²⁵¹ Quora.com, [disponible en ligne : <https://www.quora.com/What-do-Vietnamese-people-in-Vietnam-think-about-the-new-Ken-Burns-Vietnam-War-documentary>], question posée en septembre 2017, fil consulté le 9 novembre 2018. Voir les annexes pour la traduction.

²⁵² *Ibid.* Voir les annexes pour la traduction.

²⁵³ Asia Society, « Ken Burns and Lynn Novick Describe Vietnamese Reaction to 'The Vietnam War' », *YouTube*, [disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=j5RKe1pSrtA>], publié le 27 septembre 2017, consulté le 9 novembre 2017. Voir les annexes pour la traduction.

série documentaire a réussi dans une certaine mesure à les inciter à réfléchir à haute voix, censément avec d'autres, sur ce que cette guerre a signifié pour eux à l'échelle individuelle qui les éloigne de la version d'état communiste, où le « je » disparaît dans le collectif.

L'un des anciens combattants interviewés dans la série documentaire, Bao Ninh, est un écrivain et journaliste connu au Vietnam²⁵⁴. Il figure plusieurs fois dans *The Vietnam War* pour parler de son expérience en tant que soldat dans l'Armée du Vietnam du Nord. Son livre, *The Sorrow of War*, est exceptionnel et révolutionnaire dans le sens où le « je » domine. Il s'agit d'une autobiographie qui ne glorifie ni la guerre ni la raison pour laquelle on a fait cette guerre. Pour ces raisons, son livre a failli ne pas être publié au Vietnam. Ravi d'avoir participé au projet, il écrit à Lynn Novick pour dire qu'il était :

extremely impressed and satisfied with the film. As a soldier in the war, whose writing is indelibly linked with it, I was deeply moved by what I saw. I want to thank you and everyone who worked with you. I am confident your work will stand as the preeminent documentary film not only of the Vietnam War but of all wars. It will stir millions of hearts in America, in Vietnam, and around the world. The film is a fitting final chapter to the war. I'm proud to appear in it. I can't wait to watch the entire film. I am also eager for my family and my former comrades in arms to see it²⁵⁵.

Les louanges de Ninh reflètent non seulement son ressenti par rapport au film mais aussi les objectifs des réalisateurs. En somme, il est le spectateur idéal qui par sa participation dans la série documentaire connaît intimement les motivations des réalisateurs et les rejoint dans leur enthousiasme pour le projet. Il croit que la série documentaire aura un impact sur les publics cibles aux États-Unis et au Vietnam.

Par ces exemples qui montrent comment la série documentaire a été reçue au Vietnam, on voit qu'elle suscite une conversation autour de la représentation de la guerre du Vietnam, la résistance contre les Américains ou la guerre antiaméricain du peuple vietnamien. La série documentaire met en relief les différentes histoires liées à la guerre et comment cette différence se reflète jusqu'au nom que l'on attribue à la guerre. On peut observer également les limites de la représentation et les tensions qui montent à la surface quand la série documentaire est diffusée auprès du public vietnamien. Les valeurs de réconciliation et de commémoration que la série documentaire incarne sont bien évidemment contre les valeurs de guerre, qui met en opposition deux côtés, en l'occurrence les Vietnamiens et les Américains. La série documentaire, en tant qu'être culturel, fonctionne comme un trait d'union qui met ensemble deux pays, deux identités, deux mots (Vietnam et l'Amérique, deux signifiants qui ne vont pas ensemble naturellement. Elle est le lieu de médiation où des valeurs qui ont opposé les deux pays, le communisme et le capitalisme cèdent la place à d'autres valeurs comme la réconciliation et la commémoration qui, par la suite, transforment la mémoire collective sur la guerre. Ce sont ces valeurs qui font que les spectateurs aient envie de : 1) prolonger l'expérience offerte par la série documentaire et de 2) continuer à engager le spectateur par le contenu. Les dispositifs qui ont été mis en

²⁵⁴ L'auteur du roman vietnamien, *The Sorrow of War*, traduit du vietnamien par Phan Thanh Hao, Frank Palmos, ed. New York, Riverhead Books, 1995. Dans ce roman il parle de son expérience en tant que soldat dans l'armée du Nord-Vietnam.

²⁵⁵ HOLLOWAY, Daniel, « Ken Burns' 'Vietnam War' Sparks International Interest », *Variety* [disponible en ligne : <https://variety.com/2017/tv/news/ken-burns-vietnam-war-1202560380/>], publié le 15 septembre 2017, consulté le 9 novembre 2018. Voir les annexes pour la traduction.

place pour financer le projet de la série documentaire et faciliter l'engagement des audiences, et, donc, sa trivialité, seront examinés dans la dernière sous-partie.

2.3. Le financement et la marchandisation et la série documentaire

Selon la boîte de production, Wide Awake Films, le coût moyen d'un documentaire de qualité est d'environ 2 000 \$ pour chaque minute, soit 120 000 \$ pour 60 minutes²⁵⁶. Pour une série documentaire de 18 heures comme *The Vietnam War*, le coût moyen de la série documentaire aurait pu être 2 160 000 \$, or il a fallu 30 millions de dollars pour la produire. Les droits d'images, d'archives et de musique étaient chers ce qui montre bien les enjeux financiers qui étaient des projets « d'une ambition culturelle et politique très forte²⁵⁷ ». Le financement pour de tels projets sert à produire l'objet physique mais aussi les valeurs culturelles qui en découlent. La démarche de chercher du financement pour un projet culturel et de financer un projet culturel n'est pas neutre ; les valeurs sont au cœur de cette démarche. Les réalisateurs voulaient que plusieurs points de vue soient représentés dans la série documentaire. De ce fait, ils ont cherché du financement d'un ensemble d'entités diverses parmi lesquelles sont des fondations et une banque²⁵⁸. Des 22 entités²⁵⁹ qui ont financé le projet, une seule est gouvernementale : *The National Endowment for the Humanities*, une agence fédérale et indépendante (elle ne représente aucun parti politique) qui subventionne des projets qui ont un intérêt public, notamment dans le domaine de l'histoire américaine et des leçons à en tirer. Cette agence a également financé *The Civil War* de Ken Burns²⁶⁰. Les autres entités sont des fondations philanthropiques qui appartiennent soit à des familles (par ex., Blavatnik Family Foundation²⁶¹) soit à des entreprises (par ex., Just Films Ford Foundation²⁶²). Le CPB (Corporation for Public Broadcasting²⁶³) est une entité privée, mais elle a été créée en 1967 pour gérer des fonds gouvernementaux destinés aux diffuseurs de la radio et de la télévision qui sont principalement soutenus par des dons privés des fondations, des auditeurs (par ex., NPR) et des spectateurs (par ex., PBS). La seule source de financement du secteur privé venait de la *Bank of America*. Dans la prochaine

²⁵⁶ « How to budget for a documentary film », *wideawakefilms*, [disponible en ligne : <http://wideawakefilms.com/budgeting-documentary-production/>], publié le 30 janvier 2018, consulté le 9 novembre 2018.

²⁵⁷ Entretien de Christophe Nick. Voir les annexes pour l'entretien.

²⁵⁸ SCHUESSLER, Jennifer, « Ken Burns and Lynn Novick Tackle the Vietnam War », *art.cit.*, « Mr. Burns, in addition to including a range of perspectives in the film, said he had deliberately sought financial support from “across the spectrum,” with sponsors including the Ford Foundation, the Rockefeller Brothers Fund and David H. Koch ». Voir les annexes pour la traduction.

²⁵⁹ Voir le site de PBS dédié à la série documentaire <http://www.pbs.org/kenburns/the-vietnam-war/home/>, consulté le 9 novembre 2018, ou les annexes.

²⁶⁰ Plus d'information sur leur travail est disponible sur leur site, <https://www.neh.gov/about>, consulté le 9 novembre 2018.

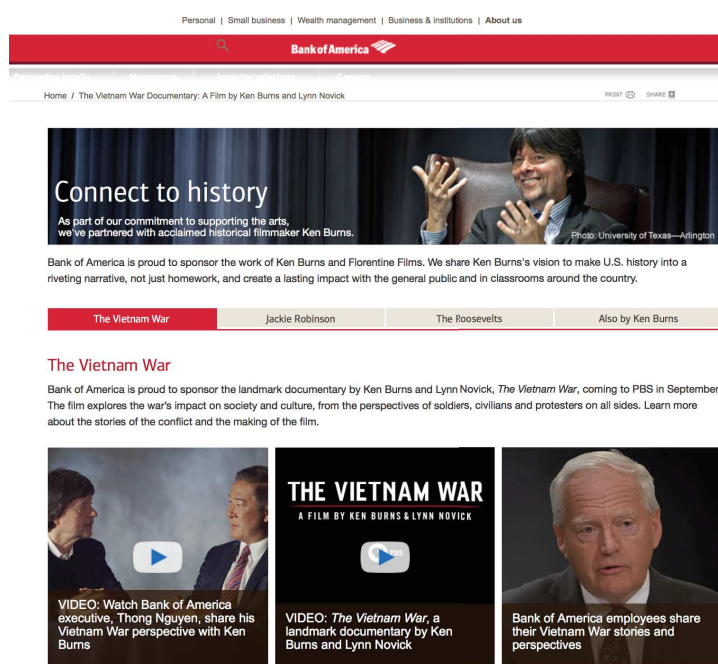
²⁶¹ Plus d'information sur la fondation est disponible sur leur site, <http://blavatnikfoundation.org>, consulté le 9 novembre 2018.

²⁶² Plus d'information sur leur financement des films est disponible sur leur site, <https://www.fordfoundation.org/work/our-grants/justfilms/>, consulté le 9 novembre 2018.

²⁶³ Pour plus d'information sur la CPB est disponible sur leur site, <https://www.cpb.org/aboutcpb>, consulté le 9 novembre 2018.

étape, la nature exacte de l'engagement de la *Bank of America* avec *The Vietnam War* sera examinée de plus près.

Effectivement, l'implication de la *Bank of America* dans la production de la série documentaire est personnelle ainsi que financière. La banque a déjà financé plusieurs œuvres de Ken Burns et sa boîte de production, Florentine Films, y compris *The Roosevelts* (2014) et *Jackie Robinson* (2016). Comme ils ont fait pour *The Roosevelts* et *Jackie Robinson*, la *Bank of America* a dédié une page de son site web à la série documentaire *The Vietnam War*. Les 17 vidéos et documents qui figurent sur cette page sont organisés par rangée de trois. Un extrait de la plage avec la première rangée visible se trouve ci-dessous :



Dans la première case, il y a une vidéo d'un entretien entre Ken Burns et le président de la banque de détail de la *Bank of America*, Thong Nguyen, qui est également un ancien réfugié du Sud-Vietnam. Dans cet entretien, Thong Nguyen dit de la série documentaire : « It's not something that you watch, it's something that you feel²⁶⁴ » ce qui montre que les réalisateurs ont réussi, d'une certaine manière, à créer une intimité entre le contenu et les spectateurs. Aussi, Thong Nguyen raconte son histoire personnelle avec la guerre du Vietnam, notamment que son père a fait partie de l'armée du Sud, que sa mère venait du Nord, qu'il y avait un oncle dans le Viêt-Cong et un autre oncle dans l'armée du Nord. Il dit que du point de vue émotionnel, il s'agissait de « lose, lose, lose ». Peu importe le résultat de la guerre, au sein de sa famille, il y avait toujours un perdant. Dans la troisième case de la première rangée, d'autres employés de la banque (huit en tout) partagent leurs propres expériences de la guerre du Vietnam. Cet engagement de la banque, qui est à la fois financier et

²⁶⁴ Plus d'information sur l'engagement de la banque avec la série documentaire est disponible sur leur site, <https://about.bankofamerica.com/en-us/ken-burns/ken-burns-vietnam-war.html#fbid=fqlWzo88T7z>, consulté le 9 novembre 2018.

personnel, se manifeste donc par les témoignages qui sont mis en scène sur leur site web. Ces témoignages incarnent les mêmes thèmes et valeurs que ceux de la série documentaire : la réconciliation et la commémoration. En les partageant, la *Bank of America* participe à la conversation sur la guerre du Vietnam que Ken Burns et Lynn Novick a voulu lancer. Dans le générique d'ouverture de chaque épisode de la série documentaire, les noms des sponsors sont cités avec quelques secondes accordées à la *Bank of America* pour associer la marque avec la série documentaire. Durant ces quelques secondes, le sponsor peut transmettre le message suivant « Bank of America proudly sponsors the PBS documentary event, *The Vietnam War* because we believe with perspective comes understanding ». Il ne s'agit pas de publicité, d'une part parce qu'elle est interdite sur la chaîne de PBS et d'autre part parce qu'il s'agit simplement d'une déclaration de la participation sans objectif de vendre ses produits. Dans l'annonce il y a deux choses à noter : la qualification de la série documentaire en tant qu'événement et l'affirmation des valeurs, « perspective » et « understanding », qui, encore une fois, rejoignent les valeurs de réconciliation et de commémoration à l'œuvre dans la série documentaire. En alignant ses valeurs avec celles de la série documentaire, la *Bank of America* prend position ; ainsi faisant elle devient plus qu'une banque et augmente son crédit auprès des consommateurs. Son champ de signification dépasse celui de l'argent. À sa valeur pécuniaire s'ajoutent les valeurs associées à la noble quête pour l'excellence dans l'art et l'histoire, dédiée à rendre la narration historique des États-Unis percutante et accessible. En tout état de cause et en ce qui concerne la série documentaire, le financement sert non seulement à réaliser le projet mais à amplifier et à propager les messages qu'il contient.

De nombreux autres dispositifs ont été employés pour assurer la pérennité de la série documentaire après sa diffusion. En effet, la vie d'une œuvre ne s'arrête pas à son achèvement. Nous avons déjà vu dans la partie 2.2.2. sur *l'audience visible et invisible* comment la page dédiée à *The Vietnam War* offre aux visiteurs la possibilité de continuer à explorer l'univers de la série documentaire et approfondir leurs connaissances de la guerre du Vietnam ou partager leurs propres expériences sur la guerre. Il y a également de nombreuses ressources pour les anciens combattants y compris des numéros d'assistance qu'ils peuvent appeler en cas de besoin. Alors qu'il n'est plus possible de regarder la série documentaire en *replay*, des versions payantes sont disponibles sur PBS Passport, Amazon video, iTunes et désormais sur Netflix. Tous ces dispositifs existent afin d'amplifier et de propager les messages et les valeurs de la série documentaire. Comme les sponsors, ils servent également à financer le projet.

Malgré cela, ce qui étonne dans ce procédé est sa capacité de réduire l'Histoire à un produit que l'acheteur peut consommer. L'Histoire rentre dans la logique du capitalisme. De la marchandisation de la culture, Viet Thanh Nguyen observe le phénomène suivant :

Both memory and forgetting are subject not only to the fabrications of art, but also to the communication of industry, which seeks to capture and domesticate art. An entire memory industry exists, ready to capitalize on history by selling memory to consumers hooked on nostalgia. Capitalism turns anything into a commodity, including memories and amnesia. Thus, memory amateurs fashion souvenirs and memorabilia; nostalgic hobbyists dress up in period costume and reenact battles; tourists visit battlefields, historical sites, and museums; and television channels air documentaries and entertainment that are visually high definition and mnemonically low resolution. Emotion and ethnocentrism are key to the memory

industry as it turns wars and experiences into sacred objects and soldiers into untouchable mascots of memory, as found in the American fetish for the so-called Greatest Generation who fought the so-called Good War. Critics have derided this memory industry, seeing it as evidence that societies remember too much, transforming memories into disposable and forgettable products and experiences while ignoring the difficulties of the present and possibilities of the future. But this argument misunderstands that the so-called memory industry is merely a symptom of something more pervasive: the industrialization of memory. Industrializing memory proceeds in parallel with how warfare is industrialized as part and parcel of capitalist society, where the actual firepower exercised in a war is matched by the firepower of memory that defines and refines that war's identity.²⁶⁵

Cet extrait ne parle pas de l'Histoire précisément, mais de la mémoire et de l'oubli. Qu'est-ce l'Histoire si ce n'est que la formalisation d'une dialectique entre mémoire et oubli ? Selon Nguyen, l'identité est au cœur de cette dialectique. La façon dont on se souvient d'un événement comme la guerre (sachant que se souvenir nécessairement implique un oubli sélectif) définit l'identité de l'événement. L'industrialisation de ce processus témoigne du fait que la mémoire est fabriquée et construite. Le désir de la consommer existe. La série documentaire répond à ce désir. Malgré les efforts de résister à la marchandisation, elle est inévitable. Comme Nguyen remarque, ce processus sacralise la guerre au lieu de la désacraliser. Elle devient intouchable. Puisque l'objectif de Burns était de présenter la guerre du Vietnam vue par « le peuple », des gens ordinaires, et de plus inclure plusieurs perspectives, l'Histoire se dilue dans la narration qui la simplifie. Même si la trivialité n'a rien à voir avec la banalité, à proprement parler, à force de circuler au sein de la société, la série documentaire se banalise. Elle commence en tant qu'événement, et puis au fur à mesure de sa circulation elle perd sa singularité et elle se dés-événementialise. Elle finit par faire partir du décor, par devenir cliché. D'où sa récupération par la culture populaire comme dans la série *The Good Place*²⁶⁶. Dans un contexte américain, le Vietnam est d'abord associé à la guerre et non pas au pays. Dans le langage courant, le mot, Vietnam, est devenu une façon de parler d'une tragédie. À titre d'exemple, aussi récemment que le 16 mars 2018 *The Guardian* a publié un article sur les SDF à Los Angeles²⁶⁷. Greg Spiegel un représentant d'une association à but non-lucratif, qui s'occupe des SDF de la ville, a comparé le fléau de l'itinérance au Vietnam de façon assez légère. Il a dit : « Back in 2015, 2016, you had elected officials saying, 'we know this is Vietnam, but who

²⁶⁵ NGUYEN, Viet Thanh, *Nothing Ever Dies*, op. cit., p. 13.

²⁶⁶ Voir l'introduction du mémoire, p. 11-12.

²⁶⁷ GUMBEL, Andrew, « The sorriest urban scene: why a US homelessness crisis drags on », [disponible en ligne : <https://www.theguardian.com/us-news/2018/mar/16/us-homelessness-crisis-los-angeles-politicians>], publié le 16 mars 2018, consulté le 9 novembre 2018.

cares, we're going to do something about it anyway²⁶⁸». Cette qualification apparemment inoffensive n'est pas passée inaperçue par Nguyen qui l'a rappelé à l'ordre dans un tweet²⁶⁹ :



Laissons de côté pour l'instant le médium employé pour faire le message, Twitter ©, et focalisons-nous sur le contenu du message : nous nous rendons à l'évidence que le Vietnam est un pays, pas une guerre et certainement pas une métaphore pour un phénomène de société comme l'itinérance. Dans la culture américaine, la guerre du Vietnam a cédé sa place à une sorte de guerre de signification qui continue aujourd'hui et est mise en évidence par le tweet de Nguyen. Twitter © crée un espace virtuel où des conversations peuvent avoir lieu et où on peut interpeller des gens que l'on ne connaît pas forcément dans la vraie vie en appuyant sur @ avant d'écrire leur nom. Greg Spiegel a réagi immédiatement en précisant qu'il ne m'avait jamais employé ce mot en tant que métaphore qu'il reconnaît comme offensante :



Tout comme Greg Spiegel se voit attribuer des citations qu'il n'a jamais prononcées²⁷⁰, la série documentaire, elle aussi, se voit attribuer des significations qui ne s'accordent pas avec les intentions des réalisateurs. Leur création leur échappe et prend une vie à elle toute seule. Elle est consommée et digérée de plusieurs manières

²⁶⁸ *Ibid.* Voir les annexes pour la traduction.

²⁶⁹ Voir les annexes pour la traduction.

²⁷⁰ Voir les annexes pour la traduction.

par plusieurs interlocuteurs. Alors que sa destinée triviale est facilitée par les dispositifs mis en place pour assurer sa circulation, paradoxalement son parcours est entravé par la trivialité, un processus par lequel elle gagne et elle perd en signification.

Conclusion

Nous avons commencé cette étude en posant les questions suivantes : pourquoi cette série documentaire et pourquoi maintenant ? Ces questions nous ont amenés à considérer la destinée triviale de la série documentaire et la manière dont la série est à la fois un objet culturel et un être culturel. Le fait que le sujet traité par la série soit la guerre du Vietnam, elle-même un être culturel, répond à ces questions, en partie. En effet, examiner la guerre du Vietnam en tant qu'être culturel nous a permis de nous rendre compte à quel point la guerre du Vietnam fait aujourd'hui partie du paysage médiatique aux États-Unis. Cette présence se manifeste dans les discours contentieux et contradictoires qui prévalent, et qui vont du sublime au ridicule, des funérailles de John McCain en août 2018 aux remarques de la présentatrice Megyn Kelly en septembre 2018. Offusquée que Jane Fonda n'ait pas souhaité répondre aux questions sur la chirurgie plastique, Megyn Kelly essaie de sauver la face en faisant référence au voyage de Jane Fonda au Nord Vietnam en 1972 et à l'incident qui lui a valu le surnom de « Hanoi Jane » (elle a été prise en photo assise sur l'artillerie antiaérienne de l'ennemi)²⁷¹. Le 28 octobre 2018, Simon Ostrovsky a fait un reportage pour le PBS Newshour sur les SDF de Los Angeles dans lequel il parle du sujet des anciens combattants de la guerre du Vietnam qui se trouvent sans abris à Los Angeles²⁷². Il n'est pas nécessaire de chercher longtemps pour trouver des références à cette guerre, car elle est toujours pertinente, toujours d'actualité. De plus, l'histoire de la guerre du Vietnam demeure contestée, « unsettled history », pour reprendre le terme de Lynn Novick. Le fait qu'elle reste en circulation et qu'elle soit non-résolue fait d'elle un sujet attrayant qui a le potentiel de résonner avec le public.

La série documentaire a été conçue avec l'audience à l'esprit, d'où la décision de raconter une histoire de la guerre incarnée, racontée, non par des experts, des hommes politiques ou des officiers militaires, mais par des personnes ordinaires qui ont subi les décisions des responsables du déroulement de la guerre. Chaque témoin parle de son expérience de la guerre du Vietnam de façon personnelle. Il relate les faits et ce qui relève de l'anecdote est situé dans un contexte historique, comme le témoignage de M^{me} Crocker, qui lie une lettre de son fils à l'instabilité du gouvernement au Sud-Vietnam en 1965. Les gros plans sur les visages lorsqu'ils racontent leurs histoires nous font rentrer dans l'intimité ; nous voyons les expressions de colère, de tristesse sur leurs visages, et leurs yeux qui s'embuent de larmes. La musique populaire de l'époque facilite l'association entre les événements représentés et les souvenirs personnels des spectateurs, plus particulièrement celles et ceux qui ont connu l'époque. La musique commissionnée fait écho au cinéma américain de façon générale et plus précisément le cinéma qui traite la guerre du Vietnam et dans lequel l'emploi de la musique augmente l'efficacité émotive d'une scène. Prenons par exemple la séquence mythique d'*Apocalypse Now* de la

²⁷¹ The View, « Megyn Kelly Escalates Feud With Jane Fonda | The View », YouTube, [disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=shiTAXD78Y8>], publié le 23 janvier 2018, consulté le 9 novembre 2018.

²⁷² OSTROVSKY, Simon, « In LA, poverty on Skid Row defies U.S.'s humane reputation », reportage, [disponible en ligne : <https://www.pbs.org/newshour/show/in-la-poverty-on-skid-row-defies-us-humane-reputation>], publié le 28 octobre 2018, consulté le 9 novembre 2018.

Chevauchée des Walkyries de Wagner qui emploie cette technique de façon exagérée et presque ironique. Cette séquence montre le bombardement d'une plage par hélicoptère avec la *Chevauchée des Walkyries* de Wagner qui joue depuis les enceintes montées dans les hélicoptères. L'effet gomme la frontière entre extradiégétique et diégétique car la musique dans cette séquence émane à la fois de l'intérieur et de l'extérieur du film. Dans *The Vietnam War*, l'ironie n'atteint pas la technique du montage et la bande originale, mais elle participe au façonnement du sens global des séquences. Les morceaux déroutants et dérangeants de Trent Reznor et Atticus Ross accompagnent les séquences qui montrent les scènes de batailles. Les morceaux de l'Ensemble Silk Road, comme *Wounded Soldier*, avec ses cordes plaintives, accentuent l'ambiance résignée et contemplative des scènes après les batailles. Comme la musique iconique, les photos et les reportages iconiques tirent les ficelles de la mémoire collective en rappelant quelques temps forts de la guerre, la bataille de Khe Sanh ou encore l'offensive du Têt et la vietnamisation du conflit mise en place par Nixon.

Les exemples choisis prouvent les trois hypothèses en montrant les deux niveaux de trivialité à l'œuvre à l'intérieur et à l'extérieur de la série-documentaire ainsi qu'à l'époque de la guerre du Vietnam et à l'époque actuelle. En effet, l'engagement des parties prenantes en amont (avec les projections partielles de la série documentaire dans 50 villes aux États-Unis) et en aval (avec la possibilité de partager ses propres expériences sur la guerre du Vietnam) de la diffusion de la série documentaire en septembre 2017 dynamise et maintient sa circulation dans la société américaine. Cet engagement facilite la mise en avant des valeurs de réconciliation et de commémoration que les réalisateurs ont souhaité souligner avec les valeurs américaines mentionnées dans le prologue, telles que la bravoure, le courage, l'honnêteté et le patriotisme. Il s'agit des valeurs que la guerre du Vietnam a testées.

Ces valeurs sont celles avec lesquelles la société américaine se débat encore. Pour les réalisateurs, la série documentaire reflète l'Amérique d'aujourd'hui. Dans plusieurs entretiens, Ken Burns fait référence au fait que les clivages qui persistent dans la société américaine actuelle ont leurs racines dans la guerre du Vietnam. Dans le podcast *I Think Your Interesting*²⁷³, Ken Burns explique au journaliste Todd VanDerWerff :

What if I told you that Lynn and I had been working on a film about mass demonstrations across the country protesting the administration? That it was about a White House in disarray, obsessed with leaks? That it was about a president angry with the news media for making stories up? That it was about a huge document drop of classified material, hacked material, put into the public sphere that destabilizes our conventional wisdom? That it's about asymmetrical warfare, that the mighty might of the US military doesn't seem to know what to do [with]? That it's about accusations that a political campaign reached out to a foreign power at the time of a national election to help influence that election? You'd say, 'Whoa, you guys are no longer historians. You're journalists. What's going on?' We started this film in 2006. That's what this film is about. And that's only five or six things that resonate with today. And I don't mean that in a general sense of America in the teens. I mean today.²⁷⁴

²⁷³ « I Think You're Interesting », podcast par Vox, [disponible en ligne : <https://itunes.apple.com/us/podcast/i-think-youre-interesting/id1210802178>], consulté le 9 novembre 2018.

²⁷⁴ VANDERWERFF, Todd, « Ken Burns on why the Vietnam War can give us hope for America today », [disponible en ligne : <https://www.vox.com/2017/9/20/16336142/ken-burns-vietnam-war-interview-podcast>], publié le 20 septembre 2017, consulté le 9 novembre 2018. Voir les annexes pour la traduction.

Clairement, pour Burns, les controverses que la guerre du Vietnam a fait naître ressemblent à celles d'aujourd'hui, notamment en rapport avec l'élection présidentielle de 2016. Aujourd'hui, c'est le président Donald Trump qui accuse les médias de *fake news*, non pas le président Lyndon Johnson. C'est la Russie qui était impliquée dans l'élection présidentielle de 2016, non pas le Sud-Vietnam en 1968²⁷⁵. Alors que les manifestations de l'époque ont été contre la guerre du Vietnam, les manifestations de masse actuelles sont contre le gouvernement pour maintenir les droits civiques des femmes, contre le port des armes, contre la déportation des immigrés, etc. Les guerres asymétriques auxquelles Burns fait référence dans la citation sont les guerres en Iraq et en Afghanistan. Pour illustrer leur ressemblance à la guerre du Vietnam, on évoque le nombre de morts Américains, nettement inférieur aux morts du côté de l'ennemi.²⁷⁶

Viet Thanh Nguyen voit d'autres points communs entre la guerre du Vietnam et les conflits en Afghanistan et en Iraq, aussi dans le sens où ces deux guerres sont (ou « ont été » dans le cas de la guerre en Iraq, dont l'intervention américaine s'est achevée en 2011) des bourbiers et prouvent que « le syndrome du Vietnam » perdure²⁷⁷. Dans les extraits bonus du DVD et sur le site de PBS, il y a une vidéo intitulée, *Fellow Warriors: Iraq, Afghanistan, Vietnam*. Dans cette vidéo, l'un des témoins phares de la série documentaire, John Musgrave, un ancien combattant de la guerre du Vietnam qui a fait partie du mouvement contre la guerre, anime une réunion avec d'anciens combattants des guerres en Iraq et en Afghanistan. L'inclusion de cette vidéo prouve bien que le réalisateur cherche à tisser le fil entre la guerre du Vietnam et les guerres de l'époque actuelle. Elle montre aussi son intention de servir ce segment démographique. Sur le site de PBS, la vidéo fait partie d'un engagement social envers les vétérans, elle affiche des numéros que l'on peut appeler pour en savoir plus sur les ressources qui existent pour eux. Tout cela renforce les valeurs de réconciliation, de compréhension et d'empathie auxquelles la série documentaire est associée. La guerre du Vietnam est donc mise en scène dans la série documentaire de façon à ce que les valeurs qu'elle incarne résonnent auprès du public.

Puisque le sens de cette guerre et son identité en tant que guerre sont toujours contestés, la quête que les réalisateurs mènent avec la série documentaire ressemble à la quête nationale pour combler les failles ouvertes par cette guerre. Le fait qu'il s'agisse de l'histoire non-résolue, que les problèmes soulevés par l'époque de la guerre du Vietnam persistent aujourd'hui et que le public puisse trouver une sorte de consolation dans un texte qui reflète leur propre questionnement sur la guerre, même si tout le monde ne s'y retrouve pas, témoigne de l'efficacité de la série documentaire. À titre d'exemple, Nguyen et Burns n'ont pas la même vision de la guerre du Vietnam. Nguyen, né en 1971 est arrivé aux États-Unis du Sud-Vietnam en tant que réfugié et pour lui, même le terme, « the Vietnam War » pose problème, car il réduit le pays à la guerre. Burns, né en 1953, a grandi aux États-Unis pendant la guerre du Vietnam et pour lui, la trahison par le gouvernement américain du

²⁷⁵ YOUNG Marilyn B, *op.cit.*, p. 276, Nixon a retardé les négociations de paix pour être élu président.

²⁷⁶ Voir l'introduction pour le nombre de morts à cause de la guerre au Vietnam.

²⁷⁷ NGUYEN, Viet Thanh, *Nothing Ever Dies*, *op. cit.*, p. 2.

peuple américain est le thème qui ressort le plus. Pour Novick, née en 1962, la guerre du Vietnam était « a permanent feature of her childhood landscape²⁷⁸ », une remarque qui fait écho à une citation connue de Michael Herr, qui écrit dans *Dispatches*²⁷⁹, « I think that Vietnam was what we had instead of happy childhoods ». Malgré les différences entre ces trois perspectives sur la guerre, le questionnement sur le sens reste le même.

La trivialité, considérée à la fois comme une théorie et une pratique, aide à mettre en évidence ce questionnement. Sa souplesse permet une considération de la représentation de la guerre du Vietnam, de plusieurs perspectives, même celles qui se contredisent. En effet, la série documentaire est passée par plusieurs communautés qui l'ont regardée à travers leurs prismes socioéconomiques et politiques. Leur interaction avec l'objet engendre des discours ancrés dans les valeurs qui la traversent, notamment celles de la réconciliation et de la commémoration. Néanmoins, certains, comme Nguyen, trouvent que la série documentaire tombe dans les mêmes pièges que le cinéma américain sur la guerre du Vietnam, dans le sens où elle propage le même discours sur l'Autre, en l'occurrence, les Vietnamiens. La série console certains et en déçoit d'autres ; tout dépend du point de vue de la personne qui regarde. De toute manière, les messages et les valeurs de la série sont amplifiés par sa circulation. La série existe dans l'esprit des gens grâce à cette circulation. Comme tous les objets et les êtres culturels, elle se transforme en circulant. Le fait qu'elle crée la polémique, et incite les spectateurs à commenter sur *Quora.com*, par exemple, et à écrire des articles ou des critiques, favorables ou défavorables « est une source de valeur²⁸⁰ » pour la série, car ce sont ces interactions qui assurent sa pérennité. Ceci étant, la trivialité est un phénomène circulaire. Or pour la penser, il est nécessaire de lui imposer une linéarité. Le geste d'écrire sur la trivialité, qui est une manière de la penser, ne pourrait donc pas la saisir dans sa totalité, mais il est possible d'indiquer le parcours trivial d'un être culturel par ses témoins car ils laissent des traces.

Étudier la trivialité des objets ou des êtres culturels implique nécessairement l'étude de leur consommation. Ils sont à la fois triviaux et marchands. Par leur circulation, ils accumulent de la valeur et ils incarnent des valeurs. Pour réaliser ses documentaires, y compris *The Vietnam War*, Ken Burns pense aux spectateurs à chaque étape du montage avec l'objectif de capter leur attention du début à la fin. Le spectateur est la cible du contenu, comme un consommateur ou un utilisateur. Le réalisateur est l'auteur de l'œuvre dans la mesure où il est « la source d'un vouloir-faire qui va bien au-delà d'un vouloir-dire²⁸¹ ». Il est le chef d'orchestre qui « gère les impératifs financiers et matériels²⁸² » et mène les équipes impliquées vers un produit cohérent. Un collectif est à l'origine de l'œuvre qui est, d'une certaine manière, fabriquée. Il est presque

²⁷⁸ ROSENBERG, Alyssa, « Unburying the Vietnam War: to tell the true story of the conflict, Lynn Novick and Ken Burns had to revisit old wounds in the United States and Vietnam », *The Washington Post*. 18 septembre 2017. [Disponible en ligne : https://www.washingtonpost.com/sf/opinions/2017/09/18/why-ken-burns-and-lynn-novicks-vietnam-war-pbs-documentary-took-10-years-to-make/?utm_term=.9e4544b6c85d], consulté le 31 octobre 2018.

²⁷⁹ Herr, Michael, *Dispatches*, New York, Knoff, 1977.

²⁸⁰ JEANNERET, Yves, *Penser la trivialité*, op.cit., p. 241.

²⁸¹ CHÉRON, Bénédicte, *Le cinéma de Pierre Schoedoeffer*, Paris, CNRS Editions, 2012, p. 10

²⁸² *Ibid.*

impossible d'échapper à une logique de consommation capitaliste. Comme dit la cinéaste/théoricienne, Trinh T. Minha :

As for the fear of turning this beauty into an object of consumption in Western context, all films are, in a way, commodities. I cannot escape this, for I cannot delude myself in thinking that I work outside consumption; but I can make it more difficult to consume film. Hence, its length, the attention and patience it requires, as well as the commitment on the programmer's side to exhibit a product that is neither easy to digest nor to discard²⁸³.

Comme Trinh, Burns a produit une œuvre qui est difficile à consommer dans le sens où elle est longue ; en effet, elle dure 18 heures. Contrairement à Trinh, Burns ne souhaite pas que son produit soit difficile à digérer. Malgré cela, il aimerait néanmoins pousser le spectateur à réfléchir. Le contenu programmé sur PBS doit impérativement informer, éduquer et divertir, mais comme le souligne Tom Koch, divertir ne voudrait pas dire faire des émissions drôles ou des émissions de jeux, mais « it means to enlighten in a good way²⁸⁴ ». Pour remplir la mission du diffuseur, des spectateurs sont nécessaires car sans eux, il est impossible d'informer, d'éduquer et de divertir. D'où l'importance de créer du contenu qui a le potentiel de capter les spectateurs.

Résister à la culture de consommation peut se faire jusqu'à un certain point. Par exemple, depuis 2014 Ken Burns a produit une application qui offre la possibilité de consommer le contenu de ses films d'une manière innovante²⁸⁵. Dans une vidéo justement intitulée, *Past is Present: Introducing the Ken Burns' App*, Ken Burns déclare : « There is no such thing as history. The past, and all time, is just random events that take place. A chaos. And it's going faster and faster and faster... What we do with our films is to surround this chaos with some meaning. ²⁸⁶ ». Mettre les nouvelles technologies au service de la chaîne et la trame de l'histoire (*the wharf and the woop* en anglais) est certes une ambition noble, mais elle est aussi une manière de demeurer pertinente auprès du public, de leur offrir de nouvelles manières d'accéder au contenu « Ken Burns ». Dans l'époque actuelle, où l'utilisateur prend de plus en plus de place, ce dispositif donne la possibilité aux utilisateurs faire de *snacking*²⁸⁷ au lieu du *binge watching*. En effet, l'application permet à l'utilisateur de regarder de courts extraits des documentaires et par la suite lui offre la possibilité de les associer avec d'autres extraits et, effectivement, de créer sa propre histoire de l'Histoire. Elle facilite donc la création du contenu historique généré par l'utilisateur, ce qui renforce la notion avec laquelle il introduit l'application, le fait que l'Histoire n'existe pas en tant que telle ; nous la construisons. Dans un tel contexte où l'information est créée et se propage à toute vitesse, la trivialité permet la prise en compte de ce phénomène complexe.

Certes, les nouveaux usages et les nouvelles écritures mènent à l'innovation dans la forme, mais elles mènent à l'innovation dans le fond également. Les genres se transforment, à tel point que la frontière entre la

²⁸³ TRINH, Minh T. *Framer Framed*, London, Routledge, 1992, p. 221. Voir les annexes pour la traduction.

²⁸⁴ Entretien avec Tom Koch. Voir les annexes pour l'entretien et pour la traduction.

²⁸⁵ Plus d'information est disponible sur le site de l'application, <http://kenburns.com/app/>, consulté le 9 novembre 2018.

²⁸⁶ *Ibid.* Voir les annexes pour la traduction.

²⁸⁷ GASTAUD, Philippe, « Le snacking content pour capter l'attention de votre audience », blog sur le marketing digital, [Disponible en ligne : <https://www.e-strategic.fr/blog/snacking-content/>], publié le 1^{er} juillet 2018, consulté le 9 novembre 2018, « Le snacking content vise à capter immédiatement l'attention de votre audience par des contenus courts, ultra percutants qui vont droit à l'essentiel ».

fiction et le factuel devient floue, et les sujets qui peuvent être traités se diversifient avec les audiences. La proximité que Ken Burns arrive à instaurer avec son audience fait de lui une véritable star. Les références dans la culture populaire à lui et à ses œuvres sont les preuves de sa notoriété qui coïncide avec le moment où le format documentaire est très en vogue. Dans un article pour *Pov Magazine*, Pat Mullen décrypte les résultats d'un sondage sur les audiences des films documentaires au Canada. Selon le sondage, la consommation des documentaires est en hausse par rapport à 2014 avec 55% des répondants qui ont déclaré consommer plus de documentaires aujourd'hui qu'il y a trois ans. 72% disent regarder en moyenne 1 à 2 documentaires par mois et 71% attribuent l'augmentation de leur consommation au nombre grandissant des documentaires intéressants²⁸⁸.

Grâce à la conjoncture actuelle, il est possible de prendre des risques et d'innover autant sur la forme que sur le contenu. La montée importante d'audience pour les documentaires et les multiples moyens disponibles pour distribuer et pour diffuser les documentaires permettent de prendre des risques et d'innover autant sur la forme que sur le contenu. Ce contexte donne lieu dont au lancement de l'application Ken Burns et le mélange de genres, que l'on continue à voir, entre les RPG virtuels, le transmédia et le format documentaire. Il s'agit des nouvelles formes pour faire exister l'information tout en impliquant les consommateurs utilisateurs/spectateurs (finalement, l'interlocuteur de ce type de format correspond à ces trois profils en même temps). Par exemple, le site web *Searching for Syria*²⁸⁹, créé en 2018 par Google et UNHCR pour répondre aux cinq questions les plus posées à Google sur la guerre en Syrie²⁹⁰ et pour lutter contre la « compassion fatigue ». Il laisse l'utilisateur décider de l'ordre dans lequel il souhaite recevoir les informations. Le site se situe entre un essai interactif et un reportage interactif ; l'utilisateur a le choix de lire plus ou de regarder plus et l'expérience dure 5 minutes, ou 60 secondes par question²⁹¹. Il s'agit d'une expérience immersive, avec du contenu *snackable* qui plonge le visiteur au cœur des ruines à Aleppo ou dans un camp de réfugiés à Zaatarî en Jordanie. Ensuite il y a le web documentaire, *Prison Valley*²⁹² (2010) de David Dufresne et Philippe Brault, sur Canon City, une ville qui abrite 13 prisons, dans le Colorado aux États-Unis. Ce documentaire ressemble plus au reportage, mais l'histoire est également divisée en morceaux « snackables », où l'utilisateur peut choisir d'en savoir plus sur un personnage ou un événement, ou de continuer avec l'histoire. On peut citer,

²⁸⁸ MULLEN, Pat, « Hot Docs Releases New Documentary Audience Report », *art.cit.*

²⁸⁹ UNHCR et Google, « Searching for Syria », reportage interactif, [disponible en ligne : <https://searchingforsyria.org/fr/a-quoi-ressemblait-la-syrie-avant-la-guerre/>], consulté le 9 novembre 2018.

²⁹⁰ UNHCR, Communiqué de presse, « Searching for Syria? Google and UNHCR offer answers to five top questions », [disponible en ligne : <http://www.unhcr.org/news/press/2017/5/5921922c4/searching-syria-google-unhcr-offer-answers-five-top-questions.html>], publié le 22 mai 2017, consulté le 9 novembre 2018.

²⁹¹ awwwards Team, « Case Study: Searching for Syria by Google Brand Studio », awwwards.com, [disponible en ligne : <https://www.awwwards.com/case-study-searching-for-syria-by-google-brand-studio.html>], publié le 20 septembre 2018, consulté le 9 novembre 2018.

²⁹² DUFRESNE, David et BRAULT, Philippe (dirs), *Prison Valley : L'industrie de la prison*, Arte TV et Upian (producteurs), webdocumentaire, 2010, [disponible en ligne : <http://prisonvalley.arte.tv/?lang=fr>] consulté le 9 novembre 2018.

pour terminer, *Génération What*²⁹³, une campagne transmédia, qui comporte une enquête menée auprès de la jeunesse française, européenne et arabe, âgée de 18-34 ans. Les enquêtes ont été adaptées aux contextes sociopolitiques des pays concernés. L'objectif est de mieux comprendre cette génération responsable de la gestion des bouleversements qui façonneront le monde de demain. Chaque enquête est hébergée sur un site qui invite les visiteurs à découvrir les résultats de façon interactive, en proposant des choix de vidéo, des informations plus détaillées sur les questions posées et les réponses par pays ou par sujet. Encore une fois, la sélection d'informations est faite par l'utilisateur qui décide de naviguer dans les données comme il souhaite.

Comme avec la série documentaire, *The Vietnam War*, la proximité entre le spectateur ou l'utilisateur et le contenu joue un rôle sur la façon dont les sujets sont présentés. Il ne s'agit plus du contenu consommé de façon passive, au contraire, les dispositifs transmédiatiques invitent à la participation active et virtuelle. En ce qui concerne l'engagement de la série documentaire, il a été fait de façon traditionnelle avec des projections partielles en avant-première, des conférences, des tables rondes partiellement en ligne avec la page dédiée à la série documentaire sur le site web de PBS. Dans les nouvelles écritures du format documentaire, l'engagement ou l'interactivité auprès de la société civile se passe principalement en ligne. La trivialité s'adapte bien aux systèmes de communication plus complexes où l'utilisateur décide de l'ordre, de la date et de la manière dont le contenu sera consommé. En effet, « la manière dont les ressources exposées seront mobilisées dépend de la façon dont les lecteurs-manipulateurs vont actualiser, interpréter, qualifier les textes²⁹⁴ ». La théorie de la trivialité offre une souplesse propice au contexte virtuel pour déceler et tracer les valeurs qui traversent les objets et êtres culturels. Les valeurs qui définissent *The Vietnam War* changent en fonction des acteurs qui « actualisent, interprètent et qualifient » la série documentaire. Afin que le sujet représenté par la série documentaire, l'Histoire de la guerre du Vietnam, soit investi d'autres valeurs que celles d'un public américain, il vaudrait la peine d'approfondir la mise en circulation des objets et des êtres culturels qui viennent des parties prenantes à l'extérieur des États-Unis. Avec tous les moyens disponibles pour engager et pour impliquer une audience dans la façon dont les messages des textes sont reçus, accroître la diversité en termes de contenu et de la forme n'est guère impossible.

²⁹³ NICK, Christophe, BRACHET, Alexandre et MISSIKA, Margaux (dirs), « Generation What? La grande enquête européenne qui dresse le portrait de la génération des 18-34 ans », Yami2 et Upian, enquête interactive, série documentaire, 2016, [disponible en ligne : <https://yami2.com/catalogue/generation-what-europe-fr/>], consulté le 9 novembre 2018.

²⁹⁴ JEANNERET, Yves, *Penser la trivialité*, op.cit., 169.

Bibliographie

La série documentaire : l'objet d'étude

BURNS, Ken et NOVICK, Lynn (dirs.), *The Vietnam War*, Florentine Films, PBS, Arte International, 2017.

Appuie théorique

BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image » *Communications*, n°4, 1964.

Mythologies, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

CHÉRON, Bénédicte, *Le cinéma de Pierre Schoedoerffer*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 : l'image mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

DIET, Emmanuel, « L'objet culturel et ses fonctions médiatrices », *Connexions*, vol. 93, n°1, 2010.

FERRO, Marc, *Histoire et Cinéma*, Paris, Gallimard, 1977 FERRO, Marc, *Histoire et Cinéma*, Paris, Gallimard, 1977.

FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges : PULIM coll. « Nouveaux Actes sémiotiques » 3 éd., 2016.

HEGEL, G.W.F., *Phénoménologie de l'Esprit, Tome I*, traduction de Jean Hyppolite, Paris, Éditions Montaigne, 1941.

JEANNERET, Yves, *Critique de la trivialité : les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*, Le Havre, Éditions Non Standard, 2014.

Penser la trivialité : volume 1, la vie triviale des êtres culturels, Paris, Lavoisier, 2008.

LAMIZET, Bernard. *Sémiotique de l'événement*, Paris, Lavoisier, 2006.

NGUYEN. Viet Thanh, *Nothing Ever Dies : Vietnam and the Memory of War*, Cambridge : Harvard University Press, 2016.

NICOLA, Yann, « Les objets cultures », *Philosophiques*, vol. 26, n°2, automne 1999, p. 301-314.

NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire : Tome II, La Nation*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, p. x.

SONTAG, Susan. « The Image-World », *A Susan Sontag Reader*. London, Penguin Books, 1982.

STORA, Benjamin, *Imaginaires de Guerres : Algérie – Viêt-Nam*, en France et aux États-Unis, Paris, La Découverte, 1997.

TRINH T. Minh-ha, *Cinéma Interval*, New York : Routledge, 1999.

TRINH, Minh T. *Framer Framed*, London, Routledge, 1992.

YOUNG Marilyn B, *The Vietnam Wars: 1945-1990*, New York, Harper Perrenial, 1991.

Articles dans la presse américaine sur le film

BARDER, James. « Going Deep on 'The Vietnam War with Ken Burns » *military.com*, [disponible en ligne : <https://www.military.com/undertheradar/2017/09/going-deep-vietnam-war-ken-burns>], publié le 28 septembre 2017, consulté le 10 novembre 2018.

FEAR, David, « 'The Vietnam War': Inside Ken Burns' 18 Hour Doc on the Era-Defining Conflict », *Rollingstone*, le 15 septembre 2017, [disponible en <https://www.rollingstone.com/tv/tv-features/the-vietnam-war-inside-ken-burns-18-hour-doc-on-the-era-defining-conflict-120615/>] consulté le 6 novembre 2018.

- HINDLEY, Meredith, « An interview about interviewing with Lynn Novick and Sarah Botstein of The Vietnam War », *Humanities*, automne 2017, Vol. 38, N°4, [disponible en ligne : <https://www.neh.gov/humanities/2017/fall/conversation/interview-about-interviewing-lynn-novick-and-sarah-botstein-the-vietnam-war>], consulté le 7 novembre 2018.
- KAMP, David, « Why the Vietnam War is Ken Burns and Lynn Novick's most Ambitious Project Yet », *Vanity Fair*, [disponible en ligne : <https://www.vanityfair.com/news/2017/07/the-vietnam-war-ken-burns-lynn-novicks-documentary>], publié le 12 juillet 2017, consulté le 8 novembre 2018.
« 'The Vietnam War's John Musgrave on Fighting, Coming Home, and 'Thank You for Your Service' », *Vanity Fair*, [disponible en ligne : <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/09/the-vietnam-wars-john-musgrave-interview>], publié le 27 septembre 2017, consulté le 10 novembre 2018.
- KLAY, Phil, « Ken Burns Never Knew How Wrong He Was about the Vietnam War », *Mother Jones*, n° septembre/octobre 2017, [disponible en ligne : <https://www.motherjones.com/politics/2017/09/ken-burns-the-vietnam-war-lynn-novick-documentary/>], consulté le 6 novembre 2018.
- LAM, Andrew, « The Vietnam War: An Interview with Ken Burns and Lynn Novick », [disponible en ligne : <http://newamericamedia.org/2017/08/the-vietnam-war-an-interview-with-ken-burns-and-lynn-novick.php>], publié le 22 août 2018, consulté le 7 novembre 2018.
- LINDLEY, Robin, « The Creation of the Unprecedented PBS Series 'The Vietnam War' », *historynewsnetwork.org*, [disponible en ligne : <https://historynewsnetwork.org/article/167107>], publié le 8 octobre 2018, consulté le 9 novembre 2018.
- McFARLAND, Melanie, « 'The Vietnam War': Ken Burns and Lynn Novick making art out of unprocessed trauma », *salon.com*, [disponible en ligne : <https://www.salon.com/2017/09/23/the-vietnam-war-ken-burns-and-lynn-novick/>], publié le 23 septembre 2017, consulté le 6 novembre 2018.
- PARKER, Ian, « Mr. America », *The New Yorker*, le 4 septembre 2017, p. 55 [disponible en ligne : <https://www.newyorker.com/magazine/2017/09/04/ken-burns-american-canon>], consulté le 6 novembre 2018.
- PBS, Communiqué de presse, « Ken Burns and Lynn Novick's The Vietnam War seen by 39 Million Viewers », *PBS.org*, [disponible en ligne : <http://www.pbs.org/about/blogs/news/ken-burns-and-lynn-novicks-the-vietnam-war-seen-by-39-million-viewers/>], publié le 12 avril 2018, consulté le 24 octobre 2018.
- PONIEWOZIK, James. « Ken Burns' 'Vietnam War' will Break your Heart and Win your Mind », *The New York Times*, [disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/2017/09/14/arts/television/review-ken-burns-the-vietnam-war-pbs.html>], publié le 14 septembre 2017, consulté le 10 novembre 2017.
- PRIDE, Mike, « Ken Burns Talks with Mike Pride on Vietnam », *pulitzer.org*, [disponible en ligne : <http://www.pulitzer.org/article/ken-burns-talks-mike-pride-vietnam>], consulté le 7 novembre 2018.
- ROBERTSON, Brian, « Ken Burns' Big Blunder on Vietnam and Why it Matters » *The Washington Post*, le 19 octobre 2017.
- ROSENBERG, Alyssa, « Unburying the Vietnam War: to tell the true story of the conflict, Lynn Novick and Ken Burns had to revisit old wounds in the United States and Vietnam », *The Washington Post*, [Disponible en ligne : https://www.washingtonpost.com/sf/opinions/2017/09/18/why-ken-burns-and-lynn-novicks-vietnam-war-pbs-documentary-took-10-years-to-make/?utm_term=.9e4544b6c85d], publié le 18 septembre 2017, consulté le 31 octobre 2018.
- SCHUESSLER, Jennifer, « Ken Burns and Lynn Novick Tackle the Vietnam War », *The New York Times*, le 1 septembre 2017, [disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/2017/09/01/arts/television/ken-burns-and-lynn-novick-tackle-the-vietnam-war.html>], consulté le 6 novembre 2018.
- STUEVER, Hank. « Yes, America, PBS's 'The Vietnam War' is required viewing - all 18 hours of it ». *The Washington Post*, le 14 septembre 2017.

STEINMEN, Ronald, «The First Televised War », *The New York Times*, [disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/2017/04/07/opinion/the-first-televised-war.html>], publié le 7 avril 2017, consulté le 6 novembre 2018.

VANDERWERFF, Todd, « Ken Burns on why the Vietnam War can give us hope for America today », *Vox*, [disponible en ligne : <https://www.vox.com/2017/9/20/16336142/ken-burns-vietnam-war-interview-podcast>], publié le 20 septembre 2017, consulté le 9 novembre 2018.

VICK, Karl. « Ken Burns Takes on the Vietnam War ». *Time Magazine*. [disponible en ligne : <http://time.com/4941025/the-vietnam-war-ken-burns-lynn-novick/>], publié le 14 septembre 2017, consulté le 10 novembre 2018.

WHITE, Bret, « Ken Burns' 'The Vietnam War' Is Now on Netflix », *The Decider*, le 20 juin 2018, [disponible en ligne : <https://decider.com/2018/06/20/the-vietnam-war-ken-burns-netflix/>], consulté le 6 novembre 2018.

ZARUM, Lara, « Ken Burns's Feel-Bad 'Vietnam War' », *The Village Voice*, [disponible en ligne <https://www.villagevoice.com/2017/09/15/ken-burns-feel-bad-vietnam-war/>], publié le 15 septembre, consulté le 6 novembre 2018.

Entretiens filmés

GoldDerby, « Director Lynn Novick ('The Vietnam War') on how controversial conflict led to 'frightening times' », *YouTube*, [disponible en ligne : <https://www.goldderby.com/video/lynn-novick-interview-the-vietnam-war-director/>], publié le 25 avril 2018, consulté le 7 novembre 2018.

The Late Show with Stephen Colbert, « Ken Burns: Today's Divisiveness Has Roots in Vietnam », *YouTube*, [disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=xPyBjFircWo>], publié le 27 septembre 2017, consulté le 6 novembre 2018.

Articles dans la presse française

AFP, « 'The Vietnam War': le documentaire polyphonique de Ken Burns sur Arte », *L'Express*, [disponible en ligne : https://lexpansion.lexpress.fr/actualites/1/actualite-economique/the-vietnam-war-le-documentaire-polyphonique-de-ken-burns-sur-arte_1943922.html], publié le 15 septembre 2017, consulté le 7 novembre 2018.

BOULET-GERCOURT, Philippe, « 'Vietnam' de Ken Burns : décryptage d'un doc événement », *TéléObs*, [disponible en ligne : <https://teleobs.nouvelobs.com/documentaire/20170914.OBS4661/vietnam-de-ken-burns-decryptage-d-un-doc-evenement.html>], publié le 16 septembre 2017, consulté le 6 novembre 2018

DARAGON, Benoît. « Viêt Nam, sur Arte, un documentaire événement », *Le Parisien*, [disponible en ligne : <http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/tv/viet-nam-sur-arte-un-documentaire-evenement-19-09-2017-7270635.php>], publié le 19 septembre 2017, consulté le 10 novembre 2018.

PSENNY, Daniel. « Vietnam, la fresque monumentale d'une apocalypse ». *Le Monde*, [disponible en ligne : https://www.lemonde.fr/televvisions-radio/article/2017/09/15/vietnam-apres-l-apocalypse_5186389_1655027.html], publié le 15 septembre 2017, consulté le 10 novembre 2018.

La réception de la série documentaire

CLENNON, Dave, « A Victory for Historical Accuracy and the Peace Movement: Not one Emmy for Ken Burns », *CounterPunch*, [disponible en ligne : <https://www.counterpunch.org/2018/09/21/a-victory-for-historical-accuracy-and-the-peace-movement-not-one-emmy-for-ken-burns-and-the-vietnam-war/>],

DO, Anh. « For Orange County Vietnamese, a film about the war shares a glimpse into their past life ». *LA Times*, le 12 mai 2017.

- FERNER, Mike, « Veterans' Group Says 'No' to Emmy for PBS Vietnam War Series », *commondreams.org* [disponible en ligne : <https://www.commondreams.org/views/2018/05/31/veterans-group-says-no-emmy-pbs-vietnam-war-series>], publié le 31 mai 2018, consulté le 6 novembre 2018.
- FLAHERTY, Colleen, « Historians MIA », *Inside Higher Ed*, [disponible en ligne : <https://www.insidehighered.com/news/2018/01/09/professors-debate-role-historian-or-lack-thereof-ken-burns-and-lynn-novicks-vietnam>], publié le 9 janvier 2018, consulté le 7 novembre 2018.
- NGUYEN, Trung, « The Vietnam War' Draws Muted Official Response in Hanoi », *Voice of America*, [disponible en ligne : <https://www.voanews.com/a/vietnam-war-documentary-draws-muted-official-response-in-hanoi/4041620.html>] publié le 24 septembre 2017, consulté le 9 novembre 2018.
- SANCHEZ, Tatiana, « Veterans angry, disappointed following PBS' Vietnam War documentary », *The Mercury News*, [disponible en ligne : <https://www.mercurynews.com/2017/09/29/veterans-angry-disappointed-following-pbs-vietnam-war-documentary/>], publié le 29 septembre 2017, consulté le 7 novembre 2018.
- THANH, Tan. « What do Vietnamese-Americans Think of the Vietnam War », *The New York Times*, le 3 octobre 2017, [disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/2017/10/03/opinion/what-do-vietnamese-americans-think-of-the-vietnam-war.html>], consulté le 6 novembre 2018.
- « Vietnam Revisited », « Lettres à l'éditeur », *The New York Times*, [disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/2017/09/23/opinion/sunday/vietnam-war-ken-burns.html>], publié le 23 septembre 2017, consulté le 6 novembre 2018

Table ronde filmée

- Asia Society, « Ken Burns and Lynn Novick Describe Vietnamese Reaction to 'The Vietnam War' », *YouTube*, [disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=j5RKe1pSrtA>], publié le 27 septembre 2017, consulté le 9 novembre 2017.

Audiences

- EVERHART, Karen, « Public TV begins counting 'invisible audiences' for education content », *current.org*, [disponible en ligne : <https://current.org/2018/01/public-tv-begins-counting-invisible-audiences-for-education-content/>], publié le 25 janvier 2018, consulté le 9 novembre 2018.
- GASTAUD, Philippe, « Le snacking content pour capter l'attention de votre audience », blog sur le marketing digital, [Disponible en ligne : <https://www.e-strategie.fr/blog/snacking-content/>], publié le 1^{er} juillet 2018, consulté le 9 novembre 2018.
- MULLEN, Pat, « Hot Docs Releases New Documentary Audience Report », *Point of View Magazine*, n° 109, Automne/Hiver 2018, [disponible en ligne : <http://povmagazine.com/blog/view/hot-docs-releases-new-documentary-audience-report>], publié le 18 octobre 2018, consulté le 6 novembre 2018.
- SPANGLER, Todd, « Netflix Falls Short of Q2 Subscriber Expectations Worldwide, Stock Dives », *Variety*, [disponible en ligne : https://variety.com/2018/digital/news/netflix-q2-2018-subscriber-misses-expectations-1202874317/?fbclid=IwAR1dLpMPJx0ln_FUHVvVjFgg0EDNiGUJ2iMa0b7vJbw5CPZiB34v0c0BJo4E], publié le 16 juillet 2018, consulté le 6 novembre 2018.
- WORTHAM, Jenna, « Facebook Helps Social Start-Ups Gain Users », *The New York Times*, [disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/2010/03/13/technology/13social.html>], publié le 12 mars 2010, consulté le 9 novembre 2018.
- Netflix US Library, Page d'accueil, *whats-on-netflix.com*, [disponible en ligne : <https://www.whats-on-netflix.com>], mise à jour tous les mois, consulté le 6 novembre 2018.
- «Where is Netflix available? », *netflix.com*, [disponible en ligne : <https://help.netflix.com/en/node/14164>], consulté le 6 novembre 2018.

Entretiens exploratoires

EDWARDS, Marc, chargé de programmes chez Arte, interviewé le 18 mai 2018 à Issy-les-Moulineaux.

KOCH, Tom, vice-président de la distribution internationale chez PBS, interviewé le 23 juin 2018 à Issy-les-Moulineaux.

NICK, Christophe, journaliste et réalisateur de documentaires pour la télévision chez Yami 2, interviewé le 3 mai 2018, Paris.

NGUYEN, Viet Thanh, écrivain et universitaire, auteur du roman américain *Le Sympathisant*, qui a gagné le prix Pulitzer en 2016, entretien a eu lieu lors d'une rencontre avec l'auteur organisé par Café Sâch et Officiencia à Paris, interviewé le 28 juillet 2018, (lien vers l'événement Facebook : <https://www.facebook.com/events/364166647447501/>).

Photos

BAYIN, Anne, « Kim Phuc et son fils », 1995.

LEROY, Catherine, « Vernon Wike pendant la bataille pour la colline 881 », Paris Match, avril 1967.

UT, Nick, « The Terror of War », Associated Press, le 8 juin 1972.

ADAMS, Eddie, « Saigon Execution », Associated Press, 1968

MENASCHE, Jacques « Vernon Wike on Catherine Leroy », *vimeo*, [disponible en ligne : <https://vimeo.com/104254621?from=outro-embed>], publié le 28 février 2018, consulté le 8 novembre 2018.

GRUNDBERG, Andy, « Eddie Adams, Journalist Who Showed Violence of Vietnam, Dies at 71 », *The New York Times*, [disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/2004/09/20/arts/eddie-adams-journalist-who-showed-violence-of-vietnam-dies-at-71.html>], publié le 20 septembre 2004, consulté le 7 novembre 2018,

ODY, Joëlle, « Vietnam: L'exécution à bout portant, par Eddie Adams », *Polka Magazine*, [disponible en ligne : <https://www.polkamagazine.com/vietnam-lexecution-a-bout-portant-par-eddie-adams/>], publié le 1^{er} février 2018, consulté le 7 novembre 2018.

REED, Christopher, « Photographer whose image of Vietnam war brutality shocked the world », *The Guardian*, [disponible en ligne : <https://www.theguardian.com/news/2004/sep/22/guardianobituaries.artsobituaries>], publié le 22 septembre 2004, consulté le 8 novembre 2016,

Musique

DYLAN, Bob, « A Hard Rain's A-Gonna Fall » *Freewheeling Bob Dylan*, Album, Columbia, 1963.

FICKE, David, ed. *Rolling Stone*, « Soundtrack Notes », pbs.org, [disponible en ligne : <http://www.pbs.org/kenburns/the-vietnam-war/music/david-fricke-soundtrack-notes/>], consulté le 8 novembre 2018,

GAYE, Marvin, « What's Going On », *What's Going on*, Album, Tamla, 1971.

SIMON Paul et GARFUNKEL Art, « The Sound of Silence », Wednesday Morning, 3am, Album, Columbia, 1964.

SKLAROFF, Lauren Rebecca, *The Conversation*, « During Vietnam War, music spoke to both sides of a divided nation », [disponible en ligne : <https://theconversation.com/during-vietnam-war-music-spoke-to-both-sides-of-a-divided-nation-83702>], publié le 14 septembre 2017, consulté le 8 novembre 2018,

SLATE, Jeff, « The Music in Ken Burns' *The Vietnam War* is Remarkable. Here's How it was Chosen », *Esquire*, [disponible en ligne : <https://www.esquire.com/entertainment/music/a12499159/the-vietnam-war-ken-burns-the-beatles/>], publié le 29 septembre 2017, consulté le 8 novembre 2018

Cinephile, « People and Fighters Unite Arr. Haruka Fujii | The Vietnam War Soundtrack (2017) », *YouTube*, [disponible en ligne :

<https://www.youtube.com/watch?v=8aeaDAnGtwA&index=7&list=PLv1udYiEW0AOR6t9ZnSB9fVWfJ1UsQQ4g>], publié le 5 novembre 2017, consulté le 8 novembre 2018, le mouvement en question commence à 1 min 47 de la vidéo.

« Songs of the Century » sur CNN.com, [disponible en ligne :

<http://edition.cnn.com/2001/SHOWBIZ/Music/03/07/list.top.365.songs/index.html>], publié le 7 mars 2001, consulté le 8 novembre 2018.

The Washington Post, « Sixties music is iconic. Ken Burns' 'The Vietnam War' reminds audiences what inspired it », YouTube, [disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=HZtiihTu4uo>], publié le 29 septembre 2017, consulté le 8 novembre 2018.

Documentaires et films cités

ANNAKIN, Ken, MARTON, Andrew, WICKI, Bernhard (dirs.), *The Longest Day*, Darryl F. Zanuck (prod.), 1962, long-métrage.

ALDRICH, Robert (dir.), *The Dirty Dozen*, Kenneth Hymann (prod.), 1967, long-métrage.

BARBERIS, Patrick (dir.), *Les trahison des médias*, Zadig Productions, ARTE France, 2008, documentaire.

BURNS, Ken *The Civil War* de Ken Burns, Florentine Films et PBS, 1990.

CIMINO, Michael (dir.), *Voyage au bout de l'enfer*, Universal Picture, EMI Films (prods.), 1978, long-métrage.

COPPOLA, Francis Ford (dir.), *Apocalypse Now*, American Zoetrope (prod.), 1977, long-métrage.

DUFRESNE, David et BRAULT, Philippe (dirs), *Prison Valley : L'industrie de la prison*, Arte TV et Upian (producteurs), webdocumentaire, 2010, [disponible en ligne : <http://prisonvalley.arte.tv/?lang=fr>] consulté le 9 novembre 2018.

JACKSON, Sammy (dir.), *Vietnam en HD*, Lou Reda, Scott L. Reda, Liz Ralph (prods.), 2011, documentaire.

KUBRICK, Stanley (dir.), *Full Metal Jacket*, Warner Bros. Pictures (prod.), 1987, long-métrage.

LEAN, David (dir.), *The Bridge over the River Kwai*, Sam Spiegel (prod.), 1957, long-métrage.

NICK, Christophe, BRACHET, Alexandre et MISSIKA, Margaux (dirs), « Generation What? La grande enquête européenne qui dresse le portrait de la génération des 18-34 ans », Yami2 et Upian, enquête interactive, série documentaire, 2016, [disponible en ligne : <https://yami2.com/catalogue/generation-what-europe-fr/>], consulté le 9 novembre 2018.

PALLING, Bruce (dir.), *Vietnam : A Television History*, PBS, 1983, documentaire.

PAKULA Alan J. (dir.) ; *All the President's Men*, Wildwood Enterprises (prod.) 1976, long-métrage.

SONNEBORN, Barbara (dir.), *Regret to Inform*, 1998.

STONE, Oliver (dir.), *Platoon*, Arnold Kopelson (prod.), 1986 long métrage.

STURGES, John (dir.), *The Great Escape*, The Mirsch Company (prod.) et United Artists (distrib.), 1963, long-métrage.

UNHCR et Google, « Searching for Syria », reportage interactif, [disponible en ligne :

<https://searchingforsyria.org/fr/a-quoi-ressemblait-la-Syrie-avant-la-guerre/>], consulté le 9 novembre 2018.

Les romans cités

NGUYEN, Viet Thanh, *The Sympathizer*, London, Corsair et Little Brown Book Group, 2015.

HERR, Michael, *Dispatches*, New York, Knoff, 1977.

MAI ELLIOT, Duong van, *The Sacred Willow*, New York : Oxford University Press, 1999.

O'BRIEN, Tim, *A propos du courage*, traduit de l'américain par Jean-Yves PRATE, Paris, Plon, 1992.

NINH, Bao, *The Sorrow of War*, traduit du vietnamien par Phan Thanh Hao, Frank Palmos, ed. New York, Riverhead Books, 1995.

Sites webs consultés

<http://kenburns.com/whats-new/>

<http://www.pbs.org/kenburns/the-vietnam-war/home/>

<http://blavatnikfoundation.org>

<https://www.neh.gov/about>

<https://www.cpb.org/aboutcpb>

<https://www.fordfoundation.org/work/our-grants/justfilms>

<https://about.bankofamerica.com/en-us/ken-burns/ken-burns-vietnam-war.html#fbid=fqlWzo88T7z>

<https://www.emmys.com/>

<https://www.pulitzer.org>

<https://www.quora.com>

Autres ouvrages, articles et vidéos cités

ACHENBACH, Joel, « Did the News Media Led by Walter Cronkite Lose the War in Vietnam? », *The Washington Post*, le 25 mai 2018.

BOLEIK, Brooks, « FCC Finally Kills off Fairness Doctrine », *Politico*, [disponible en ligne : <https://www.politico.com/story/2011/08/fcc-finally-kills-off-fairness-doctrine-061851>], publié le 22 août 2011, consulté le 9 novembre 2018.

FRANKL, Victor Emil, *Découvrir un sens à sa vie avec le logothérapie*, Montréal, Actualisation, 1988.

GUMBEL, Andrew, « The sorriest urban scene: why a US homelessness crisis drags on », *The Guardian*, [disponible en ligne : <https://www.theguardian.com/us-news/2018/mar/16/us-homelessness-crisis-los-angeles-politicians>], publié le 16 mars 2018, consulté le 9 novembre 2018.

JOHNSON, Eric, « Why Ken Burns won't leave PBS for HBO », *recode.net*, [disponible en ligne : <https://www.recode.net/2017/9/14/16297114/ken-burns-vietnam-war-pbs-hbo-amazon-netflix-documentaries-recode-media-peter-kafka-podcast>], publié le 14 septembre 2018, consulté le 6 novembre 2018.

KETTLE, Martin, (journaliste du Guardian), publié le 7 février 2005 dans le *Courrier International* [disponible en ligne : <https://www.courrierinternational.com/article/1998/03/26/my-lai-une-orgie-de-massacres>], consulté le 7 novembre 2018.

McCAIN, Meghan, éloge funèbre pour son père du 31 août 2018, *CNN.org*, [disponible en ligne : <https://edition.cnn.com/2018/09/01/politics/meghan-mccain-full-remarks-john-mccain-funeral/index.html>], publié le 1 septembre 2018, consulte le 6 novembre 2018.

OSTROVSKY, Simon, « In LA, poverty on Skid Row defies U.S.'s humane reputation », *PBS NewsHour*, [disponible en ligne : <https://www.pbs.org/newshour/show/in-la-poverty-on-skid-row-defies-us-humane-reputation>], publié le 28 octobre 2018, consulté le 9 novembre 2018.

PICASSO, Pablo, *Guernica*, 1937, localisation : Musée Reina Sofía, Madrid, Espagne.

SHEEHAN, Neil, et SMITH, Hedrick, « Westmoreland Requests 206,000 More Men Stirring Debate in Administration », *The New York Times*, le 10 mars 1968, [disponible en ligne :

<https://www.nytimes.com/1968/03/10/archives/westmoreland-requests-206000-more-men-stirring-debate-in.html>], consulté le 9 novembre 2018.

- WALSH, Kenneth T. « 50 Years Ago Walter Cronkite Changed a Nation », [disponible en ligne : <https://www.usnews.com/news/ken-walshs-washington/articles/2018-02-27/50-years-ago-walter-cronkite-changed-a-nation>], publié le 27 février 2018, consulté le 9 novembre 2018.
- awwwards Team, « Case Study: Searching for Syria by Google Brand Studio », *awwwards.com*, [disponible en ligne : <https://www.awwwards.com/case-study-searching-for-syria-by-google-brand-studio.html>], publié le 20 septembre 2018, consulté le 9 novembre 2018.
- « I Think You're Interesting », podcast par *Vox*, [disponible en ligne : <https://itunes.apple.com/us/podcast/i-think-youre-interesting/id1210802178>], consulté le 9 novembre 2018.
- Newsweek Staff, « The Last Helicopter: Evacuating Saigon », *Newsweek*, [disponible en ligne : <https://www.newsweek.com/last-helicopter-evacuating-saigon-321254>], publié le 26 avril 2015, consulté le 6 novembre 2018.
- PBS NewsHour, « Meghan McCain's complete eulogy for her father, John McCain », *YouTube*, [disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=gymd1CScQ88&t=218s>]
- The View, « Megyn Kelly Escalates Feud with Jane Fonda | The View », *YouTube*, [disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=shiTAXD78Y8>], publié le 23 janvier 2018, consulté le 9 novembre 2018.
- « Vegas PBS Honors Vietnam Veterans with Coins, Conversation and Career Connections », Corporation for Public Broadcasting, *cpb.org*, [disponible en ligne : <https://www.cpb.org/spotlight/vegas-pbs-honors-vietnam-veterans-coins-conversation-and-career-connections>], publié le 13 décembre 2017, consulté le 9 novembre 2018.

Sommaire des annexes

Annexe n°1 : Liste des Épisodes	106
Annexe n°2 : Liste des sponsors	107
Annexe n°3 : Récompenses	108
Annexe n°5 : Images	109
Annexe n°6 : Traductions	117
Introduction	117
Hypothèse 1	117
Hypothèse 2	118
Hypothèse 3	119
Conclusion	123
Annexe n°7 : Entretiens exploratoires	124
EDWARDS, Mark	124
KOCH, Tom	133
NGUYEN, Viet Thanh	145
NICK, Christophe	147

Annexe 1 : Liste des Épisodes

- Épisode 1 :** *Déjà Vu (1858-1961)* Après un siècle d'occupation française, le Vietnam émerge, indépendant mais divisé.
- Épisode 2 :** *Riding the Tiger (1961-1963)* Alors qu'une insurrection communiste gagne en puissance, le président Kennedy est aux prises avec les questions liées à l'engagement des États-Unis au Vietnam.
- Épisode 3 :** *The River Styx (January 1964-December 1965)* Avec le Sud Vietnam au point de l'effondrement, le président Johnson bombarde le Nord Vietnam et envoie des troupes au Sud Vietnam.
- Épisode 4 :** *Resolve (January 1966-June 1967)* Tandis que le mouvement contre la guerre gagne en force, les soldats américains découvrent que le Vietnam ne ressemble point à la guerre de leurs pères.
- Épisode 5 :** *This is what we do (July 1967-December 1967)* Le président Johnson décide d'intensifier l'engagement des États-Unis au Vietnam et promet aux Américains que la victoire est proche.
- Épisode 6 :** *Things Fall Apart (January 1968-July 1968)* Ébranlée par l'offensive du Têt, les assassinats et des manifestations violentes, les États-Unis semblent se déchirer.
- Épisode 7 :** *The Veneer of Civilisation (June 1968-May 1969)* Après une convention du Parti démocrate mouvementée, le candidat Nixon est élu président des États-Unis avec la promesse de paix.
- Épisode 8 :** *The History of the World (April 1969-May 1970)* Nixon orchestre le retrait des forces américaines, mais quand il envoie des troupes au Cambodge, le mouvement contre la guerre recommence.
- Épisode 9 :** *A Disrespectful Loyalty (May 1970-March 1973)* Le Sud-Vietnam se trouve seul face à l'ennemi alors que Nixon et Kissinger explorent les possibilités pour sortir du conflit. Les prisonniers de guerre américains sont libérés.
- Épisode 10 :** *The Weight of Memory (March. 1973-Onward)* Avec la chute de Saigon, la guerre se termine. Les Américains et les Vietnamiens de tous les côtés cherchent la réconciliation.

Pour plus d'information, visitez le site web de PBS dédié à la série documentaire :

<http://www.pbs.org/kenburns/the-vietnam-war/home/>

Annexe 2 : Liste des sponsors

Bank of America
The Corporation for Public Broadcasting (CPB)
David H. Koch
Blavatnik Family Foundation
PBS
The Better Angels Society
Jonathan & Jeannie Levine
Diane & Hal Brierley
Amy & David Abrams
John & Catherine Debs
Fullerton Family Charitable Fund
The Montrone Family
Lynda & Stewart Resnick
The Golkin Family Foundation
The Lynch Foundation
The Roger & Rosemary Enrico Foundation
The Park Foundation
The National Endowment for the Humanities
The Pew Charitable Trusts
The Knight Foundation
The Andrew W. Mellon Foundation
The Arthur Viking Davis Foundations
JustFilms of the Ford Foundation
The Rockefeller Brothers Fund

Pour plus d'information, visiter le site web dédié à la série documentaire : <http://www.pbs.org/kenburns/the-vietnam-war/home/>

Annexe n°3 : Récompenses

The Vietnam War de Burns et de Novick a été nommé aux Emmys dans les catégories suivantes :

Outstanding Directing for a Documentary/Nonfiction Program – 2018

(Meilleur réalisation d'un programme documentaire, programme factuel)

« Episode 8 : The History of the World (April 1969-1970) »

Ken Burns et Lynn Novick, Directors (*Réalisateurs*)

Outstanding Sound Editing for a Nonfiction Program (Single or Multi-Camera) – 2018

Meilleur montage son pour un programme factuel (mono ou multi-caméras)

« Episode 6 : Things Fall Apart (January 1968-July 1968) »

Erik Ewers, Sound Design/Sound Effects Editor (*Architecte de son, Monteur d'effets sonores*)

Mariusz Glabinski, Sound Design/Sound Effects Editor (*Architecte de son, Monteur d'effets sonores*)

Jacob Ribicoff, Sound Design/Sound Effects Editor/Music Editor (*Architecte de son, Monteur d'effets sonores, Monteur de musique*)

Ryan Gifford, Sound Effects Editor (*Monteur d'effets sonores*)

Margaret Shepardson-Legere, Sound Effects Editor (*Monteur d'effets sonores*)

Ira Spiegel, Sound Effects Editor (*Monteur d'effets sonores*)

Matt Rigby, Sound Effects Editor/Dialogue Editor (*Monteur d'effets sonores/Monteur de dialogue*)

Marlena Grzaslewicz, Dialogue Editor (*Monteur de dialogue*)

Dan Korintus, Dialogue Editor (*Monteur de dialogue*)

Outstanding Sound Mixing for a Nonfiction Program (Single or Multi-Camera) – 2018

Meilleur mixage sonore pour un programme de factuel (mono ou multi-caméras)

« Episode 6 : Things Fall Apart (January 1968-July 1968) »

Dominick Tavella, Re-recording Mixer (*Mixeur de réenregistrement*)

Outstanding Writing for a Nonfiction Program – 2018

Meilleur scénario d'un programme factuel

« Episode 8 : The History of the World (April 1969-1970) »

Geoffrey C. Ward, Written by (*Scénariste*)

Pour plus de détails, consultez le site web suivant : <https://www.emmys.com/shows/vietnam-war>.

Annexe n°5 : Images

Note °73 :



Note °105 :

L'intervention américaine au Vietnam a commencé en secret.



Elle s'est soldée 30 ans plus tard par une défaite sous le regard du monde entier.



... elle a été prolongée car il était plus facile de continuer tant bien que mal plutôt que d'admettre qu'elle était le résultat des décisions tragiques...



Un million de soldats Nord-Vietnamiens et des combattants Viêt-Cong fauchés. Deux millions de civiles vietnamiens massacrés du Nord et au Sud.



Pour les américains qu'ils aient combattu pendant la guerre, manifesté contre ou suivi les événements à la télévision, ce conflit représente une décennie d'atrocités.



Note °118 :

Ho Chi Minh avec les membres de l'OSS en 1945.



Note °119 :

Les agents américains qui entraînent les insurgents Vietminh.



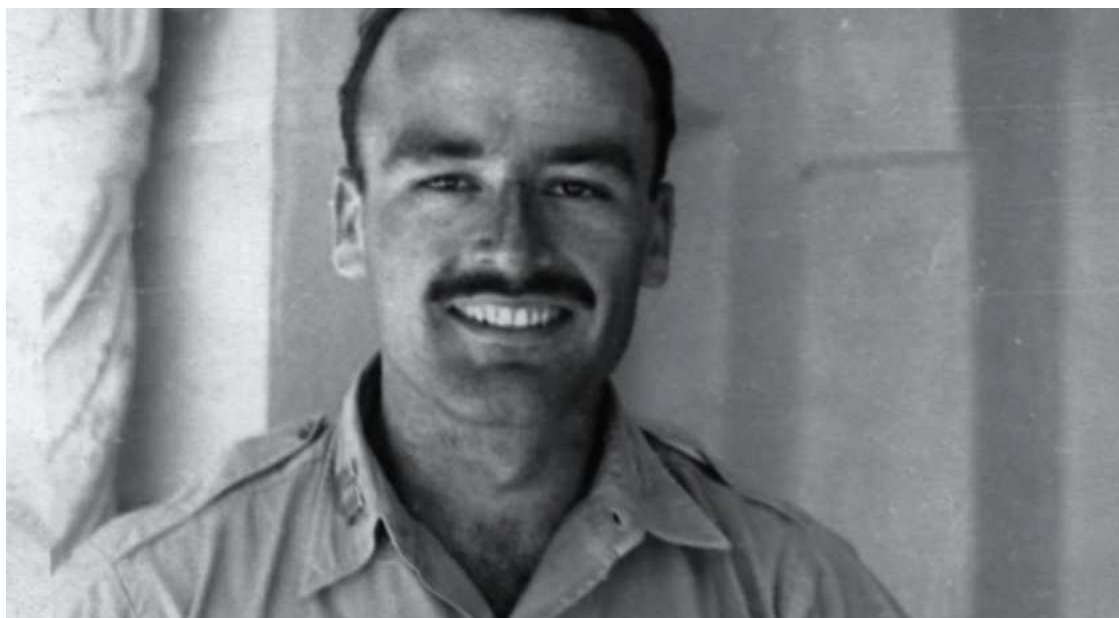
Note °120 :

Ho Chi Minh avec le général Giap (à droite)



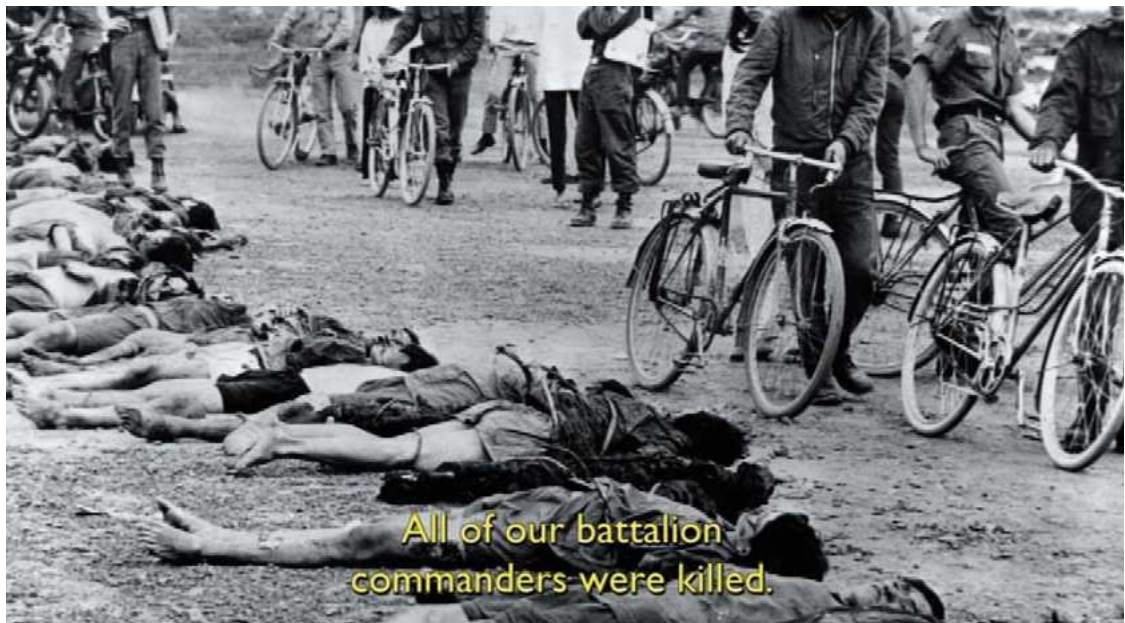
Note °121 :

Lieutenant-colonel Dewey



Note °123 :

Après une bataille à Quang Tri



Note °124 :



Note °129 :

Quand Cuong Huan parle des soldats américains qui pleurent sur les corps.

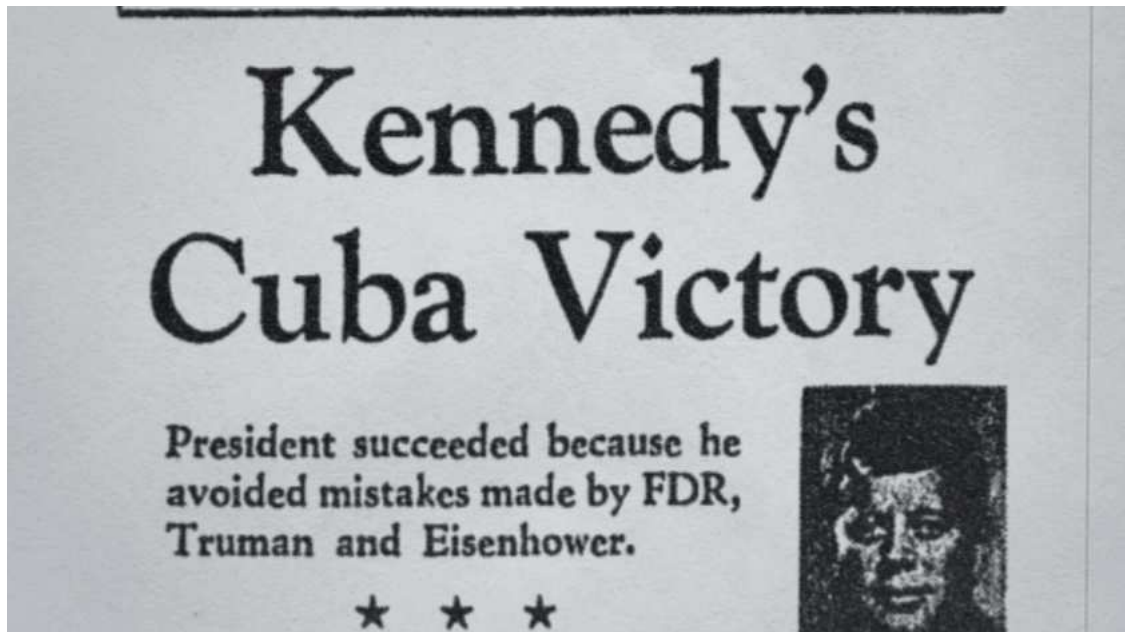


Note °147 :

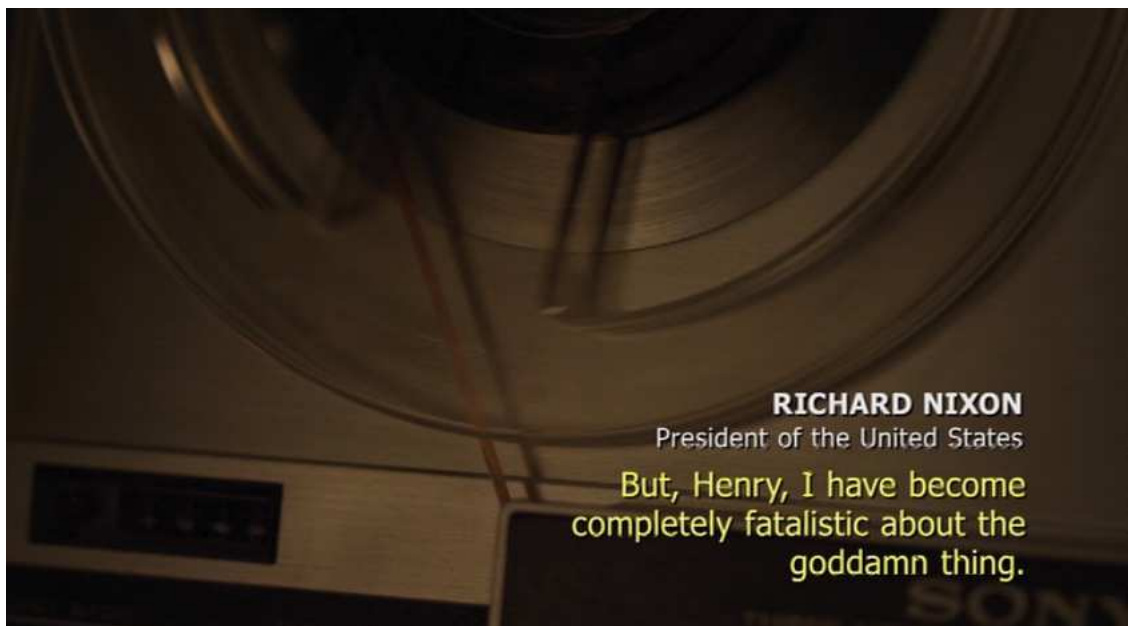
La séquence sur *Saigon Execution* d'Eddie Adams, 1968.



Note °203 :



Note °204 :



Annexes n°6 : Traductions

Introduction :

Note 9 : C'est une autopsie d'où nous sommes aujourd'hui. Le pays divisé dans lequel nous vivons aujourd'hui ? Ça commence avec le Vietnam. Ça commence ici.

Note °13 : L'Amérique de John McCain est en effet l'Amérique du Vietnam, luttant pour une cause, même quand elle est sans espoir, et dans les circonstances les plus sombres, dans le coin le plus éloigné et hostile du monde, rester debout face à la défaite pour la vie et la liberté des peuples d'autres pays.

Note °17 : Quand ils pensaient à l'approche, M. Burns et Mme. Novick se sont fixé des objectifs : pas d'historiens ou des experts. Pas d'entretiens avec des personnes connues comme John Kerry, John McCain, Henry Kissinger et Jane Fonda. Personne qui, selon Burns, « a intérêt à ce que l'histoire soit jugée comme il aimerait qu'elle soit jugée ». (Les réalisateurs ont rencontré M. McCain et M. Kerry pour avoir leurs conseils très tôt, et ils ont donné leur aval. D'autres personnages renommés ont exprimé leur désir d'être interviewés, mais leurs demandes ont été poliment rejetées). Au lieu des entretiens avec ceux qui sont habitués de parler et d'être entendus sur tout ce qui concerne la guerre du Vietnam, il y a donc 79 entretiens des personnes les plus ordinaires qui ont vécu l'époque ce qui donne une vision qui vient d'en bas. Ces entretiens comprennent : des vétérans américains (y compris les anciens prisonniers de guerre), des mères Gold Star qui ont perdu leurs fils à la guerre du Vietnam, des diplomates, des agents de renseignement, des activistes antiguerre, des journalistes, des combattants du Viêt-Cong, les soldats vietnamiens du Nord et du Sud, même une femme camionneur de la piste de Hô Chi Minh.

Note °24 : Je suis en train de *bingewatcher Vietnam* de Ken Burns. Franchement pas mal. Enfin, je suis immortelle et tout, mais ce truc est looooong.

Hypothèse 1 :

Note °51 : Sa capacité d'anticiper l'ennui, le mal-être ou la satisfaction de public est inhabituelle et viscérale ».

Note °53 : L'histoire américaine n'est pas tout à fait un être tangible, voire fluide, jusqu'à ce que Burns la saisisse.

Note ° 54 : Au lieu de comprendre l'histoire à travers le prisme des mouvements sociaux ou politiques, il commence avec des récits personnels. Il raconte l'histoire de l'Histoire, à partir du bas pour aller vers le haut ».

Note ° 57 : Ils sont d'accord pour passer 18 heures à regarder encore une histoire de la guerre du Vietnam du point de vue américain... si vous avez 18 heures de temps libre pour regarder encore une autre histoire américaine sur la guerre du Vietnam, vous avez suffisamment du temps libre pour lire un livre vietnamien ou regarder un film vietnamien.

Note °60 : Ce désir d'inclure encore plus nos semblables ou même ceux qui ne nous ressemblent pas engendre des problèmes à la fois personnels et politiques car la mémoire ni individuelle ni collective est capable d'être entièrement inclusive. La mémoire totale n'est ni possible, ni praticable, car quelque chose est toujours oublié. Nous oublions malgré nos efforts les meilleurs, et nous oublions aussi parce que des intérêts puissants cherchent activement à supprimer la mémoire ce qui crée, selon Milan Kundera, 'le désert d'un oubli organisé'.

Dans ce désert d'oubli organisé, la mémoire est aussi vitale que l'eau car la mémoire est une ressource stratégique dans la lutte pour le pouvoir.

Note °72 : J'assistais aux morts des Américains. Je ne connaissais pas leur langue, mais je les ai vus en train de pleurer. Ils se serraient dans les bras. Quand l'un d'entre eux était tué, ils restaient ensemble. Ils récupéraient le corps et ils pleuraient. J'étais témoin de ce genre de scène qui m'a fait penser que les Américains étaient comme nous, les Vietnamiens. Eux aussi, ils avaient un sens de l'humanité profonde. Ils se souciaient les uns des autres et cela m'a fait réfléchir .

Note °74 : J'aime Hemingway. *Pour qui sonne le glas* m'a appris tellement, par exemple la débrouillardise de l'homme qui détruit le pont. J'ai vu comment il a fait face à la guerre et j'ai appris de lui.

Note °84 : L'hégémonie des cultures occidentales, mais aussi leurs identités en tant que cultures unifiées ; autrement dit, il faut réaliser que le tiers monde existe dans le monde développé et vice versa.

Note °88 : Centrale à l'idée de la nation, qui est fondée presque toujours par la conquête de territoire et la subrogation des peuples, est la question de la remémoration la guerre. Pour les citoyens, le passé sanglant d'une nation est voilé par des guirlandes d'euphémismes et la brume de mythes glorieux. Le citoyen se souvient des batailles qui façonnent la nation comme étant celles qui défendent le pays au service de la paix, de la justice, de la liberté ou d'autres idéaux. Considérer les guerres du passé justifie ainsi les guerres du présent pour lesquelles le citoyen est prêt à se battre, ou bien payer moins d'impôts, agiter les drapeaux, voter, et remplir tous les devoirs et rituels qui affirment que son identité est indivisible de l'identité de la nation.

Hypothèse 2 :

Note °100 : ce dont on a besoin maintenant, c'est de panser les plaies et de laisser le Vietnam derrière nous.

Note °103 : L'intervention américaine au Vietnam a commencé en secret. Elle s'est soldée 30 ans plus tard par une défaite sous le regard du monde entier. Elle a commencé en toute bonne foi avec des gens bien. A cause des malentendus fatidiques et des mauvais calculs liés au contexte de la guerre froide, elle a été prolongée car il était plus facile de continuer tant bien que mal plutôt que d'admettre qu'elle était le résultat des décisions tragiques des cinq présidents américains des deux partis politiques. Avant la fin, il y avait 58,000 morts côté américain, au moins, 250 000 soldats Sud-Vietnamiens tués, Un million de soldats Nord-Vietnamiens et des combattants Viêt-Cong fauchés. Deux millions de civils vietnamiens massacrés du Nord et au Sud. Des dizaines de milliers de victimes laotiennes et cambodgiennes. Pour les vietnamiens, c'est une terrible guerre civile et le point culminant d'un combat pour l'indépendance qui aurait duré un siècle. Pour les américains qu'ils aient combattu pendant la guerre, manifesté contre ou suivi les événements à la télévision, ce conflit représente une décennie d'atrocités. La plus grande fracture depuis la Guerre de Sécession. Le Vietnam remet en question les valeurs mêmes de l'Amérique : l'honneur et la bravoure, la compassion, l'honnêteté et le patriotisme. Ceux qui en sont revenus n'ont jamais réussi à l'effacer de leur mémoire. Ils n'ont jamais cessé de s'affronter sur le pourquoi d'un tel fiasco, sur les responsabilités en cause et sur le prix d'un tel sacrifice.

Note °110 : Bien-sûr il a fallu prendre des décisions difficiles et faire le deuil des autres choix possibles. Il y avait 40 fois plus de matériel que le produit final, qui dure 18 heures, montre. Nous ne pouvions pas raconter chaque histoire. Et même si le documentaire durait 180 heures, on me dirait tout de même, 'Vous n'avez pas parlé de ceci ou cela'. Ce qu'il faut faire c'est raconter une histoire où une mère Gold Star représente d'autres mères Gold Star et ce civil de Saigon représente tant d'autres civils de Saigon et ce marine de l'ARVN représente d'autres. Mais nous avons quand-même l'impression d'avoir mis nos bras autour de tout ».

Note °111 : inclure des gens ordinaires de tous les côtés de la guerre afin de les inscrire dans une histoire plus large qui comprend celle des États-Unis et celle de l'expérience et sa signification pour le peuple vietnamien.

Note °116 : un jeu délicat d'échecs en 3-D.

Note °133 : les vétérans de l'armée du Sud-Vietnam disent que la série documentaire les a écarté de l'histoire, leur voix ont été ignorées par une volonté de mettre l'accent sur le chef communiste du Nord Vietnam, Ho Chi Minh », et, « Nous nous sommes battus pour notre pays avec les meilleurs d'entre nous. Nous n'avons pas besoin des Américains pour faire le boulot à notre place. Nous n'avons pas besoin que ces GI's Américains viennent et se battent pour nous. Nous avons besoin de l'argent, de l'équipement et du soutien international.

Hypothèse 3 :

Note °134 : Un immense trésor de séquence filmées, des milliers de photographes augmente les témoignages. Les archives du gouvernement vietnamien, qui n'ont jamais été vues auparavant, font partie des ressources à leur disposition. Selon la productrice, Sarah Botstein, les 2 000 photographes qui apparaissent dans le film ont été choisis parmi plus de 20 000, qui ont été choisis d'une autre archive presque cinq fois plus grande. Et ces chiffres ne réfèrent qu'aux photographes.

Note °142 : La photographie est une manière d'emprisonner la réalité, qui est récalcitrante, inaccessible ; elle est une manière de la rendre immobile. Ou la photo augmente la réalité qu'on perçoit comme rétrécie, vide, périmée, loin. On ne peut pas posséder la réalité, on peut posséder (et être possédé) par les images qui sont comme dit Proust les prisonniers volontaires les plus ambitieux. On ne peut pas posséder le présent, mais on peut posséder le passé.

Note °147 : La lutte dans les rues continue au Vietnam, l'ennemi contrôle quelques quartiers dans les villes, Johnson promet de ne pas céder.

Note °151 : On ne sait jamais qui regarde les photos ou comment quel impact les photos auront sur la vie des gens ».

Note °152 : Je n'étais pas là pour sauver le monde ; mon objectif était de trouver une histoire à raconter.

Note °159 : Nuit après nuit, pendant des semaines, les postes de télévision américains étaient remplis d'images de sang et de la violence et de la dévastation auxquelles le public américain n'était guère habitué.

Note °161 : Ça représentait un tournant dans la guerre. Les Américains commençaient à se demander si ça valait la peine de dépenser leur argent et la vie de leurs jeunes pour protéger un tel régime.

Note °164 : Plus tard Adams dirait que face aux mêmes circonstances il prendra la photo à nouveau car c'était son travail de le faire. Cela étant, il ne l'a pas montré dans son studio à Manhattan. Il évitait de parler de la photographie malgré le fait qu'elle lui ait valu le prix Pulitzer en 1969. De la photo il a dit une fois, « vous savez, les photos sont des demi-vérités ». Les photos dont Adams était le plus fier étaient une série de photos qu'il a prises de 48 réfugiés vietnamiens qui ont réussi à arriver à Thaïlande dans un bateau de 15 mètres. En arrivant ils ont été obligés de regagner le grand large. Les photos et les articles qui les ont accompagnées, ont aidé le président des États-Unis, Jimmy Carter de laisser rentrer presque 200,000 des boat people aux États-Unis.

Note °165 : La photo de Monsieur Adams a renforcé l'idée répandue que les militaires du Sud-Vietnam et des États-Unis faisaient plus de tort que de bien dans leurs efforts de gagner face à l'insurrection soutenue par l'armée du Nord Vietnam. Cette interprétation décevait Monsieur Adams pendant longtemps. Il croyait la générale Loan qui a expliqué son geste en disant que l'homme qu'il a tué venait de tuer un ami à lui, un colonel

dans l'armée du Sud-Vietnam ainsi que la femme et les six enfants de cet ami. Adams a posé la question suivante dans un texte qu'il a écrit sur l'image : Comment est-ce que vous savez que vous n'aurez pas tirer la détente vous-même dans les mêmes circonstance ?

Note °168 : Je suis là en train d'écouter LBJ. En même temps, il faut envoyer du napalm au village. Donc, je suis là en train de commander le napalm par téléphone et j'écoute le président qui parle de la paix. C'était surréel (la première citation). J'aime l'odeur du napalm le matin (la deuxième citation).

Note °169 : Oh mon dieu ! Les gens y sont encore ! Dans la fumée noire, j'aperçois une fille qui tend ses brasse et je me dis, 'Mon dieu, que s'est-il passé ? La fille, elle est toute nue' Je ne sais pas ce qui lui est arrivée. Je prends beaucoup de photos de la fille nue qui court. Elle crie, 'trop chaud ! trop chaud ! Aidez-moi s'il vous plaît !' Elle dit ça. Son dos, la peau, elle part. Toute la peau part. Je sais qu'elle va mourir. Et moi, j'ai de l'eau. Moi et BBC Londres. Nous lui avons apporté de l'eau pour l'aider. Et puis, j'emprunte un imperméable d'un soldat Vietnamien. Je couvre son corps. Et puis son oncle se rapproche de moi. Il me regarde et me demande, 'Est-ce que quelqu'un peut amener mes enfants à l'hôpital ?' (première citation). Je m'inquiète. J'ai envie de voir ma photo. Je regarde la photo et je me dis, 'je l'ai'. Je savais que j'avais une bonne photo (deuxième citation).

Note °173 : chaque guerre a, bien évidemment, sa propre bande originale : les proclamations de bravoure et les cris de désespoir, les rythme de la marche en avant, en retrait, et l'équipement meurtrier. les mais le Vietnam est la première guerre 'rock-n-roll'.

Note °174 : quand ils arrivent et poussent l'action en avant, parfois elles la déclenchent avec un précision chronologique et photographique.

Note °178 : Chaque chanson est sortie dans l'année traitée par l'épisode dans lequel on l'entend. Ces chansons, qui étaient des tubes - presque sans exception - représentaient une expérience partagée par une génération de soldats et civiles.

Note °179 : On ne peut pas passer à côté de la musique, le tumulte, le révolte et la façon dont se rejoigne. Il faut se rappeler que chaque chanson dans la série, quand on l'entend, il n'est pas hors contexte. Chaque chanson est la chanson qui venait de sortir, ou qui était la chanson populaire du moment, contemporaine à l'événement qui est montré. Mais c'est la première fois que je regarde un documentaire est que du début jusqu'à la fin, j'y suis. J'ai vu ma vie entière pendant ces 18 heures. Je savais exactement où j'étais à chaque moment de la série.

Note °181 : Les chansons avaient la capacité d'exprimer la colère et la confusion à travers les paroles abstraites – par exemple, 'Blowin in the Wind' de Bob Dylan – ou directes, comme 'I Ain't Marching Anymore' de Phil Ochs. La musique a rempli un vide dans le paysage médiatique. Hollywood a mis quelques années après la chute de Saigon avant de sortir des films qui examinaient la nature complexe de la guerre du Vietnam.

Note °192 : Le film lui-même a changé m'a façon de concevoir le genre documentaire, surtout les documentaires sur l'histoire. Quand je regarde un documentaire et les événements qui ont précédé ma vie, comme la Seconde Guerre mondiale ou plus tôt, je les regarde d'un tout autre point de vue maintenant – pas comme des objets, mais des événements réels – je les vie en temps réel.

Note °209 : Voilà de quoi s'agit cette guerre. Les vieux et les très jeunes. Les marines sont en train de bruler la maison de ce vieux couple car il y avait du feu qui venait de la maison. Quand on rentre dans le village, il n'y a pas de jeunes gens du tout. L'opération aujourd'hui a brulé 150 maisons, blessé 3 femmes, tué un bébé et blessé un marine. Les marines ont capturé ces 4 prisonniers. Cette opération incarne la frustration du Vietnam en miniature. Il y a peu de doute que la puissance de feu américaine put gagner une victoire militaire

ici, mais pour un paysan vietnamien pour qui sa maison représente des heures de travail dur, les promesses du président ne suffiront pas pour le convaincre que nous sommes de son côté.

Note °213 : Nous avons été trop souvent déçus par l'optimisme des dirigeants Américains au Vietnam et à Washington pour croire dans la lumière au bout d'un tunnel qu'eux, ils arrivent à voir. Dire que nous plus près de la victoire aujourd'hui est croire, face à l'évidence, les optimistes qui avait tort au passé. Suggérer que nous sommes au précipice de la défaite est l'équivalent de céder au pessimisme peu raisonnable. Dire que nous sommes dans une impasse semble la seule conclusion, peu satisfaisante qu'elle soit. Si jamais les analystes militaires et politiques ont raison, dans les mois qui viennent il faut tester les intentions de l'ennemi au cas où il s'agit de leur dernier gros effort avant les négociations. Mais il est de plus en plus clair à ce journaliste que la seule issue rationnelle sera de négocier, pas en tant que vainqueurs, mais en tant qu'un peuple honorable qui ont respecté leur mission de défendre la démocratie et qu'ils ont fait de leur mieux.

Note °216 : J'espère que le film va créer l'occasion pour se parler, entre un soldat qui a fait la guerre et un petit-fils qui ne connaît rien de la guerre du Vietnam. Entre quelqu'un qui a soutenu la guerre et quelqu'un qui l'a opposé. Et puis commencer un dialogue intérieur, avec nous-mêmes.

Note °217 : Il y a une manière sincère et sophistiquée de créer un dialogue à travers des narratifs historiques et d'essayer de faire en sorte qu'une conversation à l'échelle nationale fonctionne.

Note °222 : Il y a un effort constant pour tailler le corpus qui grandissait de 80 à 90 à 10 entretiens. Ils ont été réduits et puis le processus de les intégrer dans la narration et les histoires a commencé. Il fallait les intégrer à des blocs entiers historiques avec des séquences d'archives où on voit Kennedy, Johnson et Nixon. Ensuite, il fallait rassembler le tout et faire des épisodes, en somme, des *roughs cuts* géants. Ce qu'ils font avec brio et ils organisent des projections de ces *rough cuts* dans une grange. Ken possède une grande dans le New Hampshire qui est une salle de projection assez sophistiquée. C'est très rustique, très *high tech* et ils arrivent à rassembler jusqu'à 50 personnes avec des perspectives différentes dans une salle. Dans cet instance ils ont eu une série de projections avec les conseillers sur l'histoire, les conseillers militaires et une sorte de mélange de personnes investie dans la série documentaire dans une manière ou une autre. Nous avons passé 20 heures à regarder le documentaire. Ils nous ont dit puisque vous faisiez partie de la conversation dès le départ et puisque vous êtes partenaire du projet, la meilleure façon de démarrer, et que vous veniez voir tout ce que nous avons jusqu'à présent, regarder la structure et la forme et nous aider à décider de la suite. Donc nous nous sommes assises dans une salle de projection avec tout le monde. Et nous avons tout regardé : un épisode le matin et un épisode l'après-midi. 10 épisodes en 5 jours. Ken a pris des notes de chaque personnes présentes et c'était des généraux à 4 étoiles. Il est très confiant et il est doté d'une capacité d'accepter les critiques, une qualité rare chez les grands cinéastes.

Note °227 : Il y avait des vétérans, des gens des gauches, des gens de droites et ils étaient tous dans la même salle en train de parler de cet objet. Et le groupe à Chicago était très opposé à la guerre et le groupe à Kansas City était constitué des vétérans, pas forcément pour la guerre, mais les quelques voix de droites que l'on entend dans la série était présent dans la salle. Ken Burns voulait que toutes ces personnes se parlent ce qui est un beau projet à fond.

Note °228 : Il a soulevé des questions et peu de réponses. Il me fait réfléchir sur comment il va le terminer. Vont-ils se concentrer sur le destin du boat people ou les camps des rééducation ? Pour vraiment comprendre la guerre, il faut bien comprendre l'avant et l'après. Nous sommes toujours en train de digérer l'après-guerre.

Note °229 : Je n'ai pas pu imaginer autant de voix dans un seul film, et souvent des voix que l'on n'a pas l'habitude d'entendre.

Note °230 : Il y a beaucoup de concurrence pour attirer l'attention des médias. On ne peut pas bien gérer une entreprise qui n'a pas une audience tout comme on ne peut tenir un magasin sans clients. La différence est que nous nous n'approchons pas les clients de la même manière. Nous avons des objectifs différents. Mais nous avons besoin des clients. Au fait, pour remplir notre mission il nous faut beaucoup de clients, mais la mission n'est pas de faire de l'argent.

Note °236 : Une chose un peu sale à régler.

Note °237 : Il s'est épuisé.

Note °241 : La guerre contre l'Amérique menée par le peuple vietnamien était une révolution juste qui a mobilisée la nation entière et qui a été soutenue de tout cœur par des amis et des peuples partout le monde. Des développements positifs dans le partenariat entre le Vietnam et les États-Unis sont les résultats de beaucoup d'effort par les deux pays. La politique du Vietnam est de laisser le passé derrière nous, de surmonter les différences et de promouvoir nos intérêts communs et regarder vers l'avenir.

Note °246 : Que pense le peuple vietnamien du nouveau documentaire de Ken Burns sur la guerre du Vietnam ?

Note °247 : Que pensez-vous de la guerre du Vietnam par PBS ?

Note °248 : Avez-vous regardé la série documentaire, *The Vietnam War* ? Quels sont vos impressions ?

Note °249 : Je pense que Ken Burns et Lynn Novick ont fait un boulot phénoménal avec ce projet.

Note °250 : J'étais perplexe par la façon erronée d'interpréter les événements de la guerre.

Note °251 : Avec suffisamment de temps, les gens verront la guerre comme le gouvernement américain aimerait qu'ils le voient et pas comme elle est vraiment.

Note °252 : une singularité monolithique. Il n'y a pas d'intimité. Il n'y a pas de, 'je ressentais ceci ou cela' ou 'voilà ce que moi, j'ai fait'.

Note °254 : ...extrêmement impressionné par le film. En tant qu'ancien combattant dans la guerre, pour qui l'écriture est indélébilement liée à cette guerre, j'étais très ému par ce que j'ai vu. Je souhaite vous remercier ainsi que tous les gens qui ont travaillé sur le film. Je suis confiante que votre travail sortira du lot. Il sera la référence par excellence non seulement pour la guerre du Vietnam mais pour toutes les guerres. Il va animer les cœurs des milliers aux États-Unis, au Vietnam et partout dans le monde. Le film est une belle façon de clôturer la guerre. Je suis fière d'y être. J'attends avec impatience de regarder le film entier. Je voudrais que ma famille et mes anciens camarades de guerre le regardent aussi.

Note °258 : Outre le fait qu'il inclut plusieurs perspectives sur la guerre, Monsieur Burns dit qu'il a également cherché du soutien de l'ensemble du secteur avec du financement qui comprend la Ford Foundation, the Rockefeller Brothers Fund et David H. Koch.

Note °265 : La mémoire et l'oubli sont sujettes non seulement aux fabrications de l'art ; mais aussi à l'industrie de la communication, qui cherche à capturer et à domestiquer l'art. Toute une industrie de la mémoire existe prête à capitaliser l'histoire par vendre la mémoire aux consommateurs accrochés à la nostalgie. Le capitalisme peut réduire tout en commodité y compris les souvenirs et l'amnésie. Les amateurs de la mémoire donc façonnent des souvenirs et des articles commémoratifs ; les gens nostalgiques pour un passé révolu s'habillent des costumes d'une époque passée et ils refont des batailles ; les touristes visitent les champs de batailles, des sites historiques, et musées ; les chaînes de télévision diffusent des documentaires et des divertissements qui sont d'une haute résolution visuellement mais d'une basse résolution au niveau mnémonique. L'émotion et

l'ethnocentrisme sont au cœur de l'industrie de la mémoire dans la transformation de la guerre et des expériences en objets sacrés et des soldats en mascottes intouchables de la mémoire comme on peut trouver dans la fétichisme américain pour le prétendument Grande Génération qui s'est battu dans la Bonne Guerre. Les critiques ont bafoué cette industrie de la mémoire, et la regarde comme la preuve que les sociétés se souviennent de trop et transforment les souvenirs en produits jetables et oubliables tout en ignorant les difficultés du présent et les possibilités de l'avenir. Mais cet argument comprend mal cette industrie de la mémoire qui est en effet le symptôme de quelque chose de plus répandu : l'industrialisation de la mémoire. L'industrialisation de la mémoire fonctionne en parallèle avec la façon dont la guerre est industrialisée. Elle fait partie de la société capitaliste où la puissance de feu actuelle dont on se sert pendant la guerre est égale à la puissance de feu de la mémoire qui définit et raffine l'identité de cette guerre.

Note °268 : En 2015, 216, les élus disaient, 'nous savons que c'est Vietnam, mais on s'en fiche, on va essayer de résoudre le problème tout de même/

Note °269 : Non, le problème d'itinérance n'est pas 'Vietnam'. @GeorgeSpiegel l'a appelé le nouveau Vietnam américain et le fait de le combattre un acte de bravoure moral, mais peut-être de la folie du point de vue politique. Vietnam n'est pas un métaphore. Il n'est pas une guerre. Il est un pays.

Note °270 : Tout à fait d'accord. C'est un métaphore injurieux. Je ne suis pas partisan de son usage et je ne l'ai jamais dit. L'article ne représente pas ce que j'ai dit sur l'itinérance. Par exemple, je pense que l'on peut le résoudre. C'est pour cela que j'ai dédié la plus part de ma vie professionnelle à le résoudre.

Conclusion

Note °272 : Et si je vous ai dit, que moi et Lynne nous étions en train de travailler sur un film sur les manifestations de masse qui ont eu lieu partout dans le pays et qui conteste la politique du gouvernement actuel ? Que le film parlait d'une Maison Blanche complètement chaotique et obsédée par des fuites ? Qu'il s'agit d'un président en colère avec les médias car ils inventent leurs histoires. Qu'il s'agissait des fuite d'énorme quantité de documents classifié, piraté et mis dans le domaine public et qui déstabilise sagesse populaire ? Qu'il s'agit de la guerre asymétrique, que la force incroyable du militaire américain ne sait pas quoi en faire ? Qu'il s'agissait des accusation envers une campagne politique qui a contacté un pays étranger lors d'une élection nationale pour influencer cette élection ? Vous diriez, 'et les gars, vous n'êtes plus historiens, vous êtes des journalistes. Que se passe-t-il ? Nous avons commencé ce film en 2006. Et voilà de quoi parle ce film. Et ce dont je viens de parler, il ne s'agit que de cinq ou six trucs qui résonnent avec le climat actuel. Et je ne parle pas de façon générale, des États-Unis pendant les années 2000. Je parle d'aujourd'hui.

Note °281 : Et Pour ce qui de la peur de transformer la beauté en objet de consommation dans un contexte Occidental, tous les films sont, d'une certaine manière, des commodités. Je ne peux pas l'échapper. Je ne peux pas me voiler la face en me disant que je travaille en dehors de la consommation, mais je peux faire en sorte que le film est plus difficile à consommer : d'où la longueur, l'attention et la patience requises ainsi que l'engagement de celui qui le programme de montrer un produit qui n'est ni facile à digérer ni facile à rejeter.

Note °282 : Cela voudrait dire éclairer, mais de la bonne façon.

Note °284 : L'Histoire n'existe pas. Le passé, et le temps, ce sont des événements qui se passe de façon aléatoire. Le chaos. Et ça va de plus en plus vite ... Ce que nous faisons par nos films, c'est d'entourer ce chaos de sens.

Annexe n°7 : Entretiens exploratoires

Les pages 124 à 158 ont été retirées de la version diffusée en ligne.

Table des matières

SOMMAIRE.....	1
INTRODUCTION.....	2
PRÉSENTATION GÉNÉRALE	2
LA GUERRE DU VIETNAM : UNE HISTOIRE CONTEMPORAINE	3
LA SÉRIE DOCUMENTAIRE : UNE HISTOIRE INTIME DE LA GUERRE DU VIETNAM	6
LA PROBLÉMATIQUE ET LES HYPOTHÈSES.....	7
LA MÉTHODOLOGIE.....	8
LES AXES DE RECHERCHE ET L'ASSISE THÉORIQUE	9
L'analyse structurelle	9
L'analyse du discours	10
L'analyse sémiotique.....	10
LA SÉRIE DOCUMENTAIRE COMME ÉVÉNEMENT	11
HYPOTHÈSE 1 : LA TRIVIALITÉ D'UN ÊTRE CULTUREL, COMME LA SÉRIE DOCUMENTAIRE <i>THE VIETNAM WAR</i>, SE MANIFESTE PAR SA TRAÇABILITÉ AU SEIN D'UNE SOCIÉTÉ OU D'UNE CULTURE. LES VALEURS QUE L'ON INVESTIT DANS LA SÉRIE DOCUMENTAIRE ASSURENT SA TRAÇABILITÉ.....	12
1. LA SÉRIE DOCUMENTAIRE COMME OBJET CULTUREL ET ÊTRE CULTUREL	13
2. LES VALEURS QUI TRAVERSENT L'OBJET CULTUREL ET L'ÊTRE CULTUREL	14
3. LA TRIVIALITÉ DE LA SÉRIE DOCUMENTAIRE ET LA GUERRE DU VIETNAM	20
HYPOTHÈSE 2 : LA SÉRIE DOCUMENTAIRE, <i>THE VIETNAM WAR</i> DE KEN BURNS ET DE LYNN NOVICK, EST UN ÊTRE CULTUREL PAR LES VALEURS QU'IL VÉHICULE À TRAVERS UN ARC NARRATIF QUI UNIFIE LES POINTS DE VUE REPRÉSENTÉS ET LES PERSONNAGES ET LES TÉMOINS INCARNÉS.	30
1. L'ARC NARRATIF : L'ART DE TISSER DES LIENS ENTRE L'HISTOIRE ET L'HISTOIRE.....	30
1.1. Le rôle du prologue	32
1.2. La polyphonie	35
2. LES TÉMOINS ET LES PERSONNAGES : UN <i>CASTING</i> À L'IMAGE DU PUBLIC VISÉ.....	36
3. LES POINTS DE VUE : CONVERGENCE ET DIVERGENCE	43
HYPOTHÈSE 3 : LA SÉRIE DOCUMENTAIRE, <i>THE VIETNAM WAR</i> DE KEN BURNS ET DE LYNN NOVICK, MANIFESTE DE LA TRIVIALITÉ PAR SA STRUCTURE FORMELLE, SON ENGAGEMENT AVEC SES PARTIES PRENANTES ET SA MARCHANDISATION.....	45
1. LA STRUCTURE FORMELLE.....	45
1.1. La mise en scène de la violence : deux images iconiques	45
1.1a. Saigon Execution d'Eddie Adams (1968)	48
1.1b. The Terror of War de Nick Ut (le 8 juin 1972)	55
1.2 Mettre en scène la musique de la guerre du Vietnam	59
1.2a. La musique populaire de l'époque - la nostalgie et la vraisemblance	60
1.2b. La musique commissionnée.....	64
1.3. La mise en abyme des dispositifs médiatiques	66
1.3a. Les dispositifs médiatiques statiques	67
1.3b. Les dispositifs médiatiques dynamiques	69
<i>Le journaliste Morley Safer à Danang</i>	<i>69</i>
<i>Le journaliste Walter Cronkite à l'antenne en 1968</i>	<i>70</i>
2. L'ENGAGEMENT AVEC SES PARTIES PRENANTES	72
2.1. Les consultants et les avant premières	73
2.2. Les audiences et l'engagement	76
2.2a. Contexte : l'importance de l'audience pour l'engagement	76
2.2b. L'audience visible et invisible.....	77
2.2c. L'audience et l'engagement aux États-Unis.....	78
2.2d. La question de l'audience au Vietnam.....	80

2.3. Le financement et la marchandisation et la série documentaire	84
CONCLUSION	90
BIBLIOGRAPHIE	97
SOMMAIRE DES ANNEXES.....	105
TABLE DES MATIÈRES.....	159
RÉSUMÉ DES MOTS CLÉS	161

Résumé des mots clés

Trivialité

Être culturel

Objet culturel

Série documentaire

Documentaire

La guerre du Vietnam