

Les rêves des hommes

Joris Ivens

José Manuel Costa

Number 46, November–December 1989

Cinéma documentaire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24490ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Costa, J. M. (1989). Les rêves des hommes : Joris Ivens. *24 images*, (46), 50–52.

LES RÊVES DES HOMMES

Joris Ivens



Joris Ivens (gauche) en compagnie de Ernest Hemingway (centre) durant la guerre civile espagnole. Tournage de *Spanish Earth/Terre d'Espagne* (1937).

HOLDING A DREAM TOO BITTER, A TOO FAIR COURSE,
THIS COMMON SLEEP OF MEN, THE UNIVERSE

Fernando Pessoa
(English Poems)

PAR JOSÉ MANUEL COSTA *

Joris Ivens est mort le 28 juin dernier, à l'âge de quarante-deux ans. Sa route fut parfaite, jalonnant pratiquement le siècle et réussissant, à l'heure limite, le tour de force d'un film-testament, un film-boucle, unissant le recommencement de l'expérience cinématographique et le retour aux origines. *Histoire de vent* est-il véhicule d'un autre regard? Oui, celui de Marceline Loridan: un regard-hommage qui, pour une fois, prend Ivens en tant que sujet. Non, dans la mesure où ensemble ils y dévoilent les vraies forces motrices d'une vie et d'une œuvre. Ce vieillard magnifique était bien le mage, autant que le gueux. Il a envisagé les grands vols (*Le Hollandais volant* n'était-il pas son projet-référence, nourricier de tant de choses faites?) et il a capté avec sa caméra des élans de l'humanité. Il pressentait les tournants de l'histoire, il nous parlait de l'erreur et de l'incertitude, mais il ne permettait pas que ça lui retire la volonté de tourner.

D'emblée il faut l'affirmer: l'œuvre en question est bien plus ouverte que certains ne l'ont fait croire, et, comme toute œuvre artistique, il ne s'agit pas d'une simple émanation d'une instance idéologique. De trop nombreuses erreurs ont été commises dans ce domaine pour que nous n'y fassions pas référence, au nom d'une prétendue évidence. Joris Ivens a cru

aux rêves des hommes de ce siècle, au rêve du socialisme, et un aspect nucléaire en est la représentation esthétique. En comprendre la mécanique, comprendre que l'élan de l'œuvre n'est pas seulement celui-ci, ne sera, en fin de compte que comprendre comment ceci s'articule avec le plus grand rêve, la capacité de rêver de chaque homme et de tous les hommes, et celui-ci, engendre et moule l'ensemble de cette œuvre.

UN CINÉMA EN PLUS

Contrairement au cliché qui l'identifie avec les images des pionniers, l'idée documentaire a pris sa forme au cours des années 20 et acquis son autonomie au cours des années 30. S'il y a une valeur documentaire chez les pionniers ce n'est pas ce qui définit leur identité. Plutôt que de regarder, leurs caméras se *laissaient regarder*, selon l'heureuse expression de Pascal Bonitzer¹, ne possédant pas encore une force capable de contrôler, ou d'exercer ce pouvoir sur le monde. Et, en tant qu'agent d'une recherche d'autonomie, cette force vint à naître avec la fiction.

Qu'il ait pu en être ou non, le documentaire ne peut donc pas être identifié au premier élan du cinéma, à son exercice automatique. Le documentaire, il a fallu l'inventer et, à son



Joris Ivens sur le tournage de *Le 17^e parallèle* (1967)



Joris Ivens tourne *Le ciel, la terre* (1965)

début, il fut le contraire de l'innocence, il fut le véhicule d'un pouvoir qui dirigea la caméra selon des règles propres.

Profitant de la porte ouverte par les précurseurs du réalisme cinématographique et recevant le témoignage des avant-gardes européennes et soviétiques, les inventeurs furent alors ceux qui structurèrent le genre au cours des années 30. Ce qui est en cause à travers *Le pont*, *La pluie*, les films hollandais sur le travail, *Borinage*, *Spanish Earth*, *400 Million*, *Power and the Land*, ce n'est pas le passage de «l'avant-garde à l'intervention», mais le schéma d'une autre route, éthiquement et esthétiquement plus ambitieuse. À l'opposé de Grierson qui fut le paladin d'un documentaire subventionné, conçu comme médium d'information et de formation publiques, au-delà de l'art ou d'une fonction politique déclarée, Ivens marque le documentaire autant par sa «prise de position» que par l'élargissement formel du genre. En somme, la matrice du Hollandais est l'une des rares dans laquelle le documentaire n'est pas une sorte de *cinéma en moins* (un cinéma à qui la fantaisie ou le plaisir de fiction sont interdits), mais se définit justement comme un *cinéma en plus*, celui dans lequel presque rien n'est interdit, ni même la fiction (à condition que celle-ci ne soit pas systématique, n'acquiert pas une dimension diégétique). Ce type de documentaire est l'anti-studio sous toutes ses formes, c'est de l'expérimentation, il constitue donc une



Le 17^e parallèle coréalisé avec Marceline Loridan.

avant-garde. C'est, si on veut, la non-codification du cinéma, ce que Ivens lui-même appelle un «no man's land» entre reportage et fiction. À ce titre, le documentaire représente vraiment la liberté.

LE MYSTÈRE DU TEMPS

Le pôle de référence que fut Ivens fondateur et matrice perdurera jusqu'aux décennies suivantes, résistant à la décaractérisation du genre et le marquant à nouveau lors de son second *momentum* : les années 60 et le documentaire synchrone, l'investigateur du plan-séquence, de la continuité temporelle, du mystère du temps. À cette époque, son rôle personnel ne sera pas celui de l'inventeur, mais à présent, aux côtés de Marceline Loridan («le mariage de l'image et du son»), celui de l'approfondissement. Se servant de la technologie du cinéma-direct (ou du «cinéma-vérité»), le couple Ivens/Loridan atteint alors à la potentialité ultime de ses moyens : dans *Le dix-septième parallèle* (1967), au Vietnam, ils vont au fond de ce tressaillement des gestes réels et quotidiens, en leur restituant la valeur unique que la durée réelle et l'horreur enveloppante leur attribuent, et en leur découvrant une densité temporelle qui est déjà presque, comme tout réalisme limite, un débordement dans l'onirique.

Ivens, maintenant avec Loridan, atteint dans *Parallèle* et dans la série *Yukong*, à sa dimension ultime en tant qu'auteur, à un concentré parfait de son art : un classicisme dans lequel, comme toujours, l'art vit dans une simplicité limite, presque en transparence, comme il l'a dit lui-même : «J'y suis parce que je suis avec les gens que je filme». Et aussi : «Mon art, ce sont des ombres!»²

UN MONDE PERSONNEL

Comment définir l'auteur que fut Ivens ? Dans la fiction, il y a une place pour le style, concours de techniques qui expriment le pouvoir absolu du regard. Dans le documentaire, un jeu s'établit entre l'auteur et le monde dont les règles sont en mutation permanente. On n'en arrive pas au plan du style, tout se passe à un niveau préalable que nous pouvons appeler celui de l'attitude. Une manière d'être, un ensemble de principes, une réponse réflexe. Une réponse très personnelle, mais non un discours univoque. Quelle est donc l'attitude d'Ivens ?

Marceline Loridan
et Joris Ivens sur
le tournage de
*Une histoire
de vent*.



Avant tout, Joris Ivens est celui qui filme *l'homme* et qui le filme toujours dans son habitat, que ce soit celui du travail, du loisir ou de la guerre.

Il est ensuite, celui qui vit la vie qu'il filme et qui défend ceux qu'il filme, ou qui filme ceux qu'il défend. C'est également celui qui *individualise* (à qui appartenait le corps anonyme abattu dans les rues de Madrid? Où demeurerait le combattant revenu du Front?), oscillant entre le particulier et le général, créant des correspondances entre l'un et l'autre, jusqu'à ce que chacun ait un sens complémentaire. Il est aussi celui dont la caméra est l'instrument de l'errance, d'une authentique volonté de découverte, d'une écoute. Dans *Yukong*, nous avons la nette sensation que ce que les paysans, les ouvriers, les pêcheurs ou les étudiants chinois disent à la caméra est «indifférent» à Ivens du moment qu'il a la certitude absolue qu'ils disent ce qu'ils veulent.

S'il y a, d'autre part un *sujet Ivens*, celui-ci n'est ni la guerre, ni la révolution, ni l'alternance de ce qui a été appelé «des sujets poétiques». Dans ce sens unificateur, le sujet Ivens est un état de changement, visible ou souterrain, l'instant où une communauté rêve le changement ou qui, face à un agent déclencheur qui peut être un élément naturel comme le vent, révèle ses tensions/aspirations. C'est de là que partent tous ses films, par la voie d'une construction qui englobe le montage.

Attitude, sujet, voilà donc les instruments d'un univers personnel qui est le résultat ultime d'une croyance en l'homme (il s'agit d'un humanisme) et projet de transformation sociale. Un univers qui pourtant relève de l'art, il faut s'en souvenir.

Faisons face à la question: si cet univers esthétique était une simple représentation idéologique, nous serions en présence d'un documentaire-«médium», comme le modèle programmatique de Grierson, même si l'idéologie était autre. Au contraire, chez Ivens, l'idéologie est à la fois moteur et support: il faut aussi la maintenir et l'élever afin de pouvoir continuer à agir et à filmer. En même temps, le cinéma n'est pas seulement «moyen», mais aussi origine et fin. Le cinéma d'Ivens se fonde avec l'idéologie mais ne se borne pas à en dériver; il est en soi-

même une passion, un moteur. Il ne s'agit pas d'un sophisme, ni d'une simple évidence: le documentaire-«médium» existe, et peut être important; simplement, il ne parvient pas à l'universalité. À l'opposé, *Spanish Earth*, *À Valparaíso*, *Le dix-septième parallèle* ne sont pas les seuls instruments d'une prise de conscience idéologique, mais des expériences humaines globales, des actes d'enrichissement. C'est pour cela qu'ils sont de l'art.

LES ÉVÉNEMENTS HISTORIQUES, L'HISTOIRE

Dans *Le dix-septième parallèle*, sous le bruit continu et presque neutralisé des bombardiers, un groupe de jeunes filles quitte temporairement les abris souterrains et exécute les tâches du quotidien. L'une d'entre elles défait ses cheveux et les peigne. La caméra la fixe, accompagne longuement son geste, pendant que passent les avions, et que la conversation se fait au hasard. Les avions et le sujet de conversation sont l'histoire particulière du conflit. Le geste filmé est la donnée a-historique, universelle et intemporelle, placée au centre des attentions. Or c'est ce déphasage, ce déplacement, cette contradiction entre les plans qui constituent, en fait, le thème d'Ivens. Plus que ce fait historique ou celui-là, en ce temps ou en un autre, nous nous trouvons effectivement, si on veut, face à l'Histoire, au Temps, à l'Homme. Ou encore, devant le courage, la peur, l'action et l'indifférence, le besoin de se souvenir et d'oublier, le besoin de vivre. De tout ceci Ivens nous a parlé, lui, ce Hollandais de notre temps qui vécut d'autres espaces et d'autres temps. Lui, cet homme de l'Occident et de l'Orient, qui fut le chroniqueur du XX^e siècle et dont j'ai parfois pris l'attitude pour la perspective et le maintien d'un artiste du XVI^e. ■

* José Manuel Costa est responsable des archives à la cinémathèque de Lisbonne.

NOTES

1. «It's only a film ou la face du néant», *Cahiers du Cinéma*, Hors Série-8, 1980.
2. Entretien avec Joris Ivens, inclus dans le *Catalogue* publié par la Cinemateca Portuguesa, 1983.