

Joris Ivens : du rêveur solitaire au filmeur solidaire

Thibault Weiler

13 septembre 2021

Texte paru dans le n° 8 de la revue papier *Ballast* (septembre 2019)

« Je ne fais pas de l'art passif. Amuser le public ne m'intéresse pas », disait-il. Né aux Pays-Bas à la toute fin du XIX^e siècle, le cinéaste Joris Ivens a disparu à la veille de l'effondrement de l'URSS. Entre ces deux points, il a parcouru le monde pour donner à voir l'édification du communisme — avec tout ce que cela supposait, alors, de discours officiels et d'idéalisation fautive —, le combat contre le fascisme et les luttes populaires menées contre les empires coloniaux. On le retrouva ainsi en Espagne, au Viêtnam, en Chine ou encore au Chili, assurant en tout lieu prendre le parti de la classe ouvrière. Un engagement militant qui n'a toutefois pas signifié l'abandon complet de ses recherches esthétiques et poétiques de jeunesse. ≡ Par Thibault Weiler





Le cinéaste Joris Ivens, si bien surnommé le « Hollandais volant », a traversé les mers, accosté de multiples côtes et exploré leurs terres intérieures, avec le ferme désir de saisir, caméra en main, les gestes des peuples écrivant leur histoire. Pendant plus d'un demi-siècle, des années 1920 au crépuscule des années 1980, ce documentariste s'est donné pour mission de chroniquer les luttes menées par des êtres désireux de faire tomber leurs maîtres — mineurs belges en grève et combattants républicains espagnols, indépendantistes indonésiens ou paysans Viêt Cong — et de poser sur pellicule des fragments de vécus que nul autre cadreur n'aurait pu obtenir. Car la démarche d'Ivens l'engageait sur des fronts où personne, ou presque, n'emportait son appareil pour y faire des images — du moins pas avec ce temps d'immersion et son effort d'adaptation. Ainsi, ce filmeur désireux de déchirer le voile opaque des conflits sans visages était-il autant solidaire des hommes et des femmes dont il enregistrait les gestes et les paroles que solitaire dans sa pratique. Mais si ses méthodes de réalisation on ne peut plus marginales déposaient sur des pellicules vierges sa couleur politique — un rouge très écarlate —, elles servirent également de cadre à des rêveries poétiques aussi nombreuses que fascinantes, centrées sur des villes (*À Valparaíso*), des fleuves (*La Seine a rencontré Paris*) et des forces naturelles (*Pour le Mistral* à *Une Histoire de vent*).

« La démarche d'Ivens l'engageait sur des fronts où personne, ou presque, n'emportait son appareil pour y faire des images. »

Du poète solitaire au filmeur militant, Joris Ivens a donc adopté deux postures dont l'apparente contradiction formait les volets complémentaires d'un projet de vie mûri, porté et accompli de bout en bout : la clé de voûte était, sans aucun doute, son vœu de liberté. Que cet esthète solidaire ait produit seul ou en groupe, qu'il ait cadré des perles de pluie ou des gouttes de sang, son œuvre aura été tendue vers un projet dont la finalité est restée, quel que fut son prisme — les conflits sans témoins ou les souffles de l'air —, la quête d'un invisible.

Une caméra en position

Mais tout d'abord, avant l'esquisse d'une quelconque ligne d'horizon, même tracée au fusain, avant la perspective d'une pensée éthique et esthétique, il y a cette question, on ne peut plus concrète, posée par le jeune Ivens : « *Que faire pour entrer dans ce métier de cinéma¹ ?* »



□Extrait de *La Pluie*, 1929□

Question socle dont la base matérialiste soutiendrait toutes ses corollaires, présentes pratiquement d'un bout à l'autre de son œuvre. Première question donc, et, déjà, plusieurs réponses sur plusieurs plans : la première, la plus évidente, touche à son origine sociale, sa famille, et particulièrement son père, gérant d'une boutique d'objets et de produits photographiques basée à Amsterdam. De son capital social, économique et culturel, Ivens tirera la maîtrise, précoce, et de ce fait infiniment précieuse, des outils de prise de vue dont il usera sa vie durant. À cet environnement s'ajoute sa formation : en 1923, il décide de suivre des cours de photochimie à l'université de Berlin avant de faire l'année suivante un stage chez le fabricant d'objectifs Zeiss. Puis il retourne à Amsterdam et rejoint l'entreprise de son père, la Capi, en tant que directeur technique.

« Je vis deux vies — raconte le cinéaste : le jour, les affaires ; le soir, les amis étudiants, peintres, sculpteurs et poètes. »

« Je vis deux vies — raconte le cinéaste : le jour, les affaires ; le soir, les amis étudiants, peintres, sculpteurs et poètes. À Berlin, j'avais rencontré une photographe ; elle est avec moi à Amsterdam. [...] Je ne venais pas d'un milieu artistique, j'étais un ingénieur qui continuait l'affaire de son père. Que faire [...] ? Je commence par des études, des essais purement esthétiques. » Ainsi Ivens réalise-t-il, en 1927 et 1928, deux courts montages



sur des sujets urbains — des rues parisiennes et un pont hollandais — dont il capte les formes et sculpte les flux. Ces études de mouvements s'opèrent seules et suivent le cours impétueux d'une réalité qui se passe bien de scénario. Le jeune homme, pourtant, en écrit à chaque fois mais « *découvre [rapidement] qu'il n'est pas possible, dans un tel film d'atmosphère, de rester trop près du scénario, et que ce scénario ne devait pas être trop détaillé* ». Reste que du texte préparatoire aux séances de montage, en passant par les scènes de prises de vue et les périodes de production (Ivens utilisera les fonds de Capi films, l'entreprise familiale), il demeura absolument seul dans toute cette chaîne de création.

Cette démarche solitaire culminera dans *La Pluie*, réalisé en 1929 ; il dépeint la valse des averses, des crachins et des bruines sur la ville d'Amsterdam. « *Je ne me séparais jamais de ma caméra, au bureau, au laboratoire, dans la rue, dans le tramway. Je vivais avec ma caméra et en dormant je la gardais sur ma table de nuit de façon à pouvoir en disposer, de la fenêtre de ma chambre, s'il pleuvait à mon réveil.* » Cet appareil qu'il tenait de l'affaire de son père et les quelques fonds censés lui permettre de filmer et de monter ses bobines, le rendaient totalement autonome. Le jeune homme eut très tôt les ressources nécessaires pour filmer seul, ce qui, dans cette fin des années 1920, relevait d'un luxe inespéré (la fiction, qui, en 1927, était devenue parlante, était déjà bien davantage financée et diffusée que le format documentaire², et les autres grands documentaristes de l'époque, parmi lesquels [Flaherty](#) et [Vertov](#), n'œuvraient jamais avec leurs fonds). La Capi films produira l'ensemble ou presque de ses projets à partir de 1967, date à laquelle sa femme [Marceline Loridan](#) et lui en deviendront seuls possesseurs.



□Extrait de *Misère au Borinage*, 1933□

Cet esthète solitaire était toutefois politisé. Ivens le dit lui-même : ses essais et études vivaient en parallèle de son travail militant dont les multiples formes, à la fois théoriques et empiriques, l'avaient mené, sur un plan « *idéologique, [...] beaucoup plus loin* ». Ces deux aspects de son existence ne se recoupent pas, ou si peu, ou du moins pas encore : il lui faudra tourner en Belgique, en 1933, dans un bassin minier secoué par une vague de grèves pour que ces ensembles se rassemblent sous le sigle d'un film, *Misère au Borinage*. Tourné avec [Henri Storck](#), ce film constitue dans la vie d'Ivens un « *tournant à 180°* ». « *J'ai pris parti pour la classe ouvrière. Je pense que chacun dans sa vie a un Borinage qui le fait changer. Avant ce film, je m'occupais de recherches esthétiques. Et j'ai compris que c'était une impasse ; il faut que l'intellectuel ait à faire avec la vie.* » Ainsi, ces choses immuables sur lesquelles il posait son regard se virent-elles logiquement remplacées par des êtres lancés dans l'histoire de leur émancipation et pour lesquels le cinéaste témoignait d'une empathie certaine. Storck et lui s'installèrent durant plusieurs mois avec ces mineurs tordus par le froid et la faim, partageant leur réel pour mieux filmer leur quotidien. Cette sorte d'observation participante et les formes de filmage qu'elle offrait étaient considérées par Ivens comme deux démarches politiques : si elles se tournaient, certes, vers la réalisation d'un film, elles demeuraient des gestes concrets et, de fait, utiles aux personnes concernées. Le but ? « *Établir l'égalité devant et derrière la caméra*³. » Le moyen ? « *Rencontrer vraiment l'homme. Pour gagner la confiance des hommes qui luttent, tu dois — affirme Ivens — leur dire pourquoi tu fais ce*



film. À qui tu veux l'adresser. Ils veulent discuter avec toi sur ce qu'ils peuvent faire pour cela⁴. »

« Ces choses immuables sur lesquelles il posait son regard se virent logiquement remplacées par des êtres lancés dans l'histoire de leur émancipation. »

Le partage d'une expérience commune, valable dans le cours d'un quotidien comme dans le processus de création, fait donc figure de garant d'une éthique au service d'un projet politique dont la nature et la portée dépassent le seul objet filmique. *« J'aime être avec les gens qui sont dans le grand mouvement de leur histoire, y attacher la caméra, qu'elle soit dans l'action — et non pas cachée — qu'elle prenne position. Je ne fais pas de l'art passif. »*

Duo, couples, groupes

Le film constitue une autre étape dans la carrière d'Ivens en ce qu'il est cosigné et, de fait, cofilmé. Henri Storck, autre pionnier du cinéma documentaire, prend part, au même titre que son partenaire, à toutes les phases de création ; elles comprennent entre autres choses les repérages, les prises de vue et le montage. Ce partage des tâches aboutira à leur répartition lorsqu'Ivens, trois ans plus tard, tournera *Terre d'Espagne* dans les maquis républicains avec l'aide d'un cadreur, [John Ferno](#). Les deux hommes suivent au jour le jour la lutte des troupes antifranquistes, chroniquant leurs victoires, relatant leurs revers, tentant autant que possible de faire un film fidèle au cours réel des événements (tentative que contrecarre toutefois le commentaire d'Hemingway qui, en dépit (ou du fait) de sa puissance, tombe parfois dans l'excès). Ivens explore et Ferno cadre, sans que leurs rôles ne s'inversent jamais. La raison d'un tel choix ? Une simple prise de conscience, conçue dans le creuset d'une réflexion portant sur le couple que forment message et médium, soit sur la signification du film et le support qui la transmet : *« Il y a un moment où j'ai quitté la caméra, parce que j'ai vu qu'il fallait deux personnes : une qui a le souci de la technique, et l'autre qui doit réfléchir au contenu, composer avec le troisième œil (un œil dans le viseur, l'autre dans l'entourage concret, et l'autre pour la pensée). [...] Travailler avec un opérateur, c'est un mariage. Tu vas voir le matin s'il est fatigué, s'il a bien dormi. Il faut qu'il ait les mêmes rapports que toi avec les gens, qu'il voit les mêmes choses que toi. »*



□Extrait de *Terre d'Espagne*, 1937□

À noter que ce ne sont pas des contraintes matérielles qui ont forcé cette collaboration qui auraient pu toucher au son, par exemple⁵, mais des choix sémantiques, propres au contexte de prise de vue et ses multiples lignes de sens. Le cinéaste finira par s'entourer pour l'ensemble de ses films, que ces derniers aient été tournés dans des conditions de totale clandestinité ou de parfaite normalité, affirmant de manière radicale qu'il n'a, à l'exception « *peut-être du Pont ou de La Pluie, jamais fait de films seul. [On] travaille parfois sur l'idée de l'opérateur, de la monteuse. J'ai toujours essayé, pour la continuité du film, de provoquer la réflexion de l'équipe, de maintenir une tension lors du montage, de casser les tabous au mixage, de créer un équilibre entre l'impulsion et la technique* ». Ces paires pourront prendre la forme d'un couple lorsque sa femme et lui-même commenceront à filmer ensemble dans les années 1960, et ce jusqu'à sa mort en 1989. Ce travail en équipe culminera dans le film collectif *Loin du Vietnam*, orchestré par [Chris Marker](#) en 1967, et dont le générique ne fera nulle mention des rôles, missions ou tâches assurées par celles et ceux qu'il impliquait.

« Au même titre que Godard, Resnais ou Varda, Ivens fera figure de membre d'un corps composite dont il serait insensé — autogestion oblige — d'isoler l'un des éléments. »



Au même titre que [Godard](#), [Resnais](#) ou [Varda](#), Ivens fera figure de membre d'un corps composite dont il serait insensé — autogestion oblige — d'isoler l'un des éléments. Le filmeur solitaire errant sur des sentiers isolés s'est mué en militant des grands chemins (bien que ces positions aient pu — et parfois dans un même film — exister côte à côte) ; métamorphose qui prend des formes comparables dans le domaine de la production : Ivens, qui finançait ses projets avec les fonds de l'affaire familiale, acceptera assez vite des œuvres de commande. *Misère au Borinage* est produit par Le Club de l'Écran, organe de diffusion proche des milieux communistes belges⁶, avant que des comités d'intellectuels américains ne produisent, dans le cadre du New Deal, *Terre d'Espagne* et *Les 400 Millions*, et que s'organisent, plus tard, à des époques et pour des causes très différentes, des collectes et des invitations pour le Chili, Cuba ou l'URSS. Si Ivens et sa femme reprennent en 1967 la maison de production Capi films pour en faire l'unique source de financement de leurs projets et revenir par là même à une certaine indépendance, leurs films demeureront solidement enracinés dans des circuits de productions et des principes de mise en scène faisant la part belle aux coopérations techniques et artistiques.

Que reste-t-il alors du jeune esthète et de ses poèmes visuels ? Que reste-t-il de ce filmeur errant, l'œil dans le viseur, sur un pont hollandais, sous la pluie d'Amsterdam ou dans les rues irréelles d'un Paris disparu ? Rien, serait-on tenté de répondre. Pourtant, en dépit des nombreux collaborateurs qui l'assistèrent, qu'ils furent cadres, monteurs, mixeurs, producteurs ou distributeurs, Ivens garda le regard neuf de cette jeunesse qui questionnait le monde en scrutant ses poches d'ombres : il fera toujours vivre ce désir de contempler et de ramener à la surface du visible des êtres et des choses que ses compatriotes, ou du moins ses contemporains, n'arrivaient pas à voir, ou si peu. L'artiste qui débusque le beau au tournant d'une ruelle, et le militant qui filme là où d'autres n'oseraient même pas aller, répondent à un même idéal : cartographier les lieux de *l'invu*⁷, esquisser des contours sur les feuilles vierges du regard et montrer ces mappemondes aux yeux neufs des profanes afin que leur imaginaire-même en ressorte transformé.



□De la gauche vers la droite, John Dos Passos, Joris Ivens, Sydney Franklin et Ernest Hemingway, à Madrid, 1937□

Monter, montrer

Ivens ne peut filmer pour lui seul. Sa posture artistique et sa quête politique requièrent un questionnement dont l'horizon n'est autre que le dépassement de cette première étape de prise de vue. Ses images doivent être montrées. Aussi le cinéaste travailla-t-il très tôt aux moyens de transmission d'œuvres qui, sans être les siennes, portaient des formes esthétiques et idéologiques auxquelles il adhérait. Dès 1924, et bien avant ses premiers films, il « transportait pour le Parti communiste allemand des films interdits entre Leipzig et Berlin ». Pour quelles raisons ? Parce que c'était « concret ». À son retour aux Pays-Bas, il fonde le premier ciné-club du pays, en 1928, la Film Liga, qui se fera bientôt connaître pour ses programmations osées et son esprit mutin — esprit qui prolongeait celui du Club des artistes, groupe informel auquel Ivens appartenait, et qui s'était fait connaître par la diffusion, en 1926, contre un avis de censure, du film du cinéaste soviétique [Vsevolod Poudovkine](#) *La Mère*.

« Si le cinéaste découvre quelques interstices où projeter ses films, ces fenêtres de diffusion demeurent des boîtes à regard très — trop — modestes dimensions pour déclencher quoi que ce soit. »



La censure, justement, Ivens l'affrontera à de multiples reprises, contraint, pour diffuser ses films, à trouver mille parades et créer autant d'astuces. Dès 1933, *Misère au Borinage*, interdit, connaît une diffusion clandestine dans des cercles proches du Parti communiste ; idem pour *Nouvelle Terre*, réalisé l'année suivante : le remontage opéré quelques mois après sa sortie par Ivens en personne ulcérera ses producteurs (en cause : les derniers plans du film opposant Wall Street et sa quête de profits sans fin à de jeunes prolétaires travaillés par la faim). Mais si le cinéaste découvre quelques interstices où projeter ses films, ces fenêtres de diffusion demeurent des boîtes à regard de très — trop — modestes dimensions pour déclencher quoi que ce soit.

Son véritable fait d'arme en matière de diffusion se trouve ailleurs, en Indonésie, en 1946. Depuis un an, l'archipel lutte pour la reconnaissance de son indépendance pendant que les Pays-Bas tentent d'en reprendre le contrôle, après l'invasion victorieuse des Japonais pendant la Seconde Guerre mondiale. Ivens, que le gouvernement hollandais a nommé responsable du cinéma indonésien en 1944, a déjà démissionné et s'active depuis lors pour la cause indépendantiste. Si la presse hollandaise le critique violemment, il décide de réaliser *L'Indonésie appelle*, un documentaire sur le boycott de navires néerlandais armés voguant vers l'archipel : des dockers australiens et des marins de cinq pays ont bloqué leur départ afin de signifier leur solidarité envers les insurgés. Le film est banni du territoire australien, avant d'être réintroduit puis interdit à l'exportation. Ivens en tirera deux copies 16 millimètres, qu'il tentera d'infiltrer en Indonésie. « *Le gouvernement hollandais — racontera-t-il — contrôlait alors la totalité des eaux autour de l'archipel malais. Mais une copie du film a réussi à percer le blocus. Elle est parvenue à Java. À cette époque, les colonialistes hollandais répétaient aux Javanais qu'ils étaient seuls et oubliés de tous dans leur lutte pour l'indépendance. Et voici un film qui prouve le contraire : la solidarité agissante de travailleurs dans de nombreux pays. On a montré ce simple reportage, nuit après nuit, en plein air, à des milliers et des milliers de Javanais. Et il a renforcé le moral des combattants et a aidé leur pays à un moment crucial de son histoire⁸.* »



□Extrait de *Le 17^e parallèle*, 1968□

Ivens s'efforcera toujours d'atteindre un public aussi large que possible, d'éviter l'entre-soi mortifère. Il demandera et obtiendra des visas d'exploitation en salle pour des documentaires aussi divers et difficiles que *Le Peuple et ses Fusils*, tourné en 1969 en pleine guerre civile laotienne, et *Le 17^e parallèle*, réalisé en 1967 dans la zone qui coupait les Vietnam Nord et Sud. S'il ne fut pas le seul réalisé au nord du pays, ce documentaire fut certainement le seul digne de ce nom à avoir été projeté sur des écrans français et, plus généralement, dans les salles occidentales. Avec ce film et l'expérience qui le soutient — une enquête de terrain longue de deux mois dans un village bombardé jour et nuit —, Ivens et Marceline Loridan racontaient, selon les mots du critique Michel Mardore, « *les travaux pratiques de la survie en plein enfer vietnamien*⁹ » et offraient un témoignage « *plus saisissant que toutes les interviews et preuves sur papier* ».

« Le point de vue est assumé : à la fois intrigué et partisan, incrédule et partial. »

Immersion inédite, découverte improbable : les spectateurs rencontraient là un Vietnam dont ils n'avaient vu jusqu'ici que le Sud, au moyen des actualités filmées, de reportages photographiques ou de chroniques télévisées (rappelons qu'en 1968, 61,9 % des

ménages français possédaient une télévision) et pouvaient ainsi mettre des images sur un réel parfois trahi, souvent tronqué.

La télévision, justement, Ivens et Loridan tentèrent autant que possible d'y montrer leurs films, notamment leur monumental *Comment Yukong déplaça les montagnes*, fresque de douze heures et quatorze épisodes tournée en Chine, au crépuscule de la Révolution culturelle, entre 1971 et 1975. Les sujets sont communs : une pharmacie autogérée, un village de pêcheurs, un débat dans une classe ; et le point de vue assumé : à la fois intrigué et partisan, incrédule et partial. « *Marceline Loridan et moi avons fait ce film à une période de grande ignorance du large public occidental à l'égard de la Chine, toutes les idées sur le "péril jaune", "Les Chinois, masse grise uniforme", "les fourmis bleues sans individualité", étaient des stéréotypes très forts dans l'esprit des gens. Les quelques reportages de télévision étaient trop superficiels et généraux et nourrissaient une autre sorte de stéréotype et en tout cas n'avaient donné la possibilité aux Chinois de s'exprimer dans un film. [...] Je n'ai jamais eu la prétention d'avoir tout dit et tout compris sur la Chine, il me semble en tout cas que ce que j'ai montré n'avait jamais été montré.* »



□ Joris Ivens sur le tournage de *Comment Yukong déplaça les montagnes*, 1976 □

En France, si les trois chaînes qui faisaient l'offre télévisuelle de l'époque¹⁰ accordaient une place non négligeable aux productions documentaires, reste qu'un tel film, dans la



France giscardienne, n'avait que peu de chances d'obtenir un créneau. Lorsque le couple le présenta à la première chaîne, ils se virent répondre : « *Non, pas question de passer quoi que ce soit sur la Chine¹¹!* » La deuxième chaîne refusa à son tour. Mais leurs efforts ne furent pas vains : FR3 accepta de passer le tiers des épisodes, soit quatre heures sur l'ensemble des douze. À la fin des années 1970, les programmes culturels représentaient 17 % des grilles et étaient diffusés en *prime time*, entre 19 h 30 et 22 h 30, devant, en moyenne, un million six cent mille personnes. Cette Chine vue et vécue de l'intérieur, ce pays arpenté en profondeur, et dont les images restaient alors des objets rares, purent franchir les frontières des regards et, avec elles, des consciences en offrant à des millions de spectateurs le spectacle d'un pays qui se donnait, selon les mots du philosophe Michel Foucault, « *dans une réalité politique intense qu'aucun discours ne pouvait retranscrire : le seul endroit où "la vie politique", ce soit l'existence même des gens¹²* ».

« Ivens l'affirme à demi-mot : un film qu'il espère diffuser à la télévision ne sera pas de même facture qu'une œuvre conçue pour les salles obscures. »

Ivens ira même jusqu'à revendiquer l'usage du médium télévisuel, ne voyant nulle « contradiction » entre son usage et la nature du cinéma. « *La télévision est un moyen de communication où je peux élargir le contact avec le public (en quantité, sinon en qualité). Ce n'est pas le format qui compte tellement, mais le fait que les gens payent pour aller au cinéma, tandis que le poste de télévision est dans la cuisine, et là le spectateur est plus libre. [...] Je pense toujours : qui voit mes films et dans quelles conditions ? Pour qui est-ce ? Quand ils sortent, je les suis pour savoir comment ils sont reçus. Pour Yukong, Marceline Loridan et moi, nous nous sommes dit : ce film, on va le faire pour un public large, qui ne sait rien de la Chine. De là sort la pensée, tout.* » Nul snobisme pour un objet volontiers honni ; tout au contraire, le petit écran sert de relais et de canal au même titre qu'un autre, mais, plus encore, il reste un support possédant une identité et des caractéristiques propres que le cinéaste intègre dès la phase de création. Ivens l'affirme à demi-mot : un film qu'il espère diffuser à la télévision ne sera pas de même facture qu'une œuvre conçue pour les salles obscures. Reste qu'il pense ce médium dans une perspective avant tout stratégique. Désir lucide et vœu fécond : ses films seront vus par des milliers de personnes et sortiront des cercles militants auxquels ses premières œuvres étaient restreintes — de *Misère au Borinage*, vu par quelques paires d'yeux rompus au spectacle de la misère, à *Comment Yukong déplaça les montagnes*, vu dans des millions de foyers dotés d'une culture politique limitée, sinon



inexistante.

Produire un film... et son réel ?

Qui finance quoi, comment, à quelle époque et dans quel cadre ? Questions déjà posées, certes, mais les pistes de réponses esquissées jusque-là se brouillent irrémédiablement dès lors qu'on les regarde, une nouvelle fois, avec les yeux du cinéaste. En effet, s'il affirme que « *le documentariste [...] et le réalisateur révolutionnaire doivent se rendre [...] dans les points chauds de l'Histoire pour y faire des films qui diffèrent des "reportages à chauds" [...] et y découvrir la vérité profonde des choses*¹³ », comment être certain que ces projets, aussi sensés et sincères soient-ils, soient les reflets effectifs d'un réel que le cinéaste, pour d'évidents motifs idéologiques, aurait mille raisons de détourner, de transformer, voire de trahir ? Comment être certain que sa très confortable solitude pendant les phases de production n'ait pas simplement ouvert les valves d'une dérive propagandiste ou d'un auto-aveuglement ? Inversement, si commandes et collectes il y a eu, comment le cinéaste s'est-il accommodé des ordres de ses créanciers et, par voie de conséquence, des conditions de tournage imposés par ses pays hôtes, en particulier l'URSS ou la Chine ? Impossible de répondre de manière univoque : seule une étude — postérieure, donc forcément décevante — de ses films *in situ* pourrait nous permettre de juger, au cas par cas, de l'honnêteté de son regard et de l'éthique de sa méthode.



□Joris Ivens sur le tournage de *Europort*, 1966□

Aussi faudrait-il prendre la chose à l'envers : qu'est-ce qui, dès le processus de production, fut susceptible d'orienter ou de gêner sa démarche ? À cette question, un film, peut-être plus que les autres, offre des éléments de réponse : *Les 400 Millions*, tourné en Chine en 1938 lors de la guerre sino-japonaise, illustre ce problème. Financé par un organisme américain, History Today Inc., dont les activités aidaient notamment aux luttes menées outre-Atlantique contre le fascisme, le point de vue, *a priori* pro-chinois, fut redoublé par celui d'un Ivens partisan. Le travail de mise en forme fut un travail de mise en scène, à la limite de la caricature : le commentaire d'introduction, écrit par le scénariste [Dudley Nichols](#) et cautionné par Ivens, parle des « *tyrans du Japon, décidés à s'emparer de toute la Chine et de se servir de ses ressources pour assujettir le monde* »...

« Les régions poétiques parcourues à ses débuts ne cesseront ainsi d'être des terrains fréquentés, défrichés puis déchiffrés. »

Si le film se concentre sur le mouvement du front et représente sous des formes à peu près factuelles les situations militaire, politique, économique et sociale propres à ce temps de guerre, reste que ces premiers mots les frappent du sceau du soupçon. Deux filtres en somme : l'attente d'un producteur et l'intention d'un homme ; le pouvoir de



l'argent et le poids d'un regard. Ce dernier est assumé, voire revendiqué. À la question « *Les films de commande n'ont pas entraîné beaucoup de contraintes ?* », Ivens donnera cette réponse éclairante : « *J'en ai réalisé peu. La plupart du temps, c'était mon initiative, sur une situation donnée. De toute façon, c'est toujours le même homme qui chante.* » Le militant acceptait donc ces risques — pouvait-il en être autrement ? Un regard partisan peut-il se défendre des dérives idéologiques, des amalgames forcés et des aveuglements complaisants que son projet est condamné à sécréter ? Difficilement. Il lui faudrait, en plus d'une éthique tout terrain, un travail d'enquête et d'écoute aussi prolongé et approfondi que possible, c'est-à-dire un temps extensible doublé d'une disponibilité et d'une énergie lui permettant de tout voir, de tout comprendre, aussi bien d'un point de vue que d'un autre, d'une idée que de son envers — une présence omnisciente dont le cinéaste était évidemment privé.

Ce regard et ses errances, Ivens les assumera toujours. S'il fut parfois prisonnier d'un prisme idéologique, il n'en contempla pas moins avec un œil toujours intérieur les espaces et les formes dont la silhouette pouvait se départir de leurs grilles de lectures. Les régions poétiques parcourues à ses débuts ne cesseront ainsi d'être des terrains fréquentés, défrichés puis déchiffrés, transformant l'espace du dehors en une extase d'un dedans. Citons *Le Chant des fleuves*, cartographie artistique des combats politiques menés sur les rives du Nil, de la Volga, de l'Amazone, du Mississippi, du Yang-Tsé et du Gange ; citons *La Seine a rencontré en Paris*, dérive tournée trois ans plus tard et contée par Prévert ; citons son *Mistral*, ballade portée par ce vent en Provence ; citons enfin son heureuse conclusion, *Une histoire de vent*, réalisée un an avant sa mort et refermant sur elle-même une parenthèse ouverte cinquante plus tôt. Les rêveries solitaires ont continué d'exister et de vivre en bon voisinage (voire, le cas échéant, de cohabiter) avec les films solidaires. Point de contradiction ; leur point de contact était un point de rencontre : le militant comme le poète extirpent du limon des réels négligés la matière même d'un autre pensable, d'un autre possible.

Illustration de bannière : Extrait de *À Valparaíso*, 1963

1. Toutes les citations, sauf mention, sont extraites du livre de Claire Devarrieux, *Joris Ivens : entretiens avec Claire Devarrieux*, Éditions Albatros, 1979.[↔]
2. « *Aux États-Unis (EU), le journalisme était devenu un genre littéraire, mais le désir de rentabilité conduisait à une recherche de formes en accord avec les goûts supposés du public. Toute l'histoire du documentaire pourrait s'écrire au fil de ses efforts de séduction pour concurrencer le cinéma romanesque* » cité dans *Le Documentaire : un autre cinéma*, Guy Gauthier, Armand Colin, 2011, p. 44.[↔]



3. Abraham Zalzman, *Joris Ivens*, Seghers Ligugé, 1963.[↔]
4. *Ibid.*[↔]
5. Le son synchrone avec l'image, qui arrivera à la fin des années 1950, demandera la présence permanente d'un opérateur son.[↔]
6. Marilyne Brisebois citée dans le texte de Rémy Besson, « Misère au Borinage : de l'origine du scénario au récit des origines du documentaire belge », 2012.[↔]
7. Vieux français, « qu'on ne voit jamais ».[↔]
8. Joris Ivens, intervention à la salle Pleyel, 1950, cité dans *Joris Ivens, op. cit.*[↔]
9. Michel Mardore, cité dans « 17^e parallèle, de Joris Ivens », *L'Obs*, 2007.[↔]
10. En 1974, l'ORTF est dissoute : naissent TF1, Antenne 2 et Antenne 3.[↔]
11. Cité par Joris Ivens dans un article sur la société Capi Films.[↔]
12. Monique Sauvage et Isabelle Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision française, de 1935 à nos jours*, Nouveau Monde éditions, 2012.[↔]
13. Abraham Zalzman, *op. cit.*, p. 81.[↔]