

R

713

joris

ivenis

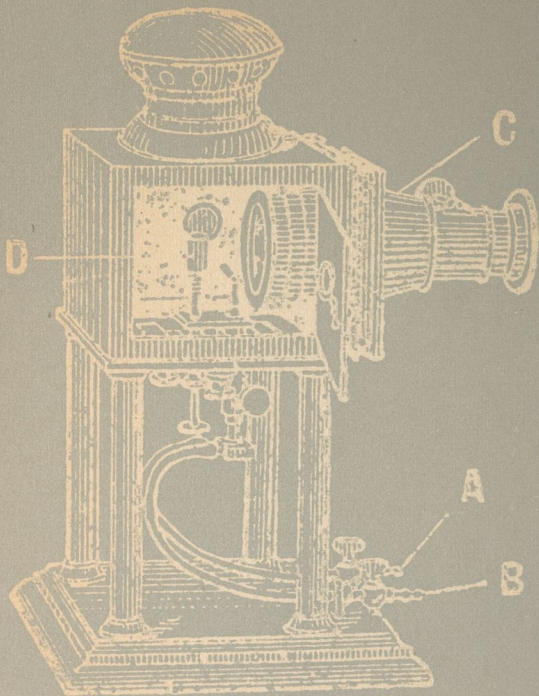
par a. zalzman

préface par georges sadoul



CINEMA D'AUJOURD'HUI

DS
SEGHERS



CINEMA
Collection dirigée par Pierre L'Herminier
L'ART DE LA CINEMA
19

Joris Ivens

Joris Ivens

Présentation par A. FALLAIAN
Choix de textes et notes de Joris Ivens
Extraits de documents, scénarios, photographies
Panorama de la vie de Joris Ivens
Filmographie, bibliographie
Documents iconographiques

3468

16° V
6196
(19)

EXTRAIT DE LA BIBLIOTHEQUE

L. 25 1 1954 1202

Collection dirigée par PIERRE LHERMINIER

La couverture a été dessinée par JEAN FORTIN

CINÉMA
D'AUJOURD'HUI
19

Joris Ivens

Préface par GEORGES SADOUL

Présentation par A. ZALZMAN

Choix de textes et propos de Joris Ivens

Extraits de découpages, scénarios et commentaires

Panorama Critique. Témoignages

Filmographie. Bibliographie

Documents iconographiques

ÉDITIONS SEGHERS

CINÉMA
D'AUJOURD'HUI
19

Joris Ivens

Préface par GEORGES SANDOZ
Présentation par A. ZALZMAN
Choix de textes et propos de Joris Ivens
Extraits de témoignages, articles et commentaires
Paroles, témoignages, témoignages
Bibliographie
Iconographie



SECHERS

TOUS DROITS DE REPRODUCTION, D'ADAPTATION
ET DE TRADUCTION RÉSERVÉS POUR TOUTS PAYS.

© 1963 BY PIERRE SECHERS, ÉDITEUR.

UN MAÎTRE DU CINÉMA-VÉRITÉ

Un maître du Cinéma-vérité

par

Georges Sadoul

Ce maître, c'est un homme qui a fait de son cinéma un acte de résistance. Il a voulu montrer ce qui se passe dans les pays où se déroulent les événements de la guerre, et il a voulu montrer ce qui se passe dans les pays où se déroulent les événements de la guerre, et il a voulu montrer ce qui se passe dans les pays où se déroulent les événements de la guerre.

C'est parce que les films de cette série ont été montrés aux Américains, et que les Américains ont été impressionnés par ces films, que les Américains ont commencé à regarder ces films. Et c'est parce que les Américains ont commencé à regarder ces films, que les Américains ont commencé à regarder ces films.

Il s'agit de films qui montrent ce qui se passe dans les pays où se déroulent les événements de la guerre, et il s'agit de films qui montrent ce qui se passe dans les pays où se déroulent les événements de la guerre, et il s'agit de films qui montrent ce qui se passe dans les pays où se déroulent les événements de la guerre.

Et c'est parce que les Américains ont commencé à regarder ces films, que les Américains ont commencé à regarder ces films, et c'est parce que les Américains ont commencé à regarder ces films, que les Américains ont commencé à regarder ces films.

Un maître du Cinéma-vérité
par
Georges Sadoul



UN MAÎTRE DU CINÉMA-VÉRITÉ
PAR GEORGES SAOUL
ÉDITIONS DE LA LIBRAIRIE GÉNÉRALISTE

UN MAITRE DU CINÉMA-VERITÉ

« Il y a un poème à faire sur l'oiseau qui n'a qu'une aile. » (Apollinaire). Il y aurait aussi un poème à faire sur cet infatigable Hollandais volant, dont on ne sait jamais très bien s'il est en Asie ou dans les Amériques, à Rome ou à Moscou, à Santiago (Chili) ou à Paris (VI^e arrondissement).

Ce poème, Evtouchenko l'a écrit, quand leurs routes se croisèrent à Cuba, et qu'il y connut ce vrai « citoyen du monde ». Il l'est non pas tant parce qu'il parle cinq ou six langues et qu'il a beaucoup voyagé, mais parce qu'il a rempli son devoir de citoyen, dix fois, dans dix pays où se décidait le destin du monde, et le sort de la liberté humaine, qu'il défendait avec l'arme de sa caméra.

Est-ce parce que les eaux de mon pays natal coulent vers Nimègue, sa ville natale, mais Joris est pour moi comme un frère aîné que j'aurais toujours connu. Il en fut ainsi dès notre première rencontre, il y a vingt-cinq ans, quand il vint à Paris, au printemps de 1938, pour y présenter *Terre d'Espagne* et préparer son départ pour la Chine en guerre.

Il était, à moins de quarante ans, déjà aussi connu que ses aînés et ses pairs : Dziga Vertov et Robert Flaherty. J'avais déjà vu presque tous ses films, grâce beaucoup au *Cercle du Cinéma* qu'animaient Franju et Langlois, jeunes fondateurs de la toute jeune Cinémathèque française. Après *Le Pont*, et *Pluie, Zuydersee* (La Nouvelle Terre) était venu frapper au cœur tous les amis du cinéma, comme un chef-d'œuvre promis aux salons carrés des musées du septième art.

Et j'avais pu lire dans un hebdomadaire à gros tirage (*Cinéma*) quel événement avait été, en juillet 1937, la présentation à Hollywood de *Terre d'Espagne*. Pendant trois jours chez Frederic March, puis chez Joan Crawford et chez John Ford, on avait projeté le film, en privé, aux plus illustres personnalités du cinéma américain d'alors : Lubitsch, King Vidor, Lewis Milestone, Franchot Tone, Joan Bennett, Dorothy Parker, Dashell Hammett, vingt autres encore. La plupart avaient payé leur soirée d'un chèque de

mille dollars, qui fut versé au *Comité des artistes pour la République espagnole*, et qui contribua à l'achat d'ambulances et de médicaments pour ceux qui se battaient contre le fascisme.

« C'est un film merveilleux », déclarait le fastueux Darryl Zanuck (dont *Le jour le plus long* ne devait pas valoir *Terre d'Espagne*). La présentation au *Philharmonic* de Los Angeles fut, suivant G. L. George (correspondant de *Cinémonde* à Hollywood) un grand événement. « On put voir Adolphe Menjou suppliant en vain qu'on lui vendit un ticket, James Cagney tempêter parce que la buraliste ne voulait pas lui remettre les billets réservés à son nom. Trois mille spectateurs durent s'en retourner chez eux, faute de place. »

Je débutais alors dans la critique, et je fus surpris qu'un réalisateur aussi fameux me téléphonât sans me connaître pour me demander un rendez-vous. Il est vrai que je publiais alors mes articles dans *Regards*. Dans cet hebdomadaire illustré que dirigeait Léon Moussinac, Ivens avait publié (notamment) un reportage photographique sur le *Borinage* et Robert Capa (qui allait l'accompagner en Chine) avait donné son premier grand reportage sur la guerre d'Espagne, avec ces miliciens qui tombaient morts en plein assaut autour de lui.

Joris Ivens vint me voir chez moi, dans un appartement qu'ensesoleillait le printemps. Il était simple, modeste, plus jeune que son âge, avec un béret noir et un chandail bleu de marin. Nous nous sommes trouvés dix amis communs. Nous avons parlé de Jean Renoir, qui avait accepté d'écrire et de dire le commentaire français de *Terre d'Espagne* (moins heureux que celui d'Hemingway). Et il m'a parlé (surtout pour le pittoresque) de ce qu'avait été la première présentation privée de son film à la Maison-Blanche, dans un salon où Roosevelt était arrivé roulant dans son fauteuil d'infirme, sans autre compagnie que sa femme Eleanor. Elle publiait alors un article quotidien dans la presse américaine. Elle y parla le lendemain de *Terre d'Espagne* avec l'ardent enthousiasme qui avait été aussi celui du président Franklin D. Roosevelt.

Trop de malheurs et d'événements dramatiques suivirent cette première rencontre. Je me suis retrouvé avec Joris Ivens en plein été, carrefour de l'Odéon, dans un petit café, derrière la statue de Danton. Je l'interviewais avant la présentation de *400 millions* à Paris, dans un grand gala salle Pleyel, au profit des blessés chinois, sous le patronage de la Croix-Rouge française. Le soleil de juillet faisait fondre le bitume. J'ai gardé le souvenir d'un Paris ce jour-là singulièrement silencieux et vide. Nous n'aurions jamais imaginé qu'une année plus tard les bottes hitlériennes résonneraient carrefour de l'Odéon. Mais nous savions, nous étions certains qu'elle allait très vite s'abattre sur la France, cette seconde guerre mondiale dont l'incendie

s'était déjà allumé il y avait deux années en Chine, trois ans en Espagne, avec Joris Ivens pour témoin.

Dans le numéro de *Regards* qui publia mon article sur *400 millions*, je pouvais lire, sur la page d'en face, ces gros titres : « *Ils assassinent un peuple* », « *L'Espagne franquiste soumise à l'axe* »... Depuis trois mois, habitaient chez moi le poète Rafael Alberti et sa femme Marta Teresa Leon, arrivés un matin de Madrid, qu'ils avaient quitté avec la Passionaria par le dernier avion républicain. Il était devenu un document historique, le documentaire *Terre d'Espagne* que le *Times* de Londres lui-même avait classé « *parmi les plus grandes œuvres de ces dix dernières années* » et qui, la saison précédente, avait battu les records d'exclusivité à New York, faisant d'Ivens « le réalisateur indépendant le plus connu en Amérique » (*Cinéma*, 1938).

Ce grand succès avait permis la production de son documentaire en Chine. Quand il en revint, par l'hydravion *China Clipper*, ce fut un événement à Hollywood. Les stars envahirent la maison de Myriam Hopkins pour un cocktail donné en son honneur. Joris Ivens avait quitté Canton sous les bombardements japonais. Il les avait pensés d'autant plus menaçants pour son film et son équipe que Robert Capa, Ferno et lui logeaient sur le port, dans un grand hôtel à vingt étages, cible rêvée pour des aviateurs. Je devais en 1956 loger au même hôtel. Il était intact. « C'est, me dit-il à mon retour de Chine, que l'état-major des armées nippones (qui prirent bientôt la ville) avait pensé que ce palace serait pour lui un séjour confortable, et qu'il avait donné l'ordre aux aviateurs de l'épargner... »

L'impression que nous fit *400 millions*, à une époque où nous ne savions pas grand-chose sur la guerre de Chine, héroïque et terrible, je crois l'avoir transcrite dans l'article que j'écrivis pour présenter son film, en juillet 1939.

« Un des documents les plus saisissants qui aient jamais été réalisés sur aucune guerre. Les premières images sont impossibles à oublier, le bombardement d'une grande ville chinoise, les quartiers en feu, les femmes en pleurs, les vieillards qui fuient, les cadavres d'enfants, les morts entassés comme du bétail éventré; le ronflement sinistre des avions japonais, maîtres du ciel. Jamais la bestialité fasciste n'a été dénoncée avec plus de vigueur. Et ce réquisitoire prend encore plus d'ampleur quand lui succède un tableau de la Chine pacifique, à la culture plusieurs fois millénaire, avec ses émouvants paysages aussi profondément, tendrement civilisés que notre Bourgogne ou notre Alsace. Des pyramides aussi vieilles et aussi hautes que celles d'Égypte dominent ces terres campagnardes où vivait un peuple pacifique, intelligent et bon, qui s'est uni et dressé contre l'envahisseur japonais. Joris Ivens nous conduit dans les rangs de cette 8^e armée qui est le principal noyau de la résistance chinoise, comme le fut le 5^e régiment espagnol... »

On sait qu'en 1937 s'était établi un front uni contre les militaristes japonais. Il fut rompu en 1940 par Tchang Kaï-Chek, qui entama les hostilités contre la 8^e armée, noyau de ces armées populaires qui, en 1949, libérèrent la Chine du Kuo-Min-Tang.

Lors de mon séjour à Pékin pendant l'automne 1956, j'ai voulu savoir si un service cinématographique avait pu fonctionner en 1940-1944 à Yen-Nan, alors capitale provisoire des forces populaires. « Oui, me dit-on, et nous avons pu réaliser plusieurs actualités et documentaires, qui furent projetés pour les soldats et les paysans des armées alors libérées. Nous avions un peu de pellicule. — Et pour les caméras, demandai-je ? — Oh, pour les caméras, nous n'en avons eu de 1938 à 1945 qu'une seule. Elle avait été donnée à Han-kéou à un officier de la 8^e armée par un réalisateur européen, un certain... »

Le nom était difficile à retenir pour un Chinois. On ne put me le répéter. Je soupçonnais Joris Ivens d'être ce donateur. A mon retour, il me dit que je ne m'étais pas trompé. Malgré la stricte surveillance qu'exercèrent sur lui en 1938 les officiels du Kuo-Min-Tang, il avait trouvé le moyen de remettre cette caméra à un ami sûr, un jour qu'ils traversaient le Yang-tsé. Il prétendit ensuite que son appareil était accidentellement tombé dans le fleuve.

Quelques semaines après la présentation de *400 millions*, la guerre de 1939 vint empêcher sa carrière en France. Mais ses copies furent sauvées pendant l'occupation et j'ai pu revoir le film dix fois en 1950, dans une tournée à travers la Tunisie qu'avait organisée la *Fédération française des Ciné-Clubs* et où je présentais un programme qui comportait aussi *Terre sans pain* de Bunuel. Sans doute les Africains n'étaient-ils pas toujours très nombreux à ces séances à un moment où s'éveillait le Maghreb. Mais retournant ces dernières années en Tunisie indépendante, j'ai entendu plusieurs des anciens spectateurs de 1950 me dire combien le film de Joris Ivens (et celui de Bunuel) avaient fait sur eux une profonde impression...



Rempons la chronologie, que mon ami Zalzman suit fort bien dans les pages qu'il consacre, plus loin, à la vie et l'œuvre d'Ivens (1). Je voudrais maintenant parler de notre collaboration pour *La Seine a rencontré Paris*. J'ai pu alors voir Joris Ivens préparant et réalisant un film, donc pénétrer un peu ses « secrets de fabrication ».

(1) Son importante étude fut d'abord rédigée par lui comme un mémoire de l'IDHEC. J'avais été le directeur de ce travail, et j'ai revu son texte avant sa publication.

Depuis *Zuydersee*, amputé de sa dernière et capitale bobine, il n'avait pas eu beaucoup de chance avec la censure, notamment française. *Le Chant des Fleuves* à qui il a travaillé longtemps avec passion, et qui fut son premier très long métrage, put être présenté un soir à Paris, au palais de Chaillot bondé d'une foule enthousiaste, mais au prix de nombreuses coupures dans le son et dans l'image, qui réduisirent certaines séquences en lambeaux. Et le film n'eut pas ensuite de carrière commerciale.

Mais les spécialistes avaient reconnu l'importance de l'œuvre et retenu son point de départ : dire le présent et le passé, la vie quotidienne et l'histoire d'un pays et d'un peuple, en suivant le cours d'un fleuve.

Quelque temps plus tard, le plus grand hebdomadaire illustré parisien demandait aux meilleurs photographes de préparer des reportages sur différents grands fleuves. Mon ami Henri Cartier-Bresson accepta pour sa part la Seine, et se passionna pour son sujet, dont il me parla souvent. Vers 1936, aux temps héroïques de *Regards*, nous avions assuré ensemble plusieurs reportages, lui se chargeant des images et moi du texte.

Parce que j'habite une de ses îles, j'aime et je connais bien la Seine. Piéton chassé des rues de Paris par la circulation, j'aimais alors marcher pendant des kilomètres. non sur ses quais colonisés par les autos, mais sur ses berges paisibles. Tant et si bien qu'il me vint (pensant au travail alors terminé de Cartier-Bresson) l'idée d'un reportage photographique qui verrait la capitale, sa vie quotidienne et ses hommes, ses travailleurs, ses monuments, au niveau des berges, au ras de l'eau... Pensant à ce projet, je me mis à observer des scènes si passionnantes que « mon » idée (ou plus exactement l'idée issue du *Chant des Fleuves*) devint une « idée de film ». Je proposai une sorte de scénario à un jeune documentariste. Mais quand notre projet prit corps et eut même intéressé un producteur, il s'avéra impossible à réaliser. Parce que nous étant promenés ensemble sur les berges de la Seine, nous avions constaté que nous ne fonctionnions pas sur la même longueur d'onde. Qu'un chien attirât mon regard, c'est en vain que je poussais du coude mon compagnon. Il était absorbé par un enfant. Ou réciproquement. Nous ne voyions jamais les mêmes choses, sans doute parce que notre formation et notre tempérament différaient. D'un commun accord nous avons renoncé.

J'enterrai mes notes dans un tiroir. Jusqu'au beau jour où Joris, revenant de Pologne, apprit que la *Seine* ne se réaliserait pas. Après s'être assuré que le jeune documentariste avait bien renoncé, définitivement, et qu'il travaillait sur un autre film, il se décida à me dire que mon « idée » l'intéressait, mais qu'il n'avait pas voulu me le dire tant qu'un jeune cinéaste, dont il estimait beaucoup la personnalité et le talent, avait sur lui un droit de priorité... Or il tenait beaucoup à réaliser un film sur Paris. Et si je voulais bien... Si je le voulais! Ce fut une des grandes joies de ma vie...

J'employai les semaines que durèrent diverses négociations avec un producteur à reprendre mes promenades depuis les berges populaires et laborieuses de l'Est parisien jusqu'à Passy, où les luxueux appartements du quai Louis-Blériot regardent les usines Citroën.

Sitôt la production décidée, je retournai sur les berges, mais avec Ivens. Et je retrouvai avec lui la même communion que jadis avec Henri Cartier-Bresson, pour nos reportages de *Regards*. Pas besoin de lui pousser le coude quand paraissait un enfant jouant au fond d'une péniche, ou un chien de maître cérémonieusement promené par un domestique. Il les avait remarqués à la même seconde que moi, et nous faisions ensemble les mêmes réflexions.

En 1956, l'expression « cinéma-vérité » n'avait pas encore connu sa présente fortune. Parlant de notre travail, nous nous référions sans cesse au « ciné-œil » et à Dziga Vertov, dont Ivens connaissait alors l'œuvre et les théories bien mieux que moi. Pas question donc d'écrire au préalable un découpage technique. Il fallait saisir « la vie sur le vif ». A quoi aurait servi d'écrire dans un scénario : « *Plan 138*, clochard dormant sur la berge, auprès d'une trop luxueuse voiture américaine ». Nous le voyions bien aujourd'hui. Mais ni la voiture ni lui ne seraient là le jour du tournage.

En accord avec Ivens, j'établis donc ce que Vertov appelait, non pas un scénario, mais un « plan de tournage » établi par un « kinopéageur ». Mon travail ne prit pas la forme d'un manuscrit ronéoté, avec des indications de travellings ou de gros plans, mais d'une feuille de papier, format plan de métré, que traversait la courbe de la Seine, avec tous les ponts de Paris. Et de cent points partaient des flèches vers des notations manuscrites constituant un petit guide du « Flâneur des deux rives ». Elles disaient par exemple : *pont Royal*, repas des midinettes; *pont Neuf*, les étudiants qui viennent danser et jouer de la musique; *pont Saint-Michel*, les amoureux du Quartier latin; *pont de Bercy*, les barriques de vin et les bateaux-citernes; *quai de la Gare*, les longs tuyaux qui sucent le grain des péniches; *pont d'Austerlitz*, la ferraille, les chalumeaux qui la découpent, le bruit de l'acier tintant sur les pavés, etc.

Après plusieurs expéditions de reconnaissance avec Ivens sur divers points stratégiques, j'aurais voulu suivre le tournage du film. Mais 1957 fut pour moi une année de voyages. Je ne pus assister qu'à huit ou dix heures de son travail, pour savoir comment Ivens appliquait la méthode du « ciné-œil » (ou si l'on veut du « cinéma-vérité »).

En 1957, les caméras d'André Dumaitre et Philippe Brun étaient fort loin d'avoir la maniabilité et la souplesse de ces merveilleuses « caméras vivantes » que purent utiliser après 1960 Leacock ou Jean Rouch. Pas question d'enregistrer un son synchrone pour une prise de vue « à l'improviste ». Mais les appareils étaient-ils du moins munis de puissants téléobjectifs, avec lesquels nous

sommes partis un bel après-midi à la chasse aux amoureux, entre le Louvre et Notre-Dame. Nous voguions en grand appareil sur deux vedettes appartenant aux pompiers de Paris.

Joris Ivens était le capitaine de cette flottille. Pour ne pas le troubler dans son travail, je me promis de ne pas lui dire un mot. Mais, comme dans nos anciennes opérations de reconnaissance, nos yeux se tournèrent de nouveau vers les mêmes spectacles. Et quand je criais malgré moi : « Il ne faut pas le louter, ce plan-là », Ivens avait déjà orienté le téléobjectif de Dumaitre vers la pointe du Vert Galant, avec au premier plan, sur la berge, des amoureux qui se doraient au soleil et qui ne remarquèrent pas notre passage, et au second plan, sur un bras de la Seine, deux péniches qui se croisaient sous le pont Neuf...

Nous avons continué vers le pont Saint-Michel. Instruit par l'expérience, je me retins de dire : « Ah, ces deux-là ! » Elles étaient déjà « dans la boîte », grâce au téléobjectif, les deux religieuses en cornette qui paraissaient passer seules sur le pont, et s'étaient penchées par-dessus le parapet pour nous regarder passer...

Je m'émerveillais ensuite de découvrir Notre-Dame glissant entre les arbres des berges, telles que la filmait Dumaitre... Dans mon « idée de film », moi qui suis piéton, je n'avais pas pensé aux prises de vues en bateau. Ivens, lui, savait que de telles images donneraient à son film le balancement même du fleuve, et il sillonna la Seine en canot à moteur pendant plusieurs semaines. Il savait aussi que les pellicules ultrasensibles (récemment mises dans le commerce) lui permettraient des prises de vues en pleine nuit. Ainsi conçut-il le majestueux et mélancolique feu d'artifice d'images nocturnes qui terminèrent si lyriquement son film.

Un autre jour, je l'ai retrouvé en plein travail dans l'île Saint-Louis, à l'endroit où le quai d'Orléans fait face à Notre-Dame de Paris. Cinq ou six mois plus tôt, j'y avais vu des photographes de mode faire poser, sur la berge, des mannequins de haute couture. Je l'avais noté dans mon « plan de travail » et Joris Ivens avait décidé de reconstituer la scène avec le concours d'un grand couturier parisien, qui lui avait prêté ses « acteurs ».

Parlant en 1937 de *Terre d'Espagne* à G. L. George, il lui en avait dit : « C'est un documentaire organisé. Tout est authentique, l'histoire aussi bien que ses interprètes, qui la vécurent avant de la reconstituer devant la caméra de John Ferno, mon opérateur. »

La brève séquence des mannequins sur les bords de la Seine était aussi du « documentaire organisé ». Aurait-il fallu se priver d'une scène observée quelques mois plus tôt par le « Kinok-éclairé » que j'avais été ? Une idée fondamentale du film était de montrer Paris et les Parisiens flânant, aimant ou travaillant sur les bords de la Seine, de faire un portrait de la vie à travers son fleuve. Pour représenter la capitale de la haute couture, pour montrer l'aristo-

cratisation de ses berges qui commence au pont Sully, Joris avait donc besoin des mannequins et de leur photographe. Aurait-il dû adopter une conception ultra du « cinéma-vérité » et attendre plusieurs mois et un miraculeux hasard pour pouvoir les « saisir à l'improviste » ? Evidemment non. D'autant plus que le métier des mannequins est de poser. Leur comportement ne fut sans doute en rien modifié parce qu'à côté de l'appareil du photographe, se trouva ce matin-là une caméra. Et Joris n'eut pas non plus tort de recourir à une mise en scène documentaire, en plaçant au bord du fleuve un pêcheur à la ligne qui retira de l'eau un poison (mort) au moment de la prise de vues, mêlant ainsi au luxe la vie populaire, et à l'exceptionnel un spectacle permanent de la Seine...

Plus discutable est une idée (qui m'incombait entièrement), celle du moment où l'on voit deux avocats en robes noires sortir de leur voiture en courant. Ce fut le type de la « fausse bonne idée ». D'abord parce que je n'avais pas vu une telle scène, mais imaginé de toutes pièces ce gag, dont les assistants de Joris furent les acteurs bénévoles, dans des toges de location. Il fallait être un Parisien de Paris pour bien comprendre que les voitures avaient été garées près du pont Neuf, à deux pas du Palais de Justice. Et si l'on n'était pas Français, on n'est pas obligé de savoir que nos avocats portent une robe noire et un rabat blanc. L'idée de ce gag nous avait fait rire. Mais il resta une « Private Joke ».

Il n'y en a pas d'autres je pense dans *La Seine a traversé Paris*. La part du « documentaire organisé » y fut réduite au minimum. Il va de soi qu'il aurait été choquant, immoral même, de reconstituer un des moments les plus émouvants du film : un pauvre homme, chômeur ou clochard, est assis sur un banc. Près de lui des enfants jouent, dansent et chantent, mais il reste seul. Il déjeune. Il boit une rasade de vin, mange un morceau de pain, jeté avec une tristesse attendrie quelques miettes aux oiseaux. Mettre tout cela en scène aurait été tomber dans la peinture de genre 1880 ou la larme à l'œil du mélo. Voilà comment Ivens saisit cette image « sur le vif ».

Nous avions dès avant le tournage repéré un petit square, sur la berge de l'Hôtel de Ville, qu'affectionnent les enfants et les clochards. Joris Ivens avait obtenu des services municipaux de pouvoir s'embusquer dans une petite baraque utilisée ordinairement par les services de voirie. Il s'y était enfermé avec son opérateur pendant de longues heures, comme un chasseur à l'affût. Cette scène, fruit d'une longue patience, n'empêcha pas certains de parler d'une reconstitution et de prétendre que l'homme aux oiseaux lançait un coup d'œil complice à l'opérateur... Il faut bien mal connaître le cinéma — et Joris Ivens — pour tomber dans ce délire d'interprétation. Et s'il avait pu réaliser son film avec les techniques de la caméra vivante (postérieures à 1960), il est certain qu'il aurait enre-

gistré, grâce à un magnétophone synchrone, en même temps que les images, leurs bruits et sons. Si la preuve par l'oreille avait pu s'ajouter alors à la preuve par l'œil, nul n'aurait alors songé à contester ce morceau de « cinéma-vérité ».

Au « documentaire organisé », Joris Ivens ne s'est jamais refusé. Un documentariste n'organise-t-il pas toujours ce qu'il « donnera à voir ». Son premier court métrage, *Le Pont*, a pour sujet une construction d'acier prise sous différents angles, à différents moments de la journée. Ce « motif » était aussi impassible que le vase bleu et les pommes de Cézanne. Pas question de le diriger comme un acteur (non professionnel) ou de demander aux trains et aux bateaux d'attendre un éclairage propice pour traverser le pont.

Mais on imagine qu'après une longue et patiente observation de ces « motifs », Ivens en organisa l'ensemble et les détails, suivant un « plan de tournage » établi avant ou pendant les prises de vues.

Et quand vint le montage (nous dit plus loin Zalzman), Joris Ivens usa d'un curieux jeu de cartes. Il avait inscrit schématiquement les lignes de force de ses images sur plusieurs centaines de cartons dont il se servit (sans toucher à la pellicule) pour une longue et patiente réussite. Pour ce film muet, ne composa-t-il pas avec la même rigueur qu'un musicien *composant* la partition d'une symphonie, en partant des notes, des accords, des instruments à sa disposition ? Partant d'éléments industriels et urbains qu'il n'avait certes pu influencer et diriger, le jeune documentariste hollandais avait donc *composé* ses images, puis leur montage, suivant sa propre vision, son tempérament, sa personnalité. Et il ne paraît pas avoir suivi avec *Manus Franken* des méthodes foncièrement différentes, lorsqu'il saisit « la vie à l'improviste » dans les rues d'Amsterdam, plus influencé alors sans doute par les Soviétiques Dziga Vertov et Mikhaïl Kaufmann que par les Allemands Ruttman ou Hans Richter.

Joris Ivens a utilisé bien davantage encore le « documentaire organisé », ou plus exactement « la mise en scène documentaire », dans *Terre d'Espagne* comme dans deux films qui lui sont particulièrement chers au cœur : *Indonesia Calling* et *Borinage*. S'il les aime tant, c'est beaucoup parce qu'il les réalisa sans moyens matériels, et au prix des plus grandes difficultés, dans une sorte de clandestinité même...

La Résistance française, au temps de ses luttes souterraines, aimait à répéter la phrase de Pascal : « Je ne crois que les histoires dont les témoins se font égorgés. » Ceux qui contèrent, avec Ivens, la misère des mineurs belges ou la solidarité des dockers avec les Indonésiens en lutte pour leur indépendance, ne risquaient pas d'être égorgés, mais ils étaient directement menacés par la prison ou l'expulsion. Ils payaient de leur personne (et de leur bourse) leur « cinéma-vérité », un cinéma qui entendait user

du film, ce haut-parleur, pour proclamer une vérité étouffée par les « forces de l'ordre ». Il eût été, en 1934 ou en 1945, plus confortable et plus profitable de réaliser un film bien rétribué, ayant pour sujet l'équipement moderne des charbonnages belges, ou les bienfaits culturels dont les colons hollandais faisaient bénéficier les « indigènes » indonésiens. Toute sa vie, Joris Ivens a préféré prendre des risques, pour dire ou rechercher sa vérité. Et c'est cette recherche permanente qui fait le prix de son œuvre.

Parlant de *Borinage*, il aime à rappeler qu'il eut besoin d'y reconstituer une scène, une manifestation qui avait eu lieu dans les charbonnages belges pendant la grève qui avait précédé le tournage de son film. Les syndicats mobilisèrent les ex-grévistes (qui envahirent les rues avec leurs drapeaux rouges et leurs banderoles). Ils savaient bien qu'ils étaient là pour « faire du cinéma ». Mais quand ils se sentirent ensemble et qu'ils se mirent à chanter, la mise en scène, la reconstitution, se transforma en vérité en une manifestation véritable. Si bien que la gendarmerie belge dut intervenir, croyant sans doute que la grève (hier perdue) allait recommencer...

Les maîtres et prédécesseurs de Joris Ivens, Robert Flaherty et Dziga Vertov, eurent une prédilection, le premier la mise en scène documentaire, le second la vie « prise sur le vif ». Mais ni l'un ni l'autre ne s'enfermèrent dans une doctrine rigide et ne furent vraiment antagonistes. Flaherty sut saisir au vol, comme un chasseur, tel geste de Nanouk, oubliant la présence de la caméra et cessant d'être « acteur non professionnel ». Vertov s'amusa par les moyens de l'animation à transformer sa caméra en un acteur venant saluer et remercier le public, ce qui était le comble de la mise en scène. Il ne refusa pas toujours la reconstitution et jamais l'organisation du documentaire.

Il n'est pas qu'une méthode pour atteindre ou rechercher la vérité. Celle de la guerre d'Espagne se trouve certes dans les photos de Capa, mais elle est aussi dans le *Guernica* de Picasso.

Vertov, Flaherty, Joris Ivens, ces trois grands créateurs sont les trois « grands patrons » du cinéma-vérité. Sans leurs films, le mouvement n'aurait pu prendre depuis 1960 pareil essor. Un colloque fut organisé sur ce thème, en mars 1963 à Lyon, où Joris se trouva avec Jean Rouch, Leacock, Rouquier, Ruspoli, etc. comme avec les ingénieurs qui présentèrent pour la première fois en public leurs « caméras vivantes », tout à la fois œil et oreille, capables de saisir et d'enregistrer les images comme les sons, en tout lieu et à toute heure, même la nuit... Durant ces journées-là on discuta techniques, mais aussi principes, et certains contestèrent l'expression « cinéma-vérité ». Réflexion faite, Joris Ivens se rallia aux partisans de ce terme, en exposant ainsi les raisons de son choix (1).

(1) J'adapte ici un texte que publièrent *Les Lettres françaises*, mars 1963 et que j'avais rédigé suivant des notes communiquées par Joris Ivens.

« Cette expression, très forte, nous oblige à ne pas considérer seulement une technique, qui peut être facilement utilisée pour dire des mensonges, mais aussi à prendre en considération et à discuter les aspects artistiques et moraux de notre art. Les autres expressions proposées : « Cinéma direct », « cinéma-sincérité », « cinéma spontané », « cinéma d'information » sont plus modestes, mais moins exigeantes. Alors que l'expression « cinéma-vérité » nous oblige à dire vraiment la vérité et peut devenir un mot d'ordre de combat dans une période où il n'est pas toujours facile de dire la vérité.

« Mais alors se posent les questions : Quelle vérité ? Vue par qui ? Exprimée par qui ? Sera-t-elle toute la vérité ? Ou une partie seulement ? Et alors quelle partie ? Enfin au service de quoi sera-t-elle mise ?

« Avec Vertov ou Flaherty, nos discussions ou nos projets ont jadis le plus souvent tourné autour de ces questions : quelle doit être l'expression artistique de la vérité ? La vérité de la vie devant nos caméras ? La vérité expression de nous-mêmes ?

« C'est dans le domaine documentaire que la confrontation de la vérité avec la vie quotidienne, que la question de l'expression ou plus exactement de la recherche de la vérité, ont été les plus évidentes. Aujourd'hui les nouvelles caméras sont posées sur l'épaule de l'opérateur comme au Moyen Age le faucon sur l'épaule du chasseur. La participation active de la caméra est devenue une possibilité concrète. Mais avec les possibilités d'une observation rapide, on court le danger de rester à la surface de la vérité, de la caresser au lieu de la pénétrer, de se contenter de la montrer sans véritable force, audace ou puissance créatrice.

« Alors qu'il importe, dès le départ, de chercher intensément la vérité, pour l'exprimer par une documentation élaborée et par une analyse intelligente. Sincérité, honnêteté, conviction sont indispensables pour remplir nos responsabilités envers le public, pour ne pas quitter le chemin de la vérité. Un autre piège serait d'en rester à une conception statique, de ne pas se rendre compte que les aspects de la vérité changent lorsqu'on suit activement les événements et les personnages. Et puis au montage, la vérité court aussi de grands risques, car alors il est facile de mentir, consciemment ou inconsciemment.

« Dans certains cas, le cinéma-vérité oblige à réaliser des films militants. Et alors des forces brutales interviennent pour étouffer la vérité sous diverses formes : censure, police, etc. Aussi dans une époque où la vérité n'est pas partout très facile à dire, il est instructif et réconfortant de relire Bertolt Brecht parlant des « cinq difficultés pour dire la vérité », cette vérité qui nous échapperait si nous n'avions pas la liberté de nous exprimer sur les écrans, de partager avec le public notre recherche de la vérité. »

Dans une telle mise au point, Ivens se trouve résumer toute une partie de ses expériences et de sa vie. Il salue la naissance des « caméras vivantes », réalisation de ses rêves de jeune homme, où sa caméra à la « première personne » marchait, regardait, se promenait, buvait même un verre de bière, comme un homme. Mais il ne confond pas l'outil et l'ouvrier, la technique pure et l'œuvre d'art, l'enregistrement mécanique du monde ambiant et la recherche de la vérité.

Cette recherche et son expression par le film ont dominé sa vie et son œuvre. Aucune vanité ou suffisance dans cette quête passionnée. Cet homme foncièrement modeste se présente comme un témoin, non comme un prophète vaticinateur. Et s'il dit l'avenir, c'est en le découvrant par l'observation patiente des hommes, de la société et des faits. C'est aussi parce qu'il les prend pour base de ses envolées lyriques.

Ses œuvres sont ressemblantes à leur auteur, qui écoute attentivement ce qu'on lui dit et commence par donner raison à son interlocuteur, même s'il doit ensuite contester son point de vue. Sa conviction faite, et bien arrêtée, il sera alors non pas un contradicteur tranchant, mais ferme, bien moins comme un roc que comme un fleuve, qui suit avec une patience inlassable et une force paisible le cours qu'il s'est choisi.

Vivre c'est choisir. La création aussi c'est d'abord le choix. Comme une certaine attitude morale. Joris Ivens a su d'autant mieux faire toujours un choix honnête qu'il est resté simple, modeste, dans sa personne comme dans sa vie.

Comme Hercule (et comme chacun de nous) le Hollandais volant trouva plus d'une fois « deux chemins sur sa route ». Croit-on que le choix lui fut toujours facile, et que sa jeune gloire n'aurait pu facilement le griser, puis le briser ?

Stôt après ses premiers succès, les plus puissantes entreprises et le gouvernement de son pays lui commandèrent des films, bien rétribués. Il aurait pu s'installer dans de tels travaux, comme auparavant dans la confortable entreprise familiale. Il n'en fit rien, et quand il parle de *Zuydersee* il évoque d'abord les syndicats hollandais du bâtiment. Il a toujours préféré faire ses films difficiles avec la majorité des hommes, plutôt qu'avec quelques-uns, qui le paieraient bien pour qu'il dise non pas sa vérité, mais la leur.

On peut pourtant dire que Joris Ivens a presque toujours travaillé « à la commande ». A la commande des hommes et des circonstances historiques. S'il a parfois semblé perdre son temps et son talent pour de « petits films », ce ne fut jamais pour des raisons sans noblesse. Il a toujours pensé qu'il n'y a pas de petite tâche ni trop modeste, dans le combat qu'il n'a cessé de mener pour une vérité qui est celle de la majorité des hommes.

Bien sûr qu'il n'était pas indispensable pour lui ni pour la cause de la paix qu'il réalisât un documentaire sur une course cycliste dans les démo-

craties populaires. S'il avait par principe refusé celui-ci, n'aurait-il pas manqué jadis de diriger *Borinage*, ce court métrage qui fut un très grand film, et qui a joué un rôle décisif dans le développement des « films militants » ? Aucune œuvre ne peut manquer de comporter quelques déchets. On souhaiterait à nos plus grands metteurs en scène de ne pas s'être laissé entraîner à aussi peu de films de commande (dans le mauvais sens du terme) que notre Hollandais volant.

Vingt-cinq ans avant qu'Astruc ne parlât de caméra-stylo, sa principale force fut de se servir toujours de sa caméra comme d'un stylo. Sans doute avait-il eu la chance de trouver dans la boutique paternelle une caméra Pathé, à une époque et à un âge où les enfants s'estiment heureux de posséder une boîte de crayons de couleur. Cet appareil de prises de vues il l'utilisa avec simplicité, en famille, pour dire les exploits et les vertus des « bons Peaux-Rouges ». Mais ce fut avec la même simplicité de moyens et de propos qu'il prit en main à trente ans sa *Kinamo* pour dire ce qu'il avait à dire sur *Le Pont*, et se mettre au service de la *Film Liga*, puis des syndicats hollandais.

L'importance du contenu est parfois inversement proportionnelle aux moyens matériels. J'ai rencontré Joris à Berlin, en 1951. Il y co-dirigeait *L'amitié vaincra* dont le sujet était le Festival mondial de la Jeunesse. Il avait sous ses ordres vingt-quatre opérateurs, des centaines de techniciens, il disposait de dizaines de camions, de prodigieuses « grues », de centaines de milliers de mètres de négatif couleur. Et cela l'amusait de se sentir soudain promu général d'une petite armée. Le film (qu'il ne fut pas seul à signer) fut pourtant loin d'approcher en importance *Borinage*. S'il retrouva peu après le grand ton qui est le sien, ce fut avec *Le Chant des Fleuves* où il groupait le travail de très nombreux collaborateurs répartis sur les cinq continents, mais qui la plupart avaient dû se contenter de moyens de fortune pour filmer les Indiens d'Amazonie ou les taudis de Chicago.

Un véritable exercice du « cinéma-vérité » suppose une caméra-stylo, dont il importe peut-être plus qu'elle soit peu dispendieuse (plutôt que très perfectionnée et donc très coûteuse). Un des meilleurs disciples (indirects) d'Ivens n'est-il pas Jean Rouch, qui débuta dans le cinéma avec une caméra amateur de 16 mm, achetée dans quelque foire aux puces ? La caméra miracle vint ensuite, bien des années plus tard.

De l'expérience qui fut la sienne, Joris Ivens a tiré une méthode d'enseignement pour les documentaristes. Il est certes fort utile qu'à l'Ouest et à l'Est plusieurs grandes écoles apprennent aux futurs cinéastes comment diriger, en studio et avec des acteurs, des mises en scène dont le budget se chiffre en millions de francs (nouveaux). Ces grands spectacles correspondent à un besoin du public.

Mais l'exercice du documentaire, du cinéma-vérité, suppose d'autres moyens,

plus modestes, mais tout aussi difficiles à mettre en œuvre. Depuis 1960, Ivens s'est beaucoup employé à former des jeunes documentaristes, à Pékin, à Cuba, au Chili, en les dirigeant toujours, par principe, vers les techniques légères, donc bien plus économiques que les techniques lourdes, qui sont dispendieuses. Si l'on veut capturer l'oiseau vérité, non pour le mettre en cage, mais pour le faire connaître et aimer, on a souvent avantage à employer un filet à papillons plutôt qu'un camion-grue pétaradant et pesant comme un tank.

Et puis ces grosses mécaniques sont l'apanage des pays surdéveloppés cinématographiquement, mais on ne peut guère les employer dans ces pays pauvres que peuple la majorité de l'espèce humaine. En Afrique comme en Asie ou en Amérique latine, Joris a tenu à démontrer que peuvent se former dans des conditions précaires les cinéastes qui utiliseront le cinéma pour dire et défendre leur vérité, celle de leur peuple et de leur nation.

Il a couru le monde, ce Hollandais volant, alors que son compatriote Franz Hals ne s'écarta jamais beaucoup de sa ville natale, fût-ce pour aller à Amsterdam, distante de quelques lieues. Le cinéaste prit pour sujet l'univers. Le peintre fit les portraits de ses voisins, avec une exemplaire fidélité au réel. Ses buveurs de bière, ses marchands de drap, ses régentes de l'hôpital ont, comme témoignage, la même valeur documentaire qu'un daguerréotype ou une photographie au collodion humide montrant les visages satisfaits ou moroses de la bonne bourgeoisie française sous Napoléon III.

Mis à part Nadar et quelques autres, ces photos séculaires ne sont que documents historiques. Comme le sont tels bouts de nos actualités ou même les pittoresques portraits de famille de Louis Lumière, aux premiers temps de son cinématographe. Les portraits de Franz Hals sont aussi tout autre chose. Même et surtout quand, sa maturité venue, il se limita presque au « noir et blanc » des anciennes photographies. Il donna autre chose qu'un portrait ressemblant, et sa touche directement réaliste exprima son éclatante personnalité. Van Gogh parlait avec envie des quarante ou cinquante espèces de noir que Franz Hals trouva pour peindre l'équivalent d'une redingote de 1860. Qu'on donne à voir dix centimètres carrés prélevés sur les étoffes d'un de ses portraits, un connaisseur reconnaîtra la « patte » de ce peintre génial, avant même d'avoir identifié le morceau de réalité représentée.

N'en est-il pas de même pour un Joris Ivens ? Faites prélever au hasard, dans n'importe lequel de ses films, vingt mètres de pellicule, montrant la réalité quotidienne de l'Espagne, du Chili, de la France, de Cuba, de l'U.R.S.S., de la Chine ou de l'Italie. A la qualité des images, à leur rythme, à leur montage, à leur touche, vous reconnaîtrez son étoffe. Comme Franz Hals, le cinéaste ne s'est pas contenté d'enregistrer la réalité, il l'a vue avec des yeux qui n'appartiennent qu'à lui. Et à son pays (où il a si peu vécu, sitôt qu'il est devenu cinéaste).

- | | |
|----------------------|------------------------|
| 1. Georges Méliès | 11. Joseph Losey |
| 2. M. A. Antonioni | 12. Roger Vadim |
| 3. Jacques Becker | 13. Federico Fellini |
| 4. Luis Bunuel | 14. Abel Gance |
| 5. Alain Resnais | 15. Roberto Rossellini |
| 6. Orson Welles | 16. Max Ophuls |
| 7. Jacques Tati | 17. René Clair |
| 8. Robert Bresson | 18. Jean-Luc Godard |
| 9. Fritz Lang | 19. Joris Ivens |
| 10. Alexandre Astruc | |

La collection « CINÉMA D'AUJOURD'HUI » se propose de situer à leur place les plus grands auteurs de films. Consacrée aux architectes de l'image et du mouvement, à ceux qui inventent chaque jour le langage de notre temps, cette collection ne s'adresse pas seulement aux spécialistes, mais aussi à un vaste public qui s'intéresse de plus en plus à tout ce qui touche à l'art cinématographique. Chaque volume comprend une étude rédigée par un critique qualifié, un important choix de textes du cinéaste considéré, des extraits des découpages des principaux films. Enfin, une documentation filmographique et bibliographique et de nombreuses illustrations complètent chaque ouvrage.

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

