



**HAL**  
open science

## Joris Ivens et la Chine : histoire d'une longue relation

Tian Wang

► **To cite this version:**

Tian Wang. Joris Ivens et la Chine : histoire d'une longue relation. Art et histoire de l'art. Université Paris-Saclay, 2022. Français. NNT : 2022UPASK002 . tel-04756907

**HAL Id: tel-04756907**

**<https://theses.hal.science/tel-04756907v1>**

Submitted on 28 Oct 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Joris Ivens et la Chine : histoire d'une longue relation

*Joris Ivens and China : history of a long relationship*

## Thèse de doctorat de l'université Paris-Saclay

École doctorale: n°629 Sciences sociales et humanités (SSH)  
Spécialité de doctorat : Histoire et Histoire des arts  
Graduate School: Humanités et Sciences du Patrimoine  
Réfèrent : Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines

Thèse préparée dans l'unité de recherche CHCSC (UR 2448)  
(Université Paris-Saclay, UVSQ)  
sous la direction de **Sylvie DALLET**,  
professeur (Université Gustave Eiffel/Université de Paris-Saclay)

Thèse soutenue à Paris, le 21 septembre 2022, par

**Tian WANG**

## Composition du Jury

### Membres du jury avec voix délibérative

<b>Antoine de BAECQUE</b> professeur, École Normale supérieure de Paris	Président
<b>Siyan JIN</b> professeure, Université d'Artois	Rapporteuse et Examinatrice
<b>Régis LATOUCHE</b> MCF HDR, Université de Lorraine	Rapporteur et Examineur
<b>Caroline MOINE</b> professeure, Université de Paris-Saclay	Examinatrice
<b>André STUFKENS</b> directeur de la Fondation Joris Ivens	Examineur

**Titre :** JORIS IVENS ET LA CHINE : HISTOIRE D'UNE LONGUE RELATION

**Mots clés :** Joris Ivens, cinéma, propagande, Chine, relations internationales

**Résumé :** Le cinéaste néerlandais Joris Ivens (1898-1989) a réalisé quatre films majeurs en Chine, à quatre moments historiques cruciaux : *Les 400 millions* (1938), *Lettres de Chine* (1958), *Comment Yukong déplaça les montagnes* (1972-1975) et *Une histoire de vent* (1985-1987). Il avoue avoir noué une « relation unique » avec ce pays alors qu'il n'y a jamais vraiment habité ni parlé sa langue. Selon l'axe défini par Marc Ferro : « le cinéma, source et agent de l'Histoire », le présent travail tente d'étudier la longue relation entre cet artiste occidental engagé et ce pays d'Extrême-Orient en perpétuel mouvement pendant un demi-siècle, à travers l'analyse de ces quatre films. Afin de mieux analyser cette relation, nous prenons comme cadre la vie de Joris Ivens, soit de 1898 à 1989, pour reconstituer une toile de fond aussi complète que possible où se croisent d'importants courants idéologiques, politiques, culturels et artistiques du XX<sup>e</sup> siècle. L'étude s'organise de façon chronologique et s'appuie sur le croisement des sources chinoises et occidentales, composées d'écrits, films, archives (publiques et privées), et entretiens de première main. Les cinquante années de relation entre Joris Ivens et la Chine, permettent de revisiter l'histoire de la Chine, du communisme, celle du cinéma ainsi que l'évolution des regards occidentaux portés sur cette « altérité » éternelle.

**Title :** JORIS IVENS AND CHINA: HISTORY OF A LONG RELATIONSHIP

**Keywords :** Joris Ivens, cinema, propaganda, China, international relations

**Abstract :** Dutch filmmaker Joris Ivens (1898-1989) directed four major films in China, each of which was made at a crucial historical juncture : *The 400 Million* (1938), *Before spring* (1958), *How Yukong Moved the Mountains* (1972-1975) and *A Tale of the Wind* (1985-1987). In his own account, he entertained a "unique relationship" with the country even though he never made it his home nor did he understand its language. This study delves into the long relationship between the activist filmmaker and a China in perpetual upheaval by analyzing these four films, framing cinema as "source and agent of History" (Marc Ferro). Ivens's life trajectory is shown to bring together major ideological, political, cultural and artistic currents of the twentieth century. The research unfolds chronologically, combining Chinese and Western sources including films, public and private archives, other written materials and first-hand interviews. Ivens's half-a-century relationship with China makes it possible to revisit the respective histories of China, of communism and of cinema, while casting light on the transformations of Western perceptions of China as eternal "Other".



*À mes grands-parents*

## REMERCIEMENTS

Au début du Xème siècle, le poète Jia Dao rédigea la phrase suivante, issue d'un de ses poèmes : « il faut dix ans pour forger une lame fine ». Voici bientôt la dixième année de mon installation en France. Si la présente recherche n'a pas la prétention d'être « une lame fine », je reste toutefois consciente que sans celles et ceux cités ci-dessous, elle ne serait jamais achevée. Ainsi, au terme de ce long cheminement, je tiens à témoigner mes profondes gratitude :

à Madame la professeure Sylvie Dallet, ma directrice de thèse, pour son accompagnement sans faille, avec sincérité et générosité. Esprit interdisciplinaire, elle m'a fait comprendre qu'une recherche académique sérieuse, si elle peut s'affranchir de tout dogmatisme, n'est jamais accomplie sans coeur. Ses conseils et sa relecture méticuleuse ont toujours été des atouts précieux pour le positionnement tenace de ce travail ;

à tous les personnels administratifs du CHCSC, de l'École doctorale, pour leur attention et leur rigueur ; aux membres de mon Comité de suivi, pour leur compréhension et encouragements, notamment Mesdames les professeures Françoise Hache-Bissette et Evanghélia Stead qui m'ont écoutée, conseillée durant toutes ces dernières années ;

à toutes mes interlocutrices et interlocuteurs qui m'ont généreusement accordé du temps pour les entretiens, pour leur ouverture et leur gentillesse. Leur sens du partage constitue le fondement de cette thèse. Ils sont nombreux et si je ne peux pas les citer tous ici, leurs contributions sont soigneusement répertoriées dans l'annexe ci-jointe. Je tiens pourtant à exprimer ma reconnaissance toute particulière à Messieurs Joël Bellassen, Bai Hua († 2019), Régis Debray, Marc Ferro († 2021), Claude Martin, Zhang Xianmin, Shu Haolun, Shen Yahan et Madame Lu Songhe : les échanges avec eux ont profondément influencé les orientations de cette recherche ;

à Monsieur André Stufkens et Madame Tineke de Vaal, qui m'ont introduite dans le monde « humain » de Joris Ivens, dans toute sa richesse et sa complexité ;

à Messieurs les professeurs Yves Chevrier et Antoine de Baecque qui m'ont aimablement accueillie au sein de leurs séminaires. Leurs approches méthodologiques et analytiques m'ont permis d'ouvrir des pistes de travail dans des domaines jadis étrangers ;

à Daniel, guide et ami de longue date, pour tout ce qu'il a contribué à mes recherches, indispensable à la mise en forme du présent travail ;

à tous les amis qui m'ont aidée pour la traduction, la correction et la mise en forme du travail : Victor, Nathan, Aurélie, Landy, David, Jing, Eliane, Barbara ... Leurs présences m'ont été précieuses dans cette « longue marche » ;

à Madame la professeure Mireille Sacotte, pour m'avoir initiée à la lecture des visions occidentales de la Chine ;

à Monsieur le professeur Roger Viry-Babel († 2006), pour m'avoir ouvert tant de portes sur le monde du cinéma ;

à Messieurs les professeurs Michel Marie, Jacques Aumont, Michel Chion pour m'avoir enseigné les approches analytiques du cinéma. Cette thèse leur est redevable de bien des aspects critiques du cinéma de Joris Ivens ;

à tous ceux qui m'ont accompagnée dans cette traversée historique, cinématographique mais aussi et surtout humaine : Lin, Wensheng, Yi, Yaling, Shiwen, Yinping, Qi, Bing, Dalun, Emeline, Brigitte, Jacques, Jean-Pierre, Claude († 2020) et beaucoup d'autres... pour leurs soutiens consistants, durables, ainsi que les souffles de toutes les couleurs ;

à mes étudiants d'ICD, qui m'ont inspirée tout au long de cette décennie, sur la fascination, la tentation, la compréhension et la barrière sino-française ;

au jury de cette thèse qui a eu la patience de m'attendre, dans sa finalisation complexe ;

à ma famille : mon époux, mes enfants, mes parents, mes beaux-parents, pour leur amour et leur patience ; et un remerciement particulier pour la relecture minutieuse d'Annie !

## REMARQUES PRÉLIMINAIRES

- Les termes chinois sont transcrits en mandarin (*pinyin*), à l'exception des noms propres pour lesquels les transcriptions EFEO ou Wade-Giles en cantonais sont plus répandues dans la langue française (ex : Sun Yat-sen, Tchang Kaï-chek).
- Les patronymes chinois sont cités selon l'usage, le nom de famille se plaçant avant le prénom, suivi de caractère chinois pour la première apparition dans le texte.
- Conformément à l'usage, les titres des essais, nouvelles, articles et chansons sont donnés entre guillemets, tandis que ceux des ouvrages, revues et films sont en italiques.
- Des abréviations ont été utilisées, notamment ces trois termes :
  - KMT : Kuomintang (中国国民党)
  - PCC : Parti communiste chinois (中国共产党)
  - RPC : République populaire de Chine (中华人民共和国)
- De nombreux noms des institutions officielles chinoises sont donnés pour la première fois d'après le modèle ci-dessous et nous ne citons que le nom français dans le reste du texte : nom traduit en français (caractères du nom en chinois, nom officiel en anglais) ex : Archives du film de Chine ( 中国电影资料馆, China Film Archive )

# AVANT-PROPOS

## DE QUELQUES FRAGMENTS DE TEMPS ET D'ESPACE : MON HISTOIRE

### LES TEMPS

Je suis née en 1976, une année de Dragon<sup>1</sup>. D'après l'astrologie chinoise, les années du Dragon sont souvent marquées par des évènements peu ordinaires. Dans mon cas, je suis arrivée au milieu de trois décès bouleversants, sinon historiques, pour mon pays : celui de Zhou Enlai (周恩来) le 8 janvier, celui de Zhu De (朱德) le 6 juillet, et celui de Mao Zedong (毛泽东) le 9 septembre. Après une catastrophe naturelle - le séisme de Tangshan<sup>2</sup>, à la fin de juillet, la Chine, imprégnée de toutes ses larmes, pour la mort et pour la vie, se dirige enfin vers la sortie de la fameuse « Révolution Culturelle », suite à la disparition du Grand Timonier et à l'arrestation de la Bande des Quatre<sup>3</sup>, le 6 octobre.

J'ai donc eu la chance que mes cris et pleurs de bébé fassent partie d'une symphonie nationale. C'est sans doute la raison qui fait qu'enfant, j'ai toujours été considéré comme une petite fille sage et calme - ce qui correspond parfaitement au sens chinois de mon prénom « Tian », d'après les souhaits de mes parents<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> L'Astrologie chinoise est basée sur le calendrier lunaire chinois, en particulier un cycle de douze années représentées chacune par un animal. Ces douze animaux sont ce que l'on appelle les signes du zodiaque chinois : Rat (鼠), Buffle (牛), Tigre (虎), Lièvre (兔), Dragon (龙), Serpent (蛇), Cheval (马), Mouton (羊), Singe (猴), Coq (鸡), chien (狗), Porc (猪).

<sup>2</sup> Le séisme de 1976 à Tangshan (唐山) eut lieu le 28 juillet 1976 à 3 h 52 du matin. Il fut l'un des plus meurtriers de l'Histoire. L'épicentre du séisme fut situé près de la cité industrielle de Tangshan dans la province du Hebei (河北), qui comptait alors environ un million d'habitants. Selon les chiffres officiels, le bilan du tremblement de terre fut de 242 419 morts, alors que certaines sources en totalisent trois fois plus. 164 581 personnes furent également sévèrement blessées. Les sismologues estiment que le tremblement de terre a atteint la magnitude de 8,2 sur l'échelle de Richter, alors que le gouvernement chinois évalue la magnitude entre 7,6 et 7,8. Le tremblement de terre fut suivi par une réplique quinze heures plus tard de 7,1 sur l'échelle de Richter, faisant de nouveaux morts.

<sup>3</sup> La Bande des Quatre (四人帮) est le nom d'un groupe de dirigeants chinois qui furent arrêtés et démis de leurs fonctions en 1976, peu de temps après la mort de Mao Zedong. On les accusait d'être les instigateurs de la Révolution culturelle, qui fit de nombreuses victimes et plongea la Chine dans le chaos de 1966 à 1976. La défaite politique de ce groupe et sa mise à l'écart brutale du pouvoir marquèrent la fin définitive de la Révolution culturelle et l'échec des maoïstes qui la soutenaient au sein du Parti communiste chinois dans la lutte pour la succession du Grand Timonier. La femme de Mao, Jiang Qing (江青), appartenait à ce groupe, avec trois de ses proches, Zhang Chunqiao (张春桥, membre du comité permanent du Bureau politique), Yao Wenyuan (姚文元, membre du Comité central), et Wang Hongwen (王洪文, vice-président du Parti).

<sup>4</sup> En Chine, contrairement à la tradition française - de prendre les prénoms existants, les parents créent les prénoms à leur gré, pour leurs enfants. Mon prénom Tian (恬), signifie « calme, paisible ».

Comme beaucoup d'enfants chinois, j'ai été élevée par mes grands-parents. À l'époque, mes parents ont travaillé dans deux villes différentes<sup>5</sup>, ma mère était infirmière et les congés de maternité ne comptaient que 48 jours. Elle avait souvent des horaires de nuit et j'ai du dormir dans le lit de ma grand-mère jusqu'à mes 7 ans.

Ma grand-mère, elle aussi du signe de Dragon, est née en 1928, et mon grand-père en 1929. Ils ont eu quatre enfants, ma mère est née en 1949, où le Parti communiste chinois a pris le pouvoir et bâti la République populaire de la Chine. Elle a un frère aîné, une petite sœur et un petit frère. Au moment où je suis née, mes deux oncles étaient encore à la campagne en tant que « jeunes instruits » et ma tante venait de trouver un travail, grâce au système de remplacement. Ma mère et ma tante habitaient chez mes grands-parents et quand les oncles revenaient de leur campagne, ils y séjournèrent aussi. La maison de mes grands-parents était le tiers d'un grand ensemble de style traditionnel local, en forme de carré, avec une cour au milieu et des bâtiments d'un ou de deux étages autour : murs blancs et toits noirs, structure en bois, fenêtres en bois sculpté et des sculptures de pierre comme décoration sous le toit. Les deux autres tiers étaient occupés par des cousins proches de mon grand-père, également descendants du grand-père de mon grand-père.

Je suis la première de la troisième génération, chouchoutée par tout le monde dès ma naissance. Grâce à l'ouverture de la Chine, dont on ne connaît que le miracle du développement, nous appartenions à une génération chanceuse et j'y croyais vraiment.

Mon premier souvenir de grand événement familial, c'était l'acquisition d'un poste de radio. J'avais environ deux ans, ce matin-là, je me suis levée pour aller prendre le petit déjeuner dans la salle à manger, et là, j'ai vu que tous les membres de ma famille debout autour de la table, un bol de soupe de riz dans la main, écoutant attentivement une voix solennelle sortant d'une grande machine carrée, incrustée de petits points lumineux. L'ambiance était tellement sacrée, fabuleuse qu'elle a profondément marqué mon esprit. C'est invraisemblable pour mes amis français, car la seule « machine » de mon enfance, c'est ce poste de radio pesant, magistral ; j'allais connaître petit à petit la télévision, le ventilateur, la machine à laver, le réfrigérateur, le téléphone, mais beaucoup plus tard - à partir de la deuxième moitié des années 1980. C'est également incroyable pour mes enfants, puisque les Chinois d'aujourd'hui ont non seulement toutes les machines que possèdent les Français, mais aussi ce que les Français n'ont pas : les conditionneurs, les épurateurs d'air, par exemple.

---

<sup>5</sup> À cette époque, les Chinois ne pouvaient pas changer du travail librement, tout devait obéir à l'organisation et à la distribution de l'État.

En quarante ans, j'ai vécu l'équivalent de l'évolution de quatre-vingts ans, voire même cent vingt ans à l'échelle française. Les Chinois arrivent à rattraper le retard, économiquement, au moins en apparence, par rapport à un Occident haï, rêvé, imité depuis bientôt cent quatre-vingts ans<sup>6</sup> ; mais à quel prix ? Nous sommes actuellement capables d'acheter une, deux, trois, quatre maisons, aux quatre coins du monde, mais notre Maison natale, elle, est défigurée, mutilée, vaporisée à jamais... comme un passé invisible, introuvable.

## LES ESPACES

Je suis née à Puyuan (濮院), une toute petite ville dans la province de Zhejiang (浙江) - province côtière du sud-est de Shanghai. Située entre Shanghai et Hangzhou, au bord du Grand Canal (京杭大运河), Puyuan était parmi les cinq bourgs les plus importants de la plaine de Hangjiahu (杭嘉湖平原) depuis la dynastie des Ming, renommé pour être le pays de la soie. La famille de ma grand-mère a déménagé là parce que son père travaillait pour les firmes de la soie. Esprit ouvert, ce commercial a envoyé ses quatre fils travailler à Shanghai, la grande métropole, synonyme du progrès et de l'avenir. Il a gardé près de lui, par amour, la cadette qu'est ma grand-mère et, sitôt un peu plus grande, l'a casée chez mon grand-père, issu d'une famille plutôt conservatrice, originaire de Puyuan, très attachée à la terre. « Mes parents ont choisi ton grand-père comme gendre, parce qu'il était le fils unique de cette grande famille Chai, et ils pensaient que j'allais vivre sans souci toute ma vie. Pourtant, ils ont eu tort... »

Si ma grand-mère a fait ses études à l'école « occidentalisée », mon grand-père a reçu une formation traditionnelle chinoise dès son plus jeune âge. Tous les deux, cadets d'une famille aisée, n'ont jamais connu la faim avant la « Libération<sup>7</sup> », tandis que mes parents n'ont pas pu poursuivre leurs études comme ils l'auraient aimé, ni jamais manger à leur faim avant leurs trente ans. Une différence entre ces deux générations de ma famille, c'est que mes grands-parents, malgré les vicissitudes de la vie, gardaient certains plaisirs et exigences de la vie, alors que mes parents, d'une façon quasiment pathétique, se battaient de toutes leurs forces, pour vivre « correctement ». Emportés par le flux historique, idéologique, politique ou social, ils se sont sacrifiés pour la cause révolutionnaire, la construction de l'État, l'enrichissement de notre pays,

---

<sup>6</sup> Nous prenons ici comme référence temporelle la date de la première Guerre d'Opium : c'est un conflit militaire, motivé par des raisons commerciales, entre le Royaume-Uni et l'Empire Qing en Chine de 1839 à 1842. Ce conflit est considéré comme la première manifestation du déclin de l'Empire de Chine, incapable de résister à l'Occident, déclin qui entraîne la Chine dans une longue période d'instabilité, jalonnée par la chute du système impérial qui sera remplacé en 1912 par la République de Chine puis subira l'invasion japonaise et verra, finalement, la proclamation de la République populaire de Chine en 1949.

<sup>7</sup> L'expression officielle du gouvernement chinois du PCC, pour sa prise du pouvoir en 1949.

l'avenir des enfants, le confort des parents âgés... Bref : ils ont vécu pour tout le monde, sauf pour eux-mêmes.

Fin gourmet, ma grand-mère cuisine très bien mais elle est un peu maniaque sur certains détails. Je suis tellement habituée à ses plats, que le mot « ville natale » me revient toujours avec ses odeurs. Mon grand-père est un calligraphe, amateur de l'opéra de Pékin ; il aime boire, chanter, réciter les poètes classiques : des enseignes issues de ses plumes sont partout dans cette petite ville à cette époque-là. À partir de mes trois ans, ils m'ont appris à lire tout en me faisant apprivoiser l'encre et le pinceau. Au moment où la notion de « tourisme » n'existait pas pour les Chinois, ils m'ont aussi fait découvrir le charme de différents horizons : chaque année, on rendait visite à des parents ou des amis qui habitaient dans d'autres villes et on visitait en même temps les sites historiques et naturels. C'est ainsi que de la touche magique d'un plat ordinaire à la fraîcheur d'un petit coin vert, au bord de l'eau, en passant par un trait divin calligraphié, tous ces plaisirs minuscules ont illuminé l'univers de mon enfance.

Ma mère a enfin pu rejoindre mon père dans l'autre ville au prix de perdre sa profession bien-aimée, en 1980, alors que je restais vivre encore trois ans chez mes grands-parents. C'était un des moments les plus insoucians de ma vie, des journées de « nuages clairs, et de brises légères ». Notre ville n'avait pas encore de grandes tours, ni de grands boulevards encombrés de voitures, ni de complexes commerciaux. C'était un monde sans télévision, sans téléphone, sans internet, sans klaxons - un monde beaucoup plus calme, les gens s'amusaient de rien, et se couchaient tôt. Ma tante travaillait dans une librairie, c'était un bonheur pour moi, fillette aussi timide que curieuse, de pouvoir la suivre au travail et lire discrètement tous les livres à mon gré dans l'arrière-boutique. De temps en temps, il y avait des séances de cinéma en plein air, sur la place près du bois, derrière notre maison. Je n'ai plus le souvenir des films projetés, mais je sais à quel point j'étais attirée et fascinée par cet écran sous les étoiles, et comment mon plongeon dans ces lumières magiques était pour moi de beaux moments infiniment délicieux.

En 1983, j'ai rejoint mes parents pour vivre dans le chef-lieu de notre comté : Tongxiang (桐乡). Ce n'est qu'une autre petite ville à 15 kilomètres de chez mes grands-parents, mais où le dialecte est différent, beaucoup moins doux à mes oreilles, ce qui me rendait très nostalgique de mon séjour chez mes grands-parents.

Très tôt, j'ai appris qu'il fallait travailler sérieusement à l'école : d'après mes grands-parents - « ce que tu apprends t'appartiendra pour toujours ; ni voleurs ni bandits ne pourront te



l'enlever, « lire dix mille livres, parcourir dix mille *Li*<sup>8</sup> », qui étudie bien ira loin, le monde appartiendra à un élève qui sort du lot, et d'après mes parents - « nous n'avons pas pu faire nos études comme nous voudrions et nous n'épargnerons aucun effort afin que tu vives sans faim ni froid. Tu tromperas nos espoirs si tu ne travailles pas bien à l'école, et en fin de compte, pour nous qui n'avons ni pouvoir ni argent, seules les bonnes notes pourront t'apporter un avenir brillant ». « Un avenir brillant » ? C'était une notion un peu vague encore pour une fillette de 7 ans. Mais si je n'avais pas de bonnes notes, je ne pouvais pas aller passer de week-ends ni de vacances chez mes grands-parents, ce qui m'était insupportable. J'ai travaillé consciencieusement, et grâce à des résultats satisfaisants, je pouvais retourner souvent chez mes grands-parents. Mes réussites m'éloignaient pourtant de ma ville natale petit à petit. Ma trajectoire fut longtemps un exemple de réussite personnelle pour mon entourage, voire mes concitoyens : en 1991, en tant que l'un des dix meilleurs élèves de Tongxiang, j'ai réussi mon entrée dans le meilleur lycée de notre département - le Lycée numéro 1 de la ville de Jiaxing (嘉兴), à 30 kilomètre plus au nord de chez moi, et en 1994, l'une des premiers admis par les meilleures universités sélectionnées par l'État, je suis devenue étudiante de français à l'Université de Nankin (南京, Nanjing), capitale de la province de Jiangsu (江苏), à 300 kilomètres plus au nord de chez moi.

La ville de Jiaxing, surnommée « Venise d'Orient », avec ses canaux et ses ponts en pierres de toutes les époques, occupe une place très importante dans l'histoire communiste chinoise : en 1921, la première réunion des représentants du PCC s'y déroula dans un bateau touristique sur le lac de Sud. Nous pouvons toujours visiter le « Bateau » mythique, dans le paysage paisible et pittoresque du sud de Yangtzé. Nankin, cette « ancienne capitale des six dynasties » dans l'histoire de l'Empire du Milieu, la capitale de la République de Chine de 1927 à 1949, gardent encore des symboles de la majesté impériale : magnifiques enceintes et portes monumentales cohabitent avec le grand Mausolée Zhongshan (中山陵), l'édifice de Kuomintang (Parti nationaliste), tout comme le grand pont de Nanjing sur le Yangtzé, fierté du Parti communiste chinois.

Au moment de mes séjours dans ces villes d'accueil, de trois ou quatre ans, elles étaient encore très différentes l'une de l'autre : paysage, architecture, dialecte, nourriture, mœurs et coutumes... De Jiaxing à Nankin, il fallait huit heures de train ; on passait par Shanghai (上海), Suzhou (苏州), Wuxi (无锡), Zhenjiang (镇江) – chacun de ces noms suggère une âme singulière. Mais les chantiers surgissaient de plus en plus, je voyais déjà des ruines à n'en plus finir : démolir pour construire. J'étais contente quand on déménageait enfin dans un de ces nouveaux

---

<sup>8</sup> *Li* (里) est une unité de mesure chinoise, 1 *Li* = 0,5 kilomètre.

immeubles avec le système sanitaire et les lignes téléphoniques dans chaque foyer ; pourtant, quand j'ai vu l'abattage des magnifiques alignements de platanes qui bordaient les rues de Nankin pour le percement de grands boulevards modernes, j'étais très triste : les vieux murs à l'ombre de verdure dégageaient un tel charme que je les regrette toujours. Mais la vie est ailleurs, l'avenir est dans le lointain ; j'étais jeune, optimiste et je continuais à avancer.

Ma « conquête du nord » s'arrête en 1998 : après l'obtention de ma licence, j'ai essayé d'aller travailler dans notre capitale, la grandiose ville de Pékin (北京, Beijing) : il y avait trois places à la Chambre de Commerce et d'Industrie d'État pour les diplômés en français. J'ai réussi les premiers concours - parmi les dix meilleurs au milieu de 600 candidats venus de toute la Chine - pour passer l'épreuve orale sur place. C'est à ce moment là que j'ai appris par un aimable monsieur d'accueil que ses supérieurs voulaient recruter deux garçons et une fille, et de préférence parmi ceux qui disposaient déjà d'un « hukou » de Pékin<sup>9</sup>. Ce mythe de tout réussir par ses propres efforts se heurtait enfin à un obstacle infranchissable.

Retour dans le sud : j'ai passé d'autres concours, pour entrer finalement chez Sinochem Ningbo, l'une des meilleures entreprises d'État d'import-export. Ningbo (宁波) se situe à 200 kilomètres à l'est de chez moi. C'est une ville portuaire du Zhejiang, au bord de la mer de l'Est, dont le bourg Xikou (溪口) est le pays natal de Tchang Kai-chek (蒋介石, Jiang Jieshi). Grâce à sa position géographique avantageuse, cette ville moyenne, me parut plus calme que les métropoles comme Shanghai, plus dynamique que les petites villes de l'intérieur du pays comme la mienne. Avec ses voies maritimes, routières et ferroviaires, sa tradition commerciale, son esprit ouvert, elle est une des plus riches villes au caractère très particulier. Il y a la mer, les fleuves, les montagnes, les jardins traditionnels, les anciens lettrés et leurs fabuleuses bibliothèques tout comme les temples bouddhistes merveilleusement beaux - c'était une de mes villes chinoises préférées. Je me souviens toujours de ce jour de septembre quand j'ai envoyé 100 yuan<sup>10</sup> à ma grand-mère, après avoir perçu mon premier salaire. J'étais fière et émue : « je suis enfin indépendante et je suis grande, chère mamie ! ».

---

<sup>9</sup> « Hukou » (戶口) peut être traduit comme « passeport interne », document d'enregistrement ou bien statutaire de résidence. Le *hukou* est un document de statut résidentiel que tout citoyen chinois reçoit à sa naissance. Il assigne un lieu de résidence officiel - ville ou village - à chaque individu et limite l'accès à de nombreux droits sociaux au périmètre géographique de ce lieu. Il se transmet principalement de manière héréditaire - ainsi un enfant né à Pékin de parents détenant un *hukou* d'une région rurale héritera du lieu de résidence officiel de ses parents.

<sup>10</sup> Le « yuan » (元) est le nom désignant communément la monnaie chinoise comme unité de compte. Actuellement, le taux de change contre Euro est à peu près : 1 yuan = 0.14 Euro, mais en l'an 2000, 1 yuan = 0.16 Franc environ. Mon salaire en 1998 était 700 yuans / mois.

Avec un diplôme de littérature et de langue française, j'ai été affectée au département d'exportation des produits chimiques, colorants et pigments industriels - rien de commun avec le romantisme français mais ma spécialité était rare et les dirigeants prévoyaient de conquérir le marché francophone. Un nouveau départ. Avec volonté, modestie et persévérance, j'envoyais des milliers de fax et de courriers électroniques dans différents pays du monde. J'allais chaque année deux fois à Canton (广州, Guangzhou) pour le fameux « Canton Fair » et j'ai pu voyager dans cinq pays africains en un mois afin de consolider et de créer des relations commerciales. Je gagnais bien ma vie - l'exportation connaissait une grande prospérité, à l'image de la Chine qui allait de l'avant à grands pas. Cependant, ce statut de « business woman » ne plaisait guère à ma famille. Le monde des livres me manquait et surtout, je pensais qu'à vingt-quatre ans, si je ne partais pas, je ne partirai jamais. Donc, dès que la possibilité de poursuivre les études à l'étranger à mes propres frais s'est présentée, j'ai démissionné définitivement de mon poste. Après cinq mois de négociations avec la direction et des tonnes de papiers pour l'obtention d'un visa, en l'an 2000, j'ai enfin atterri à Paris par un beau jour d'automne - encore une année de Dragon ! Cette fois, j'arrivais dans une grande ville mondialement connue, à plus de 10000 kilomètres de chez moi, à l'autre bout du monde.

\*

À mon arrivée, deux amies françaises m'ont accueillie à l'aéroport et m'ont emmenée faire une petite visite de Paris avant de m'installer chez elles. Ce jour-là, j'ai vu d'abord Notre-Dame, à cause de Victor Hugo : la scène d'Esmeralda et de Quasimodo est restée gravé dans ma mémoire. C'était beau comme une image sortie directement de mon imaginaire ! Peut-être était-ce l'effet secondaire d'un vol de 12 heures ? Mais j'ai gardé dans mon souvenir cette impression de flotter dans une ville lumineuse qui se déployait devant moi, avec tous ces immeubles, ces ponts et ces statues. Pas de chantiers, pas de gratte-ciels : Paris était à mes yeux, comme une cité éternelle, un musée vivant - c'était : un coup de foudre.

Durs, durs, les premiers jours à Paris : un quotidien dix fois plus cher, des milliers de papiers administratifs, des mois de recherche d'un logement d'étudiant... Mais pour se consoler de tout cela : la liberté du choix des cours, des centaines de bibliothèques, des cinémas, des musées grands ouverts, avec des livres, des films, des œuvres d'art du monde entier. Un autre monde, un monde riche en passé sans être fermé au futur ! Cela me convenait.

Si j'avais choisi le français comme spécialité à l'université en Chine, c'est que la France m'apparaît depuis toujours comme le pays de Balzac, de Stendhal, d'Alexandre Dumas, de Victor

Hugo, de Jules Verne, de Delacroix, de Monet, de Rodin et de la Révolution française. Les Français ont le goût de la conservation, en plus de leur esprit révolutionnaire ; c'était donc un bonheur pour une petite rêveuse de vivre au quotidien une aventure, la recherche d'un temps perdu, la découverte exaltante de lieux, de paysages, de saveurs, d'âmes et, un peu par hasard, de mon propre pays...

Étudiante en lettres modernes, j'avais assisté à un séminaire concernant les écrivains français du 20<sup>ème</sup> siècle et la Chine. Je fus éblouie par des images écrites de la Chine sous les plumes françaises – de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle à nos jours - de Pierre Loti à Pierre-Jean Rémy, en passant par Victor Segalen, Paul Claudel, Saint-John Perse, André Malraux. Tant de personnages, tant de souvenirs, tant d'évènements que je connaissais à peine, mais quelle Chine !? C'était un autre monde qui m'intriguait et me fascinait. C'est ainsi que je m'engageais délibérément dans une recherche sur *l'image de la Chine* dans la culture française, d'abord dans la littérature, ensuite dans le cinéma.

Parallèlement à ces recherches, j'ai fait constamment des allers-retours entre la France et la Chine. Ce qui m'a profondément marquée, c'est que de l'encre à l'écran, l'Empire du Milieu se présente, dans la plupart des cas, comme un pays « immuable », « inaccessible », *l'Autrui* au sens le plus strict, alors que la Chine dans laquelle j'ai vécu, que je connais, qui est en train de bouger, de changer à une vitesse inquiétante, est ouverte à tous les courants du modernisme occidental ; une Chine où toutes les villes se ressemblent et ressemblent de plus en plus à n'importe quel coin du monde. À vrai dire, quand je rentre dans ma ville natale, je n'y reconnais plus mes chemins familiers. Mes parents vieillissent et ma ville « rajeunit » de jour en jour. Cette « contrée lointaine, mystérieuse » qui hante l'imagination de l'Occident se réveille, se soulève, et s'éloigne de plus en plus des images rêvées, exaltées depuis l'époque de Marco Polo.

Je comprends bien les « Made in China », mais aussi « Cathay » éternel et je fais mienne cette nostalgie française pour le charme du vieux pays de plus en plus facilement. Joris Ivens arrive au milieu de tout ce contraste, ses films sur la Chine m'étonnent et me troublent ! Si les images de la Chine que j'étudie ont mille facettes, littéraires ou cinématographiques, elles proviennent du regard d'un autre, si ce n'est étranger. Même le plus anti-exotique, tel que Segalen, a consciencieusement marqué la limite entre « dedans » et « dehors<sup>11</sup> ». Mais ce Joris Ivens, sous la peau d'un « Hollandais volant », a créé ses images de la Chine avec les Chinois, en

---

<sup>11</sup> Robert Kopp : « Segalen est de tous les auteurs européens celui qui a le plus profondément pénétré la culture chinoise. Il ne se contente pas d'admirer les paysages et les monuments ; il parle la langue, est capable de déchiffrer textes et inscriptions. (...) Segalen ne sacrifie pas à l'exotisme mis à la mode par les écrivains fin-de-siècle comme Loti. Il est pénétré de l'imaginaire chinois ». Dans son roman *René Leys*, Segalen appelle le cœur de la Cité interdite « dedans », et le reste de la ville « dehors ». Cf. SEGALEN, Victor, *Œuvres complètes*, Paris, R. Laffont, 1995.

Chine, et au centre (des pouvoirs) de la Chine, dont les documents, les photographies, les discours, et sa femme collaboratrice qui est encore vivante, très active, font preuve d'un esprit tellement « chinois révolutionnaire » que j'avais l'illusion de rencontrer une personne d'une autre sphère<sup>12</sup>.

La Chine enregistrée par Joris Ivens est récente : de 1938 à 1988. C'est l'époque que mes grands-parents, mes parents et moi-même ont vécue. Pourtant, ses images sont on ne peut plus indéchiffrables : ce « vieil ami du peuple chinois » m'apparaît tellement différent des autres occidentaux que je n'arrive pas à le comprendre tout à fait... Il m'a fallu attendre la rencontre du professeur Marc Ferro et l'exposé de sa méthode pour que je puisse emprunter un autre chemin et trouver une clé de lecture des films d'Ivens : un film est aussi un produit de l'Histoire, qui ne peut être dissocié de son contexte de production, ni du public auquel il est destiné... Cette nouvelle approche m'a permis une recherche passionnante.

Cinéphile, je réalise au fur et à mesure que l'Histoire de la Chine, réside plus dans des films comme *Adieu ma concubine*<sup>13</sup>, *Vivre*<sup>14</sup>, *Le Cerf-volant bleu*<sup>15</sup>, que dans notre manuel d'histoire. Mais quand on ne connaît pas l'Histoire (de son propre pays), on pense que ces films ne sont que des histoires (fictions). Le choc est d'autant plus important quand je pense à mes parents, à mes grands-parents, à ceux qui me sont chers : ceux qui ont vécu ces moments tragiques, mais qui n'en parlaient pas, leurs blessures se referment comme si rien ne s'était passé - et leur passé s'engloutit comme dans un trou insondable. Avec cette force de régénération, cette volonté d'aller de l'avant, cette croyance que demain sera meilleur qu'aujourd'hui, l'Histoire n'existe pas pour cette « nouvelle » Chine. Mais comme disait Simon Leys : « quelle sorte d'avenir peut-on bâtir sur l'ignorance obligatoire du passé récent<sup>16</sup> ? »

En 1938, ma grand-mère, écolière de 10 ans, a vu les Japonais qui distribuaient des bonbons et des manuels de japonais dans son école. En 1958, ma mère, petite fille souffreteuse de 9 ans, passait toute la journée dans la rue afin d'attraper assez de moineaux pour toucher sa

---

<sup>12</sup> Nous avons rencontré Marceline Loridan-Ivens en 2006 à Paris, et en 2010 à Shanghai. Cet avant-propos est écrit en 2016, et elle est décédée en 2019.

<sup>13</sup> *Adieu ma concubine* (霸王别姬) est un film réalisé par Chen Kaige (陈凯歌), sorti en 1993, adapté du roman homonyme de Lilian Lee (李碧华), Palme d'Or au Festival de Cannes 1993.

<sup>14</sup> *Vivre* (活着) est un film réalisé par Zhang Yimou (张艺谋), sorti en 1994, adapté du roman du même nom de Yu Hua (余华).

<sup>15</sup> *Le Cerf-volant bleu* (蓝风筝) est un film réalisé par Tian Zhuangzhuang (田壮壮), sorti en 1994.

<sup>16</sup> LEYS Simon, *Les habits neufs du président Mao*, Paris, Ivrea, 2009. p.14

ration de beignets, ce qui apaiserait un peu sa faim persistante<sup>17</sup>. En 1989, collégienne studieuse de 13 ans, j'ai été terrifiée par les images de la place Tian'anmen (天安门广场), assise parmi mes camarades de classe devant la télévision, lors d'une séance organisée par notre direction d'école : les images de « l'émeute contre-révolutionnaire » sont surtout celles des cadavres de nos chers soldats, « attaqués par les voyous »... Parmi toutes ces images, il m'en reste une, bien gravée dans ma mémoire, celle d'un corps anonyme (de soldat), brûlé, suspendu sous un monument historique de la place Tian'anmen. Une autre scène marquante fut celle où le Secrétaire général de l'époque, Zhao Ziyang (赵紫阳) parlait au milieu des étudiants. Nous n'avions presque rien compris, ou bien n'avions pas pu comprendre quoi que ce soit ; une seule conséquence directe sur moi : au moment de remplir les formulaires de choix d'université après le baccalauréat, j'ai décidément évité toutes les universités de Pékin afin de m'éloigner de cette image d'horreur qui me hantait.

...

Mon travail sur Joris Ivens et la Chine m'amène constamment au croisement de nos histoires personnelles avec l'Histoire. À quarante ans, je pleure devant mon écran d'ordinateur en pensant que nous vivons dans une bulle, toute belle, toute lumineuse et confortable, façonnée par une main invisible – « c'est une main forte, qui crée cette bulle illusoire, qui te fait croire à fond<sup>18</sup> ».

Mon grand-père est décédé, ma grand-mère perd la mémoire à cause de la maladie d'Alzheimer<sup>19</sup>. Leur maison a été rasée. Les villes où j'ai vécu se transforment, voire se déforment totalement. Nous avons déménagé à maintes reprises. Toutes les écoles que j'ai fréquentées ont, sans aucune exception, déménagé dans de nouveaux quartiers, de nouveaux bâtiments, dépourvus de la moindre trace d'un passé soigneusement ignoré.

Des chantiers et des chantiers ; des changements, et des changements...

La Chine a connu ces dernières années des mutations prodigieuses pour se hisser au rang des grandes puissances.

---

<sup>17</sup> Le mouvement de combat des moineaux (打麻雀运动) : également connu sous le nom de «mouvement d'éradication des moineaux» (消灭麻雀运动), une campagne de masse à l'échelle nationale impliquant l'élimination des moineaux, initié par Mao Zedong dans les premiers jours du Grand bond en avant en 1958.

<sup>18</sup> WU Wenguang (吴文光), conversation enregistré dans son film documentaire sortie en 1993 : *1966, mon temps de Gardes rouges* (我的红卫兵时代).

<sup>19</sup> J'ai écrit cet article en février 2016, et ma grand-mère est décédé en avril 2016.

Et moi, vivant désormais au pourtour d'un château du Moyen-âge français<sup>20</sup>, je tâtonne le long d'un bout de chemin pour remonter dans les temps où mes grands-parents étaient jeunes, où mes parents étaient jeunes, et la Chine vieille. Et ceci, grâce à Joris Ivens : peu importe sa vision, sa position, ses partis pris, toutes les traces qu'il a laissées sont de précieux guides pour revisiter la métamorphose chinoise, miraculeuse ou dramatique.

En écrivant, je ne cesse de penser à cette réplique du film, *The Grandmaster* de Wong Kai-Wai<sup>21</sup> :

*Dans ce monde, toutes les rencontres ne sont que des retrouvailles.*

Merci à la France, merci à Joris Ivens, merci à mes professeurs, mes amis, mes familles, grâce à vous, je peux dédier ce travail à mes si chers grands-parents, mes premiers guides dans la vie.

---

<sup>20</sup> Je travaille pour le programme France-Chine dans une école du commerce à Paris à partir de septembre 2012, et m'installe à Vincennes depuis.

<sup>21</sup> *The Grandmaster* (一代宗师) : film (fiction) réalisé par Wong Kai-Wai (王家卫, Wang Jiawei), sorti en 2013.

## INTRODUCTION

Joris Ivens, réalisateur néerlandais, est né le 18 novembre 1898 à Nimègue, aux Pays-Bas et est décédé le 28 juin 1989 à Paris. Considéré comme l'un des grands documentaristes du XX<sup>e</sup> siècle, il reste une figure marquante dans l'histoire du cinéma. Du fils de bourgeois au cinéaste militant, des plus belles poésies cinématographiques aux images des guerres les plus brutales, en passant par la rhétorique propagandiste, sa vie comme ses œuvres, nous paraissent aussi insolentes que complexes.

Surnommé « le Hollandais volant », il sillonne les quatre coins du monde en posant la caméra devant les soubresauts de son époque. Plus de quatre-vingts films se développent de manière protéiforme, tournés dans différents pays, à différents moments historiques. Ses œuvres témoignent d'une rare envergure de passeur universel, en assimilant toutes les formes d'expression artistique, idéologique, politique et culturelle de son temps. L'ensemble de sa création résume en quelque sorte soixante ans d'histoire du XX<sup>e</sup> siècle, de même qu'une histoire du documentaire des années 1920 à la fin des années 1980.

L'ex-Union Soviétique, la Belgique, les États-Unis, l'Espagne, la Chine, le Canada, l'Australie, la Tchécoslovaquie, l'Allemagne, la France, l'Italie, le Mali, Cuba, le Chili, le Viêt-Nam, le Laos... Parmi tous les pays où il a visité, habité, travaillé, et qu'il a filmés, la Chine occupe une place bien particulière. Quatre films importants ont été réalisés en Chine : *Les 400 millions* (1938), *Lettres de Chine – Before Spring* (1958), *Comment Yukong déplaça les montagnes* (1972-1975) et *Une histoire de vent* (1985-1987)<sup>22</sup>. Ces années de production coïncident avec des points de repères significatifs dans l'histoire de la Chine<sup>23</sup>. Du moment crucial de la guerre antijaponaise à la nouvelle époque d'ouverture et de développement économique, en passant par le « Grand Bond en avant » ainsi que la fameuse « Grande Révolution culturelle » (1966-1976), Joris Ivens se révèle être un témoin attentif d'une Chine en perpétuel mouvement pendant plus de cinquante ans. Au

---

<sup>22</sup> 1938 : année de production pour *Les 400 millions*. La première de ce film a eu lieu en mars 1939 aux États-Unis. En France, la première a lieu le 8 juillet 1939, au Palais de Chaillot, sous la présidence d'Édouard Herriot. Nous marquons ici toujours les années de production pour les trois autres films cités.

<sup>23</sup> 1938 était la deuxième année de la Guerre sino-japonaise (1937-1945), date à laquelle les Chinois ont remporté la première victoire dans la Bataille de Tai'Erzhuang et brisé définitivement le rêve des Japonais qui voulaient prendre le contrôle de la Chine en trois mois. Pour les Chinois, c'est un tournant historique où l'on s'est battu pathétiquement pour retourner la situation. L'année 1958 marque le commencement du « Grand Bond en avant » ; « la Chine nouvelle », si l'on reprend l'expression du gouvernement chinois depuis 1949, entre dès lors dans une phase troublée par divers mouvements après deux plans quinquennaux bien accomplis. 1972, est l'année où le président américain Nixon a visité la Chine, après l'entrée de la République Populaire de Chine dans l'ONU et la mort de Lin Biao, le successeur désigné de Mao, en 1971 ; la Révolution culturelle (1966-1976) entre dans la deuxième phase, selon le discours officiel chinois. Les années 1985-1987 sont les années heureuses de la Réforme et de l'Ouverture qui précèdent les événements de Tian'anmen (1989).



regard de sa fécondité remarquable, quatre films ne signifient pas grand-chose, mais la Chine reste tout de même le seul pays auquel Ivens consacra plus d'un film, à des époques différentes, et sur des sujets disparates. Si *Le Ciel, la terre* (1966), *Le 17<sup>e</sup> parallèle* (1967) et une partie de *Loin du Viêt-Nam* (1967) parlent tous les trois d'un même pays, le Viêt-Nam, ces films sont tournés à la même époque. Au contraire, les quatre films sur la Chine sont complètement différents aussi bien du point de vue du contenu que de celui de la forme, ou des techniques employées. De plus, ces derniers s'étalent à différents moments de sa carrière, et constituent également un itinéraire représentatif de son parcours personnel : *Les 400 millions*, son deuxième film militant, s'inscrit dans la logique de *Terre d'Espagne* (1937). *Lettres de Chine* suit *La Seine a rencontré Paris* (1957), son important retour poétique, et initie une période où son attention se portait sur les peuples des pays du tiers-monde : Viêt-Nam, Laos, Mali, Cuba pour ne citer que ceux-là. *Comment Yukong déplaça les montagnes*, un film de douze heures, en adoptant les méthodes du « cinéma vérité », reste le film monument de sa vie. La première de ce film, à Paris, en mars 1976, a fait l'unanimité de la critique dans le monde occidental, avide des images d'une Chine fermée. *Une histoire de vent*, son dernier film (et sa seule œuvre depuis 1976), terminé à l'âge de quatre-vingt-dix ans, brouille la limite entre documentaire et fiction et bouleverse de nouveau le monde du cinéma. Enfin, un Lion d'or lui sera attribué pour l'ensemble de sa carrière en 1988 à la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica (Festival international du cinéma de Venise).

Joris Ivens et la Chine semblent partager le même destin depuis 1938, et cela est d'autant plus curieux que les dernières années de la vie d'Ivens, ainsi que ses dernières œuvres, sont toutes étroitement liées à la Chine, alors même qu'il ne parle pas chinois, et n'a jamais vraiment habité en Chine.

Son autobiographie, chronologique dans l'ensemble, commence pourtant par un chapitre sur Pékin, en 1979. À quatre-vingt-deux ans, il avoue que sa relation avec la Chine est « unique » :

Mes liens avec la Chine sont beaucoup plus larges que de simples liens politiques et ce pays m'a beaucoup appris : une certaine manière d'être, une certaine attitude envers la vie et, au cours de ces dernières années, je sens le poids de cette différence. C'est une relation qui est unique. Je ne suis ni un sinologue, ni un spécialiste, ni un de ces étrangers qui viennent là depuis trente ou quarante ans. C'est différent. Différent d'Edgar Snow, différent des communistes, et je crois bien qu'il n'y a pas un homme de l'Ouest qui ait une relation avec la Chine semblable à la mienne. C'est vrai dans les deux sens, car pour les Chinois c'est aussi quelque chose d'exceptionnel. Ils m'ont adopté, et en retour ils ont le sentiment que je suis un homme qui ne les trahira jamais.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *Joris Ivens ou la mémoire d'un regard*, Paris, BFB, 1982. p.12.

La présente recherche s'inscrit dans une réflexion plus générale liée à notre parcours personnel : nous avons commencé à travailler sur la relation entre les écrivains français et la Chine, à partir de l'an 2000. Après un mémoire de maîtrise portant sur la représentation de la Chine dans *Les Derniers jours de Pékin* de Pierre Loti et un mémoire de DEA sur la Chine de Pierre-Jean Remy dans *Le Sac du Palais d'Été*<sup>25</sup>, nous nous sommes engagée dans une recherche sur *La représentation de la Chine dans le cinéma français (1895-2000)* à partir de l'an 2003<sup>26</sup>. Dans ce cadre-là, le cas de Joris Ivens a en particulier attiré notre attention, du fait d'un certain nombre de questions que celui-ci soulève.

D'une part, cette intimité de Joris Ivens avec la Chine nous impressionne. Considéré comme « l'autre » dans le monde occidental, la Chine est qualifiée, le plus souvent, par des adjectifs tels que « mystérieuse », « impénétrable », « incompréhensible », que ce soit dans des écrits ou sur les écrans occidentaux. Pourquoi Joris Ivens fait-t-il preuve d'une telle familiarité à son égard ? Comment agit-il et exprime-t-il cette « relation unique » ? Qu'est-ce qui attire Ivens, que peut-il apprendre de ce vieux pays d'Extrême-Orient, complètement étranger pour les Européens sur le plan culturel pour l'exprimer de façon très générale ? Surtout, comment garde-t-il un intérêt durable pour la Chine tout au long de ses quatre grandes étapes historiques ? En effet, Joris Ivens n'est évidemment pas le seul Européen à s'être intéressé à la Chine : à chaque époque correspondant à un de ses tournages en Chine, d'autres Occidentaux y sont également allés, restés, et y ont travaillé. Sans parler de nombreuses œuvres écrites ou filmées pendant la seconde guerre sino-japonaise (1937-1945)<sup>27</sup> ou celles qui apparaissent depuis l'ouverture de la Chine ces dernières trente années : on peut penser par exemple à *Dimanche à Pékin* (1956) de Chris Marker, ou à *La Chine* (1972) de Michelangelo Antonioni. Nombreux sont ceux qui se sont passionnés par la Chine à un moment donné pour des raisons idéologiques, politiques, artistiques, culturelles, etc., mais aucun d'eux, à nos yeux, n'a entretenu ce genre de suivi sur le long terme, ni ce sentiment d'avoir été « adopté », pour paraphraser les paroles d'Ivens. Cela signifie-t-il que Joris Ivens a une « passion chinoise » particulière ? Et si c'est le cas, pourquoi ?

D'autre part, nous sommes tout aussi curieuse de comprendre l'attitude des Chinois vis-à-vis de ce cinéaste « occidental ». Pourquoi l'a-t-on laissé venir tant de fois pour tourner ses

---

<sup>25</sup> Sous la direction de Mme Mireille Sacotte, à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, de 2000 à 2002.

<sup>26</sup> Sous la direction de M. Roger Viry-Babel (1945-2006), à l'Institut Européen de Cinéma et d'Audiovisuel de l'Université de Nancy II, de 2003 à 2006. Parallèlement, j'ai commencé à travailler en tant qu'enseignante à l'Université normale de la Chine de l'Est (à Shanghai) à partir de septembre 2002.

<sup>27</sup> Par exemple, dans le domaine du cinéma, Harry Dunham a réalisé *China Strikes back* en 1936 et Roman Karman *In China* en 1938, pour ne citer que ces deux-là.

films ? Le cinéma est un art particulier, par rapport à la littérature ou la création plastique. Ainsi, on ne peut pas faire un film à la suite d'un simple élan passionnel, car sa réalisation nécessite au moins la coordination d'une équipe, et la permission du gouvernement (en Chine, de 1938 à 1988 au moins) pour les prises de vue, surtout pour un documentariste, qui ne peut pas se contenter d'enregistrer des images en studio. Dans les films de Joris Ivens, nous constatons qu'il a beaucoup voyagé dans toute la Chine, qu'il est monté sur le front de la guerre tout comme il s'est immiscé dans la vie quotidienne des Chinois pour tenter de comprendre ce que signifie « la Chine », tandis que d'autres cinéastes occidentaux n'en ont traité qu'un aspect ou bien qu'une surface à cause de multiples limites infranchissables. Comment le gouvernement chinois, ou plutôt les gouvernements chinois – puisque le gouvernement de 1938 n'est pas celui d'après 1949, et que les dirigeants du gouvernement de 1958, ne sont pas les mêmes qu'en 1971, ni ceux des années 1980 – ont-ils tous consenti à lui accorder l'autorisation de faire ce qu'il voulait ? Qu'a pu apporter la contribution d'Ivens à la constitution du discours politique chinois ?

*Comment Yukong déplaça les montagnes*, film monument composé de douze parties, nous intrigue particulièrement : Joris Ivens lui a consacré cinq années (1971-1976) de travail. Dans l'histoire de la Chine, la Grande Révolution culturelle est une période où l'on a fait table rase de toutes sortes de créations artistiques, les Chinois eux-mêmes n'avaient alors pas le droit de produire et de réaliser des films. Comment Ivens, un Européen qui n'est ni adhérent du PCC ni sinologue, possède-t-il cette facilité extraordinaire d'entrer en contact avec les gens de tous les milieux, et reste-t-il deux ans en tournage dans des endroits dispersés de la Chine<sup>28</sup> ?

Enfin, remarquons un phénomène intéressant sinon étrange qui donne à réfléchir : la réception de Joris Ivens en Chine ces dernières trente années. Joris Ivens est l'une des plus grandes célébrités étrangères en Chine, un personnage glorifié, voire même « mythifié » par le discours officiel alors que ses films sont pour la plupart invisibles, introuvables - même dans le marché chinois des DVD pirates, avant la sortie des coffrets édités par Arte en 2009 et 2014<sup>29</sup>.

Il convient de préciser qu'en Chine, depuis l'établissement de la RPC en 1949, un système de censure s'impose. Sous la direction du gouvernement et du PCC, une institution appelée l'Administration d'état pour la radio, le film et la télévision (国家广播电影电视总局电影事业管

---

<sup>28</sup> Certes, Antonioni a fait son film *La Chine* également en 1972, mais il ne reste que 22 jours en tournage et ne le fit pas du tout dans les mêmes conditions qu'Ivens : nous reviendrons sur ce sujet dans les parties suivantes.

<sup>29</sup> *Joris Ivens, cinéaste du monde. 1: 1912-1933 ; 2: 1934-1940*, Joris Ivens, réal., Arte/La Cinémathèque Française, 2009 ; *Comment Yukong déplaça les montagnes. 1-2*, Joris Ivens, Marceline Loridan-Ivens, réal., Arte, 2014.

理局, le State Administration of Radio Film and Television) contrôle les domaines de la radio, du cinéma et de la télévision, et une autre, l'Administration générale pour la presse et les publications de la République populaire de Chine (中华人民共和国新闻出版总署, General Administration of Press and Publication of the People's Republic of China) contrôle les domaines de la presse et de l'édition. Sur Joris Ivens, les médias, la presse et les publications tiennent le même discours : Joris Ivens est « un vieil ami du peuple chinois ». La caméra qu'il offre en 1938 au PCC, comme « la preuve de sa profonde amitié vis-à-vis du peuple chinois », se trouve exposée à partir de 1949 dans le Musée de la Révolution (革命历史博物馆) et aujourd'hui, au Musée national de Chine (中国国家博物馆) à Pékin. Sous la direction du gouvernement, une rétrospective a été organisée en 1980 sous le titre « Joris Ivens, 50 ans de cinéma », accompagnée d'une exposition de photos et d'une projection de ses seize films pour un certain nombre de spectateurs sélectionnés dans les quatre grandes villes de Chine : Pékin, Shanghai, Guangzhou et Changchun. En 1998, une rétrospective sur les « 100 ans d'anniversaire de Joris Ivens » a eu lieu à Pékin, où ont été projetés ses seize films à l'attention « des dirigeants concernés par ce domaine, des spécialistes et des camarades ayant travaillé avec Joris Ivens<sup>30</sup> ». Enfin, en 2008, a été organisé un séminaire académique international, « 50 ans entre Joris Ivens et la Chine - Commémoration en l'honneur des 110 ans d'anniversaire du grand réalisateur Joris Ivens » auquel ont assisté une trentaine de personnes du monde entier, accompagné d'une projection de quatre de ses films.

Ce suivi opéré par le gouvernement chinois vis-à-vis d'un cinéaste occidental est unique en Chine, le pays ne cessant d'affirmer sa « relation unique », avec Joris Ivens. Pourtant, parmi ses quatre films sur la Chine, seul *Lettres de Chine - Before Spring* est sorti en 1958, ainsi que cinq parties de *Comment Yukong déplaça les montagnes en 1977 : Histoire du ballon : le Lycée N°31 à Pékin ; Autour du pétrole – Taking ; La Pharmacie N°3 de Shanghai ; Une caserne à Nankin et Les artisans-Pékin*. Tous les autres films n'ont jamais été introduits officiellement auprès du grand public. Dans le marché chinois des DVD pirates, qui constitue en réalité la plus importante source du cinéma du monde pour les cinéphiles chinois avant l'avènement des sources numériques sur internet, on ne pouvait trouver que *Terre d'Espagne* et *Les 400 millions* jusqu'à mars 2009, moment où sont enfin apparues les copies du coffret d'Arte : on y trouve *Les 400 millions*, *Une histoire de vent*, et seulement deux parties de *Yukong : Histoire du ballon* ainsi que *La Pharmacie N°3 de Shanghai*.

Pour résumer, en Chine, il n'y a, jusqu'en 2014, aucun moyen de voir dans son intégralité

---

<sup>30</sup> Le Studio central des actualités et du documentaire 中央新闻纪录电影制片厂 : *Cinéma et Télévision documentaires* 纪录影视 n°7, Numéro spécial « 100 ans d'anniversaire de Joris Ivens », p. 1.

les films chinois de Joris Ivens, en dépit du discours officiel selon lequel « Ivens est un grand ami de la Chine ». Ce qui est assez étrange puisqu'en fin de compte, information et cinéma sont sous le même contrôle. Si c'est à cause de la Révolution culturelle qui est toujours plus ou moins un tabou en Chine, *La Chine* d'Antonioni a connu une autre aventure : violemment critiqué par tous les Chinois en 1974, le film n'est alors pas sorti en Chine. Mais depuis 2004, année où une rétrospective lui a été consacrée à l'Académie de cinéma de Pékin, nous pouvons trouver ses films facilement, et il existe différentes voix au niveau critique (positives ou négatives).

Quant aux critiques chinoises concernant Joris Ivens, malgré les rétrospectives et séminaires destinés aux chercheurs, le discours officiel l'emporte, et les articles académiques publiés ne font apparemment que contribuer à la fortification du « mythe Ivens ».

Quelles sont les raisons d'une telle situation paradoxale ?

Toutes ces interrogations à l'esprit, nous avons commencé les premières recherches : des livres, des archives, et des connaissances de Joris Ivens en Chine comme à l'étranger. En parcourant les premières ressources en chinois, en français et en anglais, au lieu de trouver des réponses, nous sommes envahie par encore plus de doutes. Si l'on croise des documents de différentes provenances (Chine, France, Pays-Bas, Canada, Allemagne, etc.), nous avons l'impression qu'il n'existe pas de communication entre la Chine et l'Occident, malgré la mondialisation et l'existence de nombreux colloques « internationaux » dans ce domaine. Au sujet de « Joris Ivens et la Chine », des propagandes coexistent avec des illusions ou des idées reçues. De plus, les déformations chinoises ne sont pas identiques à celles de l'Occident, et sont souvent contradictoires.

En Chine, par exemple, cette version - « Joris Ivens est la victime de son œuvre *Comment Yukong déplaça les montagnes* : sa réputation se ternit à la sortie du film et il se retrouva au chômage pendant près de dix ans » - fleurit dans toutes les publications, des communications académiques aux reportages écrits ou filmés dans les médias, une image quasiment pathétique de Joris Ivens s'enracine. M. Nie Xinru, l'auteur de la seule monographie chinoise sur le cinéaste, s'obstine sur l'idée que Joris Ivens n'est pas un communiste, qu'il ne comprend pas la politique, et qu'il n'est simplement qu'un pur artiste<sup>31</sup>.

En France, un ouvrage joliment titré - *Le Regard des ombres* - est publié à l'occasion de

---

<sup>31</sup> NIE Xinru 聂欣如, *Jilu dianying dashi Yiwensi yanjiu* 纪录片大师伊文思研究 [Recherches sur Ivens, grand maître du documentaire], Shanghai 上海, Shiji chubanjiduan Shanghai shudian chubanshe 世纪出版集团上海书店出版社, 2010.

l'Année culturelle de la Chine en France<sup>32</sup>. L'auteure est l'« une des meilleures spécialistes du cinéma chinois », si l'on reprend la note de recommandation en couverture. Une partie de son introduction, intitulée « Joris Ivens en éclairer », se termine par cette confirmation : « La jeune génération de cinéastes chinois dégagée, sinon totalement délivrée, des entraves politiques et du poids de la censure peut reconnaître en lui (Joris Ivens) un guide ». L'ironie, c'est que la place des jeunes cinéastes « underground » valorisés par l'auteur, est totalement à l'opposé de celle de Joris Ivens en Chine. Ce dernier reste, pendant cinquante ans, l'« honorable invité » des gouvernements chinois, que ce soit celui de Tchang Kaï-chek, celui de Mao Zedong, ou bien celui de Deng Xiaoping. Autant Ivens est au cœur du pouvoir, autant les cinéastes indépendants chinois sont en marge...

Les notions de base relatives à Joris Ivens en Chine et en Occident nous semblent fondamentalement divergentes, et chacun des deux côtés invente l'histoire de Joris Ivens d'après sa propre logique, sans se soucier d'étudier réellement ce personnage. C'est une figure idéaliste et idéalisée, mais de manières éloignées selon sa localisation géographique, en plus, enfouie sous la poussière historique avec le temps<sup>33</sup>. Ce n'est qu'une illusion de notre part, ou bien une réalité dont nous n'avons pas trouvé la clé pour la comprendre ?

Ceci dit, il nous paraît nécessaire de retracer brièvement le chemin qui nous a amené à ce point, notre rencontre avec Joris Ivens.

Au cours d'une précédente recherche au sujet de *la représentation de la Chine dans le cinéma français* (1895-2000), nous avons vu pour la première fois, une photographie de Joris Ivens en costume Mao, à côté de Chinois, sur le tournage de *Yukong*<sup>34</sup>. À l'époque, notre corpus se limitant aux œuvres de fiction, nous n'avons donc pas prêté beaucoup d'attention à ces films documentaires.

En 2003, nous avons fait la connaissance de Shu Haolun. Réalisateur et enseignant à l'Université de Shanghai, il était en train de préparer un projet de documentaire, sur le thème de revisiter les traces de *Yukong* de Joris Ivens. Apprenant notre sujet sur l'image de la Chine dans les films français, il nous a prêté la cassette d'*Une histoire de vent*. Nous avons ainsi visionné pour la

---

<sup>32</sup> PRUDENTINO, Luisa, *Le regard des ombres*, Paris, Bleu de Chine, 2003, p. 12.

<sup>33</sup> En Chine comme en France, peu de cinéastes (y compris ceux qui sont spécialisés en documentaires), cinéphiles (y compris ceux qui aiment et connaissent des vieux films), chercheurs en cinéma connaissent Joris Ivens, que ce soit le personnage ou ses images, sans parler d'être influencés par lui. Cf. « Rencontre avec les films de Joris Ivens » (和伊文思电影相遇), in WU Wenguang 吴文光, *Jingtou xiang ziji de yanjing yiyang, jingtou yu ren* 镜头像自己的眼睛一样, 纪录片与人 [ L'Objectif est comme mes propres yeux, le film documentaire et l'homme ], Shanghai 上海, Shanghai wenyi chubanshe 上海文艺出版社, 200. pp. 80-86. Wu Wenguang est un des premiers réalisateurs documentaristes chinois, indépendant, renommé.

<sup>34</sup> Avant-Scène, n°259/260, janvier 1981, numéro spécial Ivens.

première fois un film de Joris Ivens, son dernier. Pourtant, ce film, à notre sens, n'échappe pas à la vision habituelle des Occidentaux sur la Chine. Il ressemble à un mélange de clichés : l'entassement brouillé de signes « représentatifs » de la culture chinoise - le roi singe, la légende de Chang'E, le grand poète Li Bai, les soldats enterrés de la Dynastie de Qin, etc., dans un décor de carte postale chinoise, orné de quelques icônes mystiques, tels que le vieux maître de Tai-chi qui parle toujours à mots cachés, la sorcière qui exerce l'appel de la pluie et du vent... En même temps, il n'oublie pas d'ajouter une couche critique, grâce à certains gros plans focalisés sur de petits commerçants ruraux, yeux rivés sur les liasses de *renminbi*<sup>35</sup>, etc. mais c'est du déjà-vu typiquement occidental. Tout y semble superficiel, on ne ressent rien comme « amour » ou « compréhension » pour la Chine. Par rapport à ce que nous avons étudié avant, œuvres écrites ou filmées, rien d'inédit ! Seulement, c'est de l'exotisme en version luxueuse, parce que les paysages et les acteurs sont de « vrais chinois ».

En 2006, Shu Haolun est venu à Paris pour essayer de convaincre Marceline Loridan - la veuve de Joris Ivens - de lui accorder le droit d'utilisation de certaines images de *Yukong* afin d'accomplir son projet de documentaire, et il nous a demandé d'être son interprète. Nous avons ainsi rencontré Marceline pour la première fois, chez eux, rue des Saints-Pères. Elle n'a pas voulu céder les droits et Shu a dû abandonner son projet. Cette conversation constitue l'un des premiers éléments qui ont suscité notre curiosité vis-à-vis de la relation du couple avec la Chine.

En 2009, date à laquelle nous voulons reprendre les études après la naissance de notre fille aînée, cette longue relation de Joris Ivens avec la Chine dans nos réserves de documentation nous interpelle. Puis, il apparaissait un nombre conséquent d'articles académiques après le séminaire international de 2008 à son sujet, dans les revues spécialisées chinoises. Parallèlement, Zhang Xianmin est passé par Nankin. Ancien interprète de Joris Ivens (pour le tournage de *Vent*), il connaît bien des histoires « au dos de ses images ». Sa version est tellement différente du discours dominant, avec des détails étonnants qui nous donnent envie d'en savoir un peu plus<sup>36</sup>.

Du côté de Shu Haolun, malgré son projet avorté, il a conservé les coordonnées de personnes qui ont travaillé avec Joris Ivens, comme son interprète (pour le tournage de *Yukong*), Madame Lu Songhe, et ceux qui sont filmés par Joris Ivens, Madame Bao Han, l'héroïne de *La Pharmacie N°3 de Shanghai*, par exemple. Grâce à ces pistes, nous avons commencé à prendre

---

<sup>35</sup> Le renminbi (RMB, 人民币) est le nom officiel de la monnaie chinoise qui se traduit par « monnaie du peuple ».

<sup>36</sup> Ses opinions sont réunies dans « Entretien avec Zhang Xianmin au sujet d'*Une histoire de vent* », publié dans le recueil : SUN Hongyun 孙红云, XU Yi 胥弋 & BAKKER, Kees (Jisi Bake 基斯·巴克) (dir.), *Yiwensi yu jilu dianying* 伊文思与纪录电影 [Joris Ivens et le film documentaire], Beijing 北京, Jilin chubanjiduan 吉林出版集团, 2014. pp. 358-370.

contact avec eux, et les avons interviewés.

En 2010, le Centre culturel néerlandais a organisé une rétrospective Joris Ivens dans le cadre de l'Exposition universelle à Shanghai, en présence de Marceline Loridan-Ivens. Nous avons assisté à la séance concernant *l'Histoire du ballon : le Lycée N°31 à Pékin*. Le débat après la projection nous a stupéfaite, tant par l'ignorance des Chinois de notre propre histoire que par le détournement habile de la part de Marceline<sup>37</sup>.

En 2011, lors de notre séjour à Paris à l'invitation du Centre national du livre en tant que traductrice, nous avons enfin pu voir tous les épisodes de *Yukong* à la BNF. Puis, nous avons rencontré M. Régis Debray, qui nous a ouvert encore d'autres portes : M. Marc Ferro et M. Claude Martin. La quête des traces de Joris Ivens nous a aussi guidée vers Mme. Sylvie Dallet, grâce à son « entretien avec Joris Ivens » dans *Guerres révolutionnaires : histoire et cinéma*<sup>38</sup>. Le lieu de notre premier rendez-vous : le café du *Départ Saint-Michel*.

Nous nous trouvons alors à un croisement où toutes les lignes relatives à Joris Ivens paraissent ouvertes. Le temps ne serait-il pas venu de combiner les regards chinois et occidentaux pour une évaluation globale de cette relation entre Joris Ivens et la Chine ? Entre les stéréotypes des histoires officielles chinoises et les visions éclatées occidentales, pourrait-on trouver une place de choix pour une analyse non fantasmée ? Naître et grandir dans un pays sous la direction d'un parti unique (le PCC) nous a écartée foncièrement du politique, sans la moindre illusion pour le communisme. Issue de la génération née après la Révolution culturelle, nous ne connaissons pas le monde montré dans la plupart des films de Joris Ivens. Ce genre de détachement procure-t-il peut-être le recul nécessaire pour un travail scientifique ? Certes, nous n'avons pas une formation en histoire ni en politique, mais nos études antérieures dans les domaines de la littérature et du cinéma ne nous fourniraient-elles pas, en revanche, un riche système de références sur lequel nous pourrions nous appuyer ? En tous cas, l'expérience personnelle de vivre dans deux cultures réveille un désir d'aborder ce sujet, semblable au miroir de notre propre existence : la relation d'un étranger avec un pays lointain.

C'est avec toutes ces incertitudes accompagnées d'une curiosité grandissante, jour après jour que nous nous engageons dans la présente recherche.

---

<sup>37</sup> Ce point sera développé dans notre cinquième partie.

<sup>38</sup> DALLET, Sylvie (dir.), *Guerres révolutionnaires : histoire et cinéma*, Paris, Publications de la Sorbonne, L'Harmattan, 1984, pp.210-216 : « Entretien avec Joris Ivens ».



Si grâce aux orientations citées ci-dessus, nous avons pu commencer la collecte des sources plus facilement, la rencontre de multiples interlocuteurs, comme le dépouillement des documents, nous procurent un plaisir d'être chercheuse historienne, constamment et pleinement ; au milieu du chemin, nous nous sommes rendu compte qu'avec le manque de connaissance, ou plutôt une perception fondamentalement faussée des notions de base - le communisme, l'histoire de la Chine, l'histoire du PCC, etc. - cette recherche se révélait être une « mission impossible », et cela malgré notre volonté. Par conséquent, nous avons dû tout reprendre (réapprendre) depuis le commencement, essayer de se défaire des idées reçues inculquées par notre éducation chinoise. Ce processus fut long, bouleversant, voire même douloureux. Mais ce plongeon dans l'Histoire a ouvert des angles plus larges et a permis de situer la relation de Joris Ivens avec la Chine dans un contexte historique précis qui n'a cessé d'évoluer tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. En fin de compte, c'est un point essentiel pour appréhender notre sujet.

Selon les propos de Marc Ferro : « le cinéma, source et agent de l'Histoire<sup>39</sup> », les films de Joris Ivens nous semblent des échantillons précieux de l'Histoire - cristallisés des courants politiques, idéologiques, culturels et artistiques au moment de leurs productions. La relation de Joris Ivens avec la Chine, tissée à travers ces films - de leur genèse à leur sortie, en passant par leur préparation, leur tournage, leurs images en soi - nous permet de revisiter également l'histoire de la Chine, l'histoire du communisme, l'histoire du cinéma chinois ainsi que l'évolution des regards occidentaux durant les cinquante années portant sur cette « altérité » éternelle<sup>40</sup>.

Les quatre films de Joris Ivens sur la Chine composent ainsi le fil conducteur de cette thèse. L'étude s'organise selon un ordre chronologique, puisque chaque film suggère une vision différente, qui s'accorde avec les circonstances et les motivations fluctuantes de Joris Ivens tout au long de ces différentes périodes. Cela permet ainsi de montrer les connections temporelles existant entre les événements et d'examiner la manière dont ses films ont été produits, quelles en ont été leurs réceptions, selon des contextes, des expériences, des rencontres, des situations politiques bien différentes.

Dans le monde occidental, il existe déjà de nombreux travaux sur Joris Ivens, cependant, aucune étude systématique ne s'est penchée sur ses cinquante années de relation avec la Chine.

---

<sup>39</sup> FERRO, Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993.

<sup>40</sup> FERRO, Marc, *Analyse de film, analyse de sociétés*, Paris, Hachette, 1975. p.10 : « Le film est observé, non comme une oeuvre d'art, mais comme un produit, une image-objet, dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques. Il vaut pour ce dont il témoigne (...) La critique ne se limite pas non plus au film, elle l'intègre au monde qui l'entoure et avec lequel il communique nécessairement ».

Les difficultés d'accès aux documents, leur fiabilité d'ailleurs incertaine et, *a fortiori*, l'impossibilité d'effectuer des enquêtes de terrain ont participé sans doute à cette méconnaissance du sujet<sup>41</sup>. Chinoise francophone, nous pouvons bénéficier d'un accès direct aux sources chinoises, et avoir la possibilité de « jongler » entre différents regards. Nous désirons donc exploiter et combiner plusieurs types de sources, aussi bien chinoises qu'européennes, américaines et autres<sup>42</sup>. En plus des publications occidentales et chinoises, des archives écrites, sonores et filmiques, nous avons également effectué des entretiens de première main en Chine, en France et aux Pays-Bas. En effet, pour diverses raisons, une partie des archives officielles chinoises sont toujours inaccessibles de nos jours, mais certaines personnes qui ont travaillé avec Joris Ivens, l'ont connu, fréquenté, vivent encore. Nous essayons donc de compléter des lacunes à travers l'analyse et la confrontation de leurs témoignages. Tous les souvenirs étant sélectifs, nous nous sommes efforcée de croiser des informations de différentes provenances, afin d'éviter au maximum les erreurs<sup>43</sup>.

En nous appuyant sur le croisement de toutes ces sources, nous essayons de reconstituer une toile de fond plus complète, sinon plus objective, là où s'inscrivent les rencontres de Joris Ivens avec la Chine. Au fur et à mesure de la construction de sa relation avec la Chine dans un cadre international, nous revenons sur le contexte de production sociale, économique et culturelle de ces œuvres (nous relevons par exemple les lignes idéologiques présentes à tel ou tel moment, aussi bien du côté occidental que du côté chinois). L'analyse des films se développe sur cette base, en comparaison avec d'autres œuvres produites par les Occidentaux à la même époque, ce qui permet de mettre en relief les particularités de la vision de Joris Ivens : comment ses images de la Chine sont générées, quels sont ses désirs et ses partis pris à chaque moment et en quoi les réalisations de ces films ont-elles pu influencer sa relation avec la Chine, etc. Évidemment, une relation est un rapport réciproque qui se construit des deux côtés. En ce sens, le regard chinois sur Joris Ivens est aussi important que le regard « ivensien » sur la Chine. Nous n'oublierons pas d'insérer dans chaque partie les critiques chinoises de l'époque vis-à-vis de Joris Ivens et de ses films.

---

<sup>41</sup> Par exemple, l'auteur de la dernière biographie de Joris Ivens, Hans Schoots, a expliqué dans son introduction qu'il a eu l'envie d'aller en Chine pour la documentation. Mais la réaction (extrêmement bureaucratique) des Chinois à ses demandes (par lettres ou par téléphone) fut tellement « décourageante » qu'il a abandonné ce projet de voyage, et il a dû se contenter des archives de la Fondation Joris Ivens. Cf. SCHOOTS, Hans, *Living dangerously, A Biography of Joris Ivens*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000. p.7-8.

<sup>42</sup> Pour l'origine de nos sources chinoises, françaises et néerlandaises, nous avons établi une liste, à consulter en annexe.

<sup>43</sup> Une présentation des personnes interviewées est jointe dans l'annexe.

Simon Leys publie en 1971 *Les Habits neufs du président Mao*, le premier livre visant à « déboulonner » la statue du Grand Timonier. Pour sa réédition de 2009, il rédige une nouvelle préface, dans laquelle il parle d'un « trou de mémoire » des Chinois d'aujourd'hui :

Mais ces quarante années de tragédies historiques (1949-1989) ont été englouties dans un « trou de mémoire » orwellien : les Chinois qui ont vingt ans aujourd'hui ne disposent d'aucun accès à ces informations-là – il leur est plus facile de découvrir l'histoire moderne de l'Europe ou de l'Amérique, que celle de leur propre pays.

Quelle sorte d'avenir peut-on bâtir sur l'ignorance obligatoire du passé récent<sup>44</sup> ?

Certes, l'histoire est sans cesse reformulée selon la volonté de l'autorité en Chine et notre éducation, depuis l'enfance, nous transmet une vision du monde, celle que le Parti communiste chinois considère comme juste<sup>45</sup>. Consciente de ce « trou de mémoire », curieuse de nos racines, nous souhaitons donc connaître un peu plus de nous-même au prisme du parcours militant et intime de Joris Ivens, de sa relation longue et « unique » avec la Chine.

---

<sup>44</sup> LEYS, Simon, *op.cit.*, p.14

<sup>45</sup> FERRO, Marc, *Comment on raconte l'Histoire aux enfants à travers le monde entier*, Paris, Payot, 1983, p.7 :  
« Ne nous y trompons pas: l'image que nous avons de nous-mêmes et celle que nous nous faisons des autres peuples de la Terre, est étroitement associée à l'Histoire qu'on nous a racontée quand nous étions enfants. Elle nous marque ainsi pour l'existence entière (...) Surtout à Pékin, l'histoire n'est plus le miroir du passé mais l'inexorable marche du progrès du peuple chinois vers le socialisme. »

# PREMIERE PARTIE

## PRÉLUDE - JORIS IVENS ET LA CHINE AVANT LEUR RENCONTRE

### (1898-1937)

Joris Ivens est né en 1898, année qui constitue un tournant majeur dans l'Histoire de la Chine. Elle marque le point de départ d'une évolution sans précédent, celle d'un état semi-fermé vers une ouverture totale et voulue sur le monde, d'un état aspirant à la modernité, un peu comme le déclenchement de contractions douloureuses qui permettront d'accoucher d'une « Chine moderne ».

De sa naissance jusqu'à l'apparition du premier documentaire tourné en Chine en 1938, la vie de Joris Ivens n'est pas intrinsèquement liée à la Chine. Et pourtant, tous les éléments sont là pour présager ce lien. L'invention du cinéma, la Révolution d'Octobre, la montée du fascisme, la crise du monde capitaliste et l'idéologie communiste se synchronisent parfaitement et posent les jalons de leur rencontre.

Zhou Enlai (周恩来), un des fondateurs du Parti communiste chinois, a le même âge que Joris Ivens. Il joue, de surcroît, un rôle clé dans la relation que Joris Ivens va tisser avec la Chine. Si l'on y regarde de plus près, bien que ces deux hommes soient nés et aient vécu dans deux mondes différents, ils ont pourtant reçu une éducation similaire, et ont été influencés par les mêmes courants de pensées idéologique, économique et artistique.

Tous deux comptent parmi les premiers idéalistes à s'être engagés dans le combat communiste, et évoluent ainsi dans une sphère commune.

Par conséquent, il nous paraît justifié d'établir un parallèle entre ces deux personnes afin de mieux percevoir la relation de Joris Ivens avec une Chine traversée naturellement par l'histoire du communisme, celle du cinéma, et l'histoire sino-occidentale.

## CHAPITRE I : 1898-1911

### I.1 Chine : l'agonie d'un empire

Depuis que Marco Polo (1254-1324) a su charmer ses lecteurs crédules par son récit sur une contrée merveilleuse dénommée « Cathay », l'image d'un immense royaume aussi magique qu'inaccessible s'est perpétuée dans l'imaginaire occidental<sup>46</sup>. Qui dit Chine dit fascination d'une civilisation millénaire impériale.

Géographiquement, limitée par la mer, les steppes et les montagnes, la Chine a développé sa civilisation dans l'isolement. Dans sa croyance, le ciel est rond et la terre carrée, la Chine se trouve au milieu de la terre, comme « le centre civilisé du monde <sup>47</sup> », supérieur aux autres nations classées toutes comme des « barbares <sup>48</sup> ». L'Empereur, fils du Ciel, est le seul capable de communiquer avec le Ciel et d'étendre la puissance civilisatrice jusqu'aux limites de son empire céleste « où il harmonisait, avec d'autant plus de mal que la distance était plus grande, les relations contradictoires du *yang* et du *yin*, principes masculin et féminin constitutifs de l'univers <sup>49</sup> ». Durant des siècles, la Chine a réellement contribué à l'édification de la civilisation du Japon, du Vietnam, de la Corée, qui lui ont emprunté le confucianisme<sup>50</sup>, le bouddhisme du Grand Véhicule, l'écriture idéographique et le système mandarinal des examens. Malgré des changements de dynasties, cette vision « sinocentrée » du monde n'a jamais évolué, la Chine

---

<sup>46</sup> Marco Polo (autrefois francisé en Marc Pol) (15 septembre 1254 à Venise, Italie - 8 janvier 1324 à Venise, Italie) était un marchand vénitien qui entra au service de l'empereur mongol. Il est parti avec son père et son oncle, patriciens et commerçants passés au service du Grand Khan mongol. Il atteignit la Chine en 1275 en parcourant la Route de la soie. Il y séjourna pendant 17 ans (1274-1291) et fut employé par l'empereur mongol Kūbilāi qui acheva la conquête de la Chine. Celui-ci prit un titre dynastique à la manière chinoise (celui des Yuan) en 1271 sans devenir véritablement un empereur chinois. Marco Polo fut chargé de diverses missions par Kūbilāi Khan, tant en Chine que dans des pays de l'océan Indien. Étrangement, aucune trace de Marco Polo ne put être retrouvée dans les archives impériales, pourtant très précises... De retour à Venise en 1295, il combattit à Gênes, y fut fait prisonnier et dicta dans sa geôle (à Rustichello de Pise) une narration de ses voyages dans les États de Kūbilāi intitulée : *Le Devisement du monde*.

<sup>47</sup> D'où le nom « Chong guo » 中国, littéralement traduit : l'Empire du Milieu.

<sup>48</sup> Cf. Alain ROUX, *La Chine au XXe siècle*, Paris, Sedes, 1998, p.13. : L'empereur pouvait faire bénéficier de sa vertu les barbares qui venaient dans sa capitale en ambassades respectueuses porteuses d'un tribut. En contrepartie, on leur remettait des présents d'une valeur équivalente, ce qui constituait un échange commercial. Les barbares pouvaient de la sorte faire des affaires et acquérir un peu de civilisation. C'étaient alors des « barbares cuits ». Les barbares lointains ou qui refusaient les rites du tribut étaient des « barbares crus ».

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Confucianisme: 儒学, traduit par « école des lettrés » et « enseignement des lettrés », est l'une des plus grandes écoles philosophiques, morales, politiques et dans une moindre mesure religieuses de Chine. Elle s'est développée pendant plus de deux millénaires à partir de l'œuvre attribuée au philosophe Kongfuzi, « Maître Kong » 孔夫子 (551-479 av. J.-C.), connu en Occident sous le nom latinisé de Confucius. Après avoir été confrontée aux écoles de pensée concurrentes pendant la Période des Royaumes combattants et violemment combattue sous le règne de Qin Shi Huang, fondateur du premier empire Qin (247- 221av. J.C.), elle fut imposée par l'empereur Han Wudi (156 - 87 av. J.C.) en tant que doctrine d'État et l'est restée jusqu'à la fondation de la République de Chine (1912). C'est une théorie qui favorise le maintien de l'ordre social, moral et politique.

gardant ainsi un « complexe de supériorité » et sans rapports égalitaires avec le reste du monde.

La dernière dynastie impériale qui a régné sur la Chine de 1644 à 1911, la dynastie Qing, est d'origine mandchoue — un peuple minoritaire du nord-est de la Chine, des « barbares » pour les Hans<sup>51</sup> (« Tartares » dans la version française<sup>52</sup>). Les mandchous qui ont réussi à conquérir toute la Chine, sont toutefois devenus des conquies des Hans culturellement. Le Confucianisme reste la pensée dominante pendant leur régence. La couche dirigeante cherche même à compenser ses origines étrangères par une stricte orthodoxie confucéenne. L'Empire du Grand Qing (大清国) était tout puissant, notamment depuis la règne de KangXi (康熙, 1661-1722), et atteint son apogée sous la règne de QianLong (乾隆, 1711-1799), marqué cependant par un développement de la corruption chez les fonctionnaires impériaux ; les signes de faiblesse commencent à apparaître — la cause essentielle est due aux facteurs sociaux et économiques : la Chine connaît un essor démographique ; en 1700, elle compte environ 150 millions d'habitants, 300 millions vers 1800, et en 1850, déjà aux alentours de 420 millions<sup>53</sup>! Parallèlement, les surfaces cultivées ne peuvent guère augmenter, ce qui conduit à une pauvreté croissante et aggrave les famines. La dynastie Qing qui reste figée, poursuit entre temps sa politique de fermeture à l'étranger : elle n'a pas suivi le mouvement moderne qui pourrait libérer la productivité. C'est ainsi qu'à partir de la fin du XVIIIe siècle, cet Empire des Qing entre dans une longue période de déclin. Persuadées que les crises sociales et économiques sont des signes de l'échéance du Mandat céleste, par le fait du règne des « barbares », de nombreuses sociétés secrètes surgissent et réclament de « renverser les barbares mandchous, rendre la Chine aux Chinois (Hans) ». Mais les coups fatals sont venus de l'extérieur.

Au XIXe siècle, la révolution industrielle et la croissance démographique sur le continent européen initient un nouvel élan de l'expansion coloniale<sup>54</sup>. Cet impérialisme occidental est motivé par la découverte de nouveaux marchés, de nouveaux espaces propres à accueillir les migrants pauvres de l'Europe et la volonté de « civiliser les nations barbares ». La Chine, en tant que grand pays d'Extrême-Orient, est devenue la cible du monde. À l'origine, les Occidentaux ont seulement envie d'établir la relation diplomatique basée sur l'équité avec elle pour faciliter les échanges commerciaux, mais la cour impériale chinoise les refuse toujours. Les Anglais ont tenté

---

<sup>51</sup> Les Hans sont la nationalité majoritaire en Chine, ils constituent le peuple chinois « historique ». Ce nom fait référence à la première grande dynastie stable : la dynastie Han (206 av. J.C.- 220 ap. J.C.)

<sup>52</sup>Cf. ROUX, Alain, op.cit, p.12

<sup>53</sup> Pierre-Étienne Will, *De l'ère des certitudes à la crise du système*, in Marie-Claire BERGÈRE, Lucien BIANCO & Jürgen DOMES (dir.), *La Chine au XXème siècle : d'une révolution à l'autre 1895-1949*, Paris, Fayard, 1989, p. 12.

<sup>54</sup> Les pays européens ont déjà commencé l'exploration et la domination du monde dès les XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles avec la maîtrise progressive des routes maritimes et la découverte du continent américain.

deux fois sans réussir<sup>55</sup> et finissent par « forcer la porte » en déclenchant la guerre. En août 1839, éclate la Première Guerre de l'Opium qui se termine par le triomphe facile des troupes Anglaises. Le 29 août 1842, les représentants de la Cour impériale ont signé à bord du vaisseau le *Pottinger* le fameux *Traité de Nankin*, complété par deux autres traités conclus le 28 juillet 1843 et le 8 octobre 1843 (*Traité du Bogue*). Ces trois traités reconnaissent aux Britanniques les droits suivants :

1<sup>ère</sup> clause : cession de Hong Kong qui deviendra une place militaire et économique.

2<sup>ème</sup> clause : cinq ports sont ouverts : Xiamen, Canton, Fuzhou, Ningbo et Shanghai. Les Britanniques obtiennent le droit de s'installer dans ces ports et d'y vivre avec leur famille (pour les marchands). Le traité de Humen autorise la construction d'édifices dans ces ports.

3<sup>ème</sup> clause : les indemnités de guerre sont fixées (frais + opium) : 21 millions de yuans, soit un tiers des recettes du gouvernement impérial. Échéancier de 4 ans.

4<sup>ème</sup> clause : douanes, les commerçants britanniques sont assujettis au paiement de droits sur les importations et exportations ; le montant est désormais fixé par les Chinois et les Britanniques.

5<sup>ème</sup> clause : droit de la juridiction consulaire - en cas de litige entre un Chinois et un Britannique, une juridiction britannique tranchera sur la base des lois britanniques.

6<sup>ème</sup> clause : la nation la plus favorisée - si la Chine signe un traité avec une autre puissance, le privilège accordé à la nation en question sera, de fait, accordé au Royaume-Uni.

À partir de là, cet Empire du Milieu, jadis orgueilleusement fermé, est obligé d'ouvrir de plus en plus ses portes et perd progressivement sa souveraineté. La Chine sombre dans un chaos marqué d'innombrables troubles internes et d'agressions extérieures. D'une part, la sanction financière très lourde conduit le gouvernement chinois à accroître la pression fiscale et aggrave la situation économique. Dans ce contexte très difficile, les révoltes chinoises se multiplient, dont la plus connue est la Révolte des Taiping (太平天国, 1851-1864)<sup>56</sup>. Par ailleurs, le succès des Anglais a suscité une course aux « privilèges » de la part des autres puissances étrangères<sup>57</sup>. La Chine

---

<sup>55</sup> En 1793, le gouvernement anglais envoie Lord Macartney en Chine, à l'occasion du 80<sup>ème</sup> anniversaire de l'empereur QianLong, pour demander l'autorisation de libres échanges commerciaux. Une délégation britannique conduite par Lord Macartney aborde au port de Tianjin. Elle est reçue à Chengde où l'empereur résidait dans son palais de vacances. Les demandes d'ouverture de l'empire au commerce avec la Grande-Bretagne et d'installation d'une légation permanente à Pékin sont refusées. Cet échec est le point de départ du conflit entre la Chine et les États européens, qui culminera dans les guerres de l'opium.

<sup>56</sup> Révolte des Taiping : un soulèvement majeur qui eut lieu dans le sud, puis le centre de la Chine, entre 1851 et 1864 ; cette révolte, dont la dynastie des Qing mit près de quinze ans à venir à bout, tire son nom du royaume que les rebelles avaient fondé en Chine du Sud et en Chine centrale, le Taiping Tian Guo, ou « Royaume céleste de la Grande Paix », d'où provient le nom de Taiping (« Grande Paix ») qui désigne cette révolte.

<sup>57</sup> Par exemple : en 1842, les États-Unis revendiquent les mêmes droits commerciaux et légaux. En 1844, ils les obtiennent par le traité de Wangxia. Et les Français obtiennent également les mêmes droits en octobre 1844 par le traité de Whampoa.

connaîtra par la suite une série de défaites dans la Seconde Guerre de l'Opium (1856-1860)<sup>58</sup>, la Guerre Franco-chinoise (1883-1885) et la première Guerre Sino-japonaise (1894-1895), et elle signe de nombreux « Traités inégaux » qui permettent aux forces étrangères de s'installer dans toute la Chine et de piller les richesses de façon inimaginable. Ainsi que le disait l'historien chinois Jiang Tingba : « Les relations sino-occidentales sont particulières. Avant la guerre de l'Opium, nous refusions tout traitement équitable envers les Occidentaux. Après la guerre de l'Opium, ce fut au tour des Occidentaux de nous traiter inéquitablement<sup>59</sup> ».

L'intrusion de forces industrialisées et colonisatrices, a bouleversé l'économie chinoise basée sur le système agraire, artisanal. Elle est au bord de l'effondrement. En même temps, le redressement de ses deux pays voisins — la Russie et le Japon — a brisé l'isolement géographique de la Chine sur lequel ce pays avait bâti sa prospérité et construit sa civilisation. Elle est obligée, dès lors, d'apprendre à vivre avec les autres pays, dans une perspective internationale, tout en restant vigilante envers les menaces et en réagissant aux actions étrangères.

Cette ouverture forcée est considérée comme une humiliation nationale inédite qui marque la mémoire collective des Chinois : plus le complexe de supériorité s'ancre dans l'esprit des populations, plus cette humiliation paraît insoutenable. « Comment sauver le pays » devient une question fondamentale, voire une obsession. Les Chinois se divisent en plusieurs groupes qui adoptent différents points de vue dans la quête d'un salut.

D'une part des conservateurs croient profondément que toutes les difficultés ne sont pas causées par l'imperfection du système figé, mais par les intrusions barbares : la Chine doit se concentrer sur la restauration du système traditionnel, s'efforcer de chasser les étrangers et de rétablir l'autorité. La grande vague xénophobe et anti-moderniste déferle parmi les couches populaires qui montrent souvent une violence stupéfiante : non seulement ils détruisent les églises, les chemins de fer, des lignes de télégraphe, tout ce qui provient de l'Occident, mais aussi ils tuent les missionnaires comme les chrétiens chinois. Dans la fameuse Guerre des Boxers de 1900, on compte en tout 200 missionnaires étrangers et 32000 chrétiens chinois massacrés<sup>60</sup> - les femmes, enfants, bébés ne sont pas épargnés ! Dans les couches dirigeantes, un des représentants de cette tendance est célèbre : l'impératrice douairière Cixi (慈禧, 1835-1908). Elle exerce la réalité du pouvoir en Chine durant l'essentiel de la période allant de 1861 à sa mort. Femme

---

<sup>58</sup> La seconde guerre de l'opium (1856 à 1860) opposa la France et le Royaume-Uni à la Chine. Cette guerre peut être vue comme le prolongement de la première guerre de l'opium, d'où le nom que l'on lui a attribué.

<sup>59</sup>JIANg Tingba 蒋廷黻, *Zhongguo jindai shi dagang* 中国近代史大纲 [Histoire de la Chine contemporaine dans ses grandes lignes], Nanjing 南京, Jiangsu jiaoyu chubanshe 江苏教育出版社, 2006, p7

<sup>60</sup> ROUX, Alain, op.cit, p.27.



intransigeante, elle veut préserver sa régence à tout prix, hostile à toute forme de nouveauté. Afin de contrecarrer l'influence des puissances étrangères, elle tente même de détourner la révolte des Boxers (义和拳起义, 1899-1900), initialement opposée à la fois aux réformes, aux étrangers et à la dynastie des Qing, elle entend focaliser la révolte contre les étrangers, et conduisant celle-ci à partir du 20 juin 1900 jusqu'au siège des légations étrangères présentes à Pékin — événements à partir desquels Nicolas Ray réalisa son épopée cinématographique, *55 Days at Peking*, en 1963<sup>61</sup>. Cette conduite détermine par son intransigeance la victoire des huit nations alliées (Autriche-Hongrie, France, Allemagne, Italie, Japon, Russie, Royaume-Uni et États-Unis) : cette révolte anti-occidentale a pour conséquence une aggravation de l'emprise étrangère sur la Chine et le discrédit total de la cour impériale<sup>62</sup>.

Dans une autre perspective, des réformistes veulent réformer l'Empire sur les modèles occidentaux tout en gardant la Cour impériale des Qing. Certains d'entre eux veulent d'abord emprunter des techniques étrangères pour le renforcement de l'armée et l'enrichissement du pays sans modifier la culture ni les institutions impériales considérées comme universelles et supérieures, tels que les partisans du Mouvement des affaires occidentales (洋务运动, 1860-1895)<sup>63</sup> ; d'autres, attentifs au profond retard de la Chine face au monde extérieur et de l'inadaptation de son système impérial, visent à introduire de profonds changements tant sociaux qu'institutionnels, tels que les partisans de la Réforme des Cent jours (百日维新, 1898). Pourtant, aucun projet n'aboutit.

Dans une démarche plus radicale, des révolutionnaires entendent renverser la dynastie des Qing pour établir en Chine une république. Avec l'émergence de la pensée occidentale et le développement de la bourgeoisie chinoise, de plus en plus nombreux sont ceux qui s'opposent au système impérial rétrograde, vieux de deux millénaires. Un de ses représentants, Sun Yat-sen (孙中山, 1866-1925), fonde le premier groupe révolutionnaire, le Xingzhonghui (兴中会, littéralement

---

<sup>61</sup> Nicolas Ray : réalisateur américain, 1911-1979 ; ce film tourné entièrement en studio, avec des acteurs occidentaux dans les rôles de Chinois, sortit en 1963.

<sup>62</sup>À l'issue de cette Guerre des Boxers, un protocole est signé le 7 septembre 1901. La Chine s'engage à châtier les mandarins qui ont soutenu les Boxers. Le quartier des légations à Pékin, où les garnisons sont renforcées, est interdit aux résidents chinois. Une indemnité de guerre de 450 millions de *taels* payable en or en 39 annuités et garantie sur les recettes des douanes et de la gabelle doit être versée. Cette somme représente un *tael* par Chinois et quatre fois le montant annuel des impôts. Chaque versement coûte à l'État chinois le cinquième de son budget.

<sup>63</sup>Le Mouvement des affaires occidentales, ou le Mouvement d'Auto-renforcement (自强运动, est une période de réformes institutionnelles qui se déroula entre 1861 et 1895. À l'époque, la majorité de l'élite chinoise suivait encore une philosophie confucéenne très conservatrice. Mais après les défaites importantes du pays lors des deux guerres de l'opium, certains fonctionnaires appelèrent à se renforcer face à l'Occident et estimaient qu'il était nécessaire pour cela d'adopter sa technologie militaire et son armement. Cela devait se faire par l'établissement d'arsenaux et de chantiers navals, et par l'embauche de conseillers étrangers pour former les artisans chinois à la fabrication de ces équipements. Ainsi, le mouvement d'auto-renforcement était surtout axé sur une modernisation militaire et économique, loin de toutes réformes sociales.

« société pour le redressement de la Chine ») en octobre 1894 à Honolulu (Hawaii, États-Unis). Dans les années qui suivent, ce genre de groupes révolutionnaires se développe de plus en plus dans toute la Chine. En 1905, Sun rejoint d'autres groupes révolutionnaires chinois tels que le Guangfuhui (« société de restauration ») et fonde avec eux le Tongmenghui (同盟会), la « ligue jurée » dont il est élu président. Leur programme : « Chasser les étrangers, restaurer la Chine, fonder une république, et redistribuer équitablement les terres<sup>64</sup> ». Après de nombreux soulèvements infructueux, survient la Révolution Xinhai (辛亥革命) (ou la Révolution chinoise de 1911), qui amena définitivement la chute de l'Empire du Grand Qing<sup>65</sup>.

De ce fait, 1898, est une année bouleversante : le jeune empereur Guangxu (光绪, 1871-1908), après une audience accordée à Kang Youwei (康有为, 1858-1927), décide de déclencher une réforme qui vise à réussir une transformation comparable à celle qu'a connue le Japon avec l'ère Meiji, dans le but de s'affirmer comme une nation moderne et de retrouver sa puissance. Sur le plan politique cette réforme consiste en l'abandon de la monarchie absolue pour un système de monarchie constitutionnelle, une modernisation de l'armée ; sur le plan administratif : modernisation de l'examen impérial et élimination des trop nombreuses sinécures dans l'administration du pays ; sur le plan éducatif : ouverture d'écoles et d'universités modernes et adoption d'un nouveau système éducatif centré sur la modernité et non sur l'étude du confucianisme ; sur le plan économique : adoption des principes du capitalisme, et établissement d'une politique d'industrialisation de la Chine utilisant les techniques importées d'Occident. Mais la force conservatrice à la tête de laquelle se trouve Cixi n'y voit que la perte de son pouvoir. Elle organise un coup d'État et écrase cette réforme qui ne dure que cent trois jours (du 11 juin au 21 septembre) — d'où ce nom de « Réforme de cent jours ». Guangxu est arrêté, privé de tout son pouvoir et enfermé dans son palais jusqu'à sa mort, ; six de ses principaux conseillers sont exécutés. Kang Youwei et son disciple Liang Qichao (梁启超, 1873-1929) s'enfuient au Japon. L'échec cinglant de cette réforme contribue toutefois à convaincre la plupart des partisans du modernisme que le système impérial est impossible à sauver et se dirigent vers la voie révolutionnaire.

---

<sup>64</sup> Après l'établissement de la République de Chine, le Tongmenghui fusionna en août 1912 avec d'autres mouvements nationalistes pour former le noyau du nouveau parti de Sun, le Kuomintang, qui peut se traduire par le « parti nationaliste ».

<sup>65</sup> La Révolution Xinhai (辛亥 Xin hai, est le nom chinois de cette année d'après le système de datation du cycle sexagésimal chinois) est une période de bouleversements sociaux et politiques de grande envergure en Chine qui aboutit au renversement de la dynastie des Qing après 268 ans de règne (1644 -1912). Cette révolution a lieu du 10 octobre 1911, date du soulèvement de Wuchang, au 12 février 1912, date de l'abdication de Puyi, dernier empereur de Chine. Le régime impérial qui gouvernait la Chine depuis des millénaires disparaît, laissant place à la République de Chine.

Néanmoins, suite à la défaite désastreuse de la Guerre de Boxers, la Cour change de politique : Cixi publie le 29 janvier 1901 un édit impérial qui, tout en posant la validité de l'éthique confucéenne, reconnaît la nécessité d'adapter les institutions à l'époque et d'ouvrir la voie à d'importantes réformes pour « restaurer la puissance de notre pays ». Elle traite Kang Youwei et les réformateurs de « traîtres » et de « rebelles », mais les mesures proposées pendant la « Réforme des Cent jours » seront appliquées plus ou moins rapidement selon la résistance du courant le plus conservateur, afin d'acquérir « un enseignement moderne », « une armée nouvelle », et « un appareil d'État renouvelé <sup>66</sup> ».

Entre août 1901 et septembre 1905, le système archaïque des examens mandarinaux est supprimé. Un ministère de l'Instruction est créé en mai 1906. Des écoles modernes s'ouvrent : « entre 1907 et 1912, on passe de 35 787 écoles modernes avec 1 006 743 élèves à 97 272 écoles et 2 933 387 élèves <sup>67</sup> » ; les études à l'étranger sont encouragées, de plus en plus de jeunes Chinois vont au Japon, aux États-Unis et en Europe pour acquérir les savoir-faire du modernisme.

En 1901, ce qui reste de l'inefficace armée mandchoue est licencié et des académies militaires modernes sont créées. Yuan Shikai (袁世凱, 1859-1916), à la tête de l'armée du Nord (北洋, Beiyang) dispose en 1906 de « six divisions de 12 500 hommes équipés et entraînés par l'Allemagne, noyau d'une armée nouvelle en formation qui devrait compter 36 divisions, avec 450 000 soldats <sup>68</sup> ».

En février-juin 1908, des assemblées provinciales sont établies dont les députés doivent désigner une Assemblée nationale. On semble donc sortir de l'autocratie séculaire.

L'heure de la modernisation et du réformisme officiel, est enfin arrivée. Pourtant, les forces conservatrices hostiles à tout changement cohabitent avec le nationalisme-modernisme révolutionnaire, sous le poids de l'emprise colonisatrice de plus en plus dévorante. C'est ainsi que de 1898 à 1911, se révèle l'agonie de l'empire des Qing, ébranlée par des conflits radicaux Orient/Occident, Ancien/Nouveau, et qui s'achève par la disparition de la dynastie Qing<sup>69</sup>. Ce qui est renversé là, n'est pas seulement la régence des Qing, mais le système traditionnel chinois. Harish Kapur le constatait : « Pendant des milliers d'années, la Chine a connu une série de changements de dynasties, sans que le mode de vie chinois ne vive le moindre ravage. Mais au XIXe siècle, les Chinois n'étaient plus confrontés au modèle habituel de remplacement de dynastie, mais à la

---

<sup>66</sup> ROUX, Alain, op.cit, p.28.

<sup>67</sup>Ibid.

<sup>68</sup>Ibid.

<sup>69</sup>Cf. Yves Chevrier, *Des réformes à la révolution (1895-1913)*, in Marie-Claire BERGÈRE, Lucien BIANCO, & DOMES Jürgen (dir.), *La Chine au XXe siècle : d'une révolution à l'autre 1895-1949*, Paris, Fayard, 1989, pp. 87-123.

démolition de leur civilisation<sup>70</sup>».

Ce qui nous intéresse le plus dans cette période historique, c'est l'attitude et le changement de mentalité des Chinois : en face du triomphe de ces « démons étrangers » (洋鬼子), ils commencent à douter de la supériorité du système « immuable » chinois et se tournent enfin vers la modernisation des structures politiques et sociales. Cette période de déclin est également une longue prise de conscience du retard chinois, le réveil d'un nationalisme et témoigne d'une véritable attention aux apports modernes.

La réaction des Chinois vis-à-vis à l'échec de la Première Guerre sino-japonaise est pour le moins curieuse. La triomphe facile des Japonais contre les Chinois est comparable à un coup de tonnerre d'autant plus que ce « petit Japon » s'avérait depuis l'époque des Tang un admirateur sans réserve de l'Empire du Milieu. En effet, depuis les années 1860, le gouvernement des Qing a créé un collège pour l'étude des langues étrangères : des traducteurs y sont formés et des experts recrutés. Dans les années 1870, des étudiants chinois sont également envoyés aux États-Unis. « Habillés à l'américaine et parlant l'anglais avec aisance, ces étudiants d'un nouveau genre gardent cependant la natte, en signe de soumission aux Mandchous. Ils doivent, à diverses occasions, revêtir l'habit traditionnel du lettré pour se prosterner à Washington devant l'ambassadeur de Chine qui y représente le Fils du ciel <sup>71</sup> ». Mais ces mesures se limitent à « une occidentalisation de façade » : si la Chine emprunte à l'Occident sa technologie, il était entendu qu'elle préserve l'essence de sa civilisation — tout le système politique, idéologique chinois millénaire : le « système de légitimation idéologique — vertu confucéenne, mandat du ciel, sur lequel s'appuyait le pouvoir des anciens empereurs <sup>72</sup> » — reste intact et intouchable. Il faudra attendre l'échec des armées chinoises « occidentalisées » devant les Japonais pour que l'intelligentsia chinoise se rende vraiment compte de l'écart qui s'est creusé entre les deux pays au terme d'une génération d'efforts volontaristes, intégrés et coordonnés d'un côté ; velléitaires, dispersés et mal acceptés de l'autre. Tandis que le Japon mobilisait sa population et ses ressources par la caserne, l'école, la refonte fiscale et celle de l'administration, la politique chinoise d'auto-renforcement n'a pas entraîné une modernisation en profondeur, d'où la genèse de la Réforme

---

<sup>70</sup> KAPUR, Harish (Halishi Kapu'er 哈里什·卡普尔), PENG Zhibin 彭致斌 (trad.), *Juexing zhong de juren – yige waiguoren kan xin Zhongguo qian sanshi nian de waijiao zhengce* 觉醒中的巨人——一个外国人看新中国前三十年的外交政策 [Le géant qui s'éveille – Regards d'un étranger sur la politique extérieure de la Nouvelle Chine au cours des trente dernières années] (*The Awakening giant – China's Ascension in World Politics*), Beijing 北京, Guoji wenhua chuban gongsi 国际文化出版公司, 1987. p.4

<sup>71</sup> ROUX, Alain, op.cit, p.24.

<sup>72</sup> BERGÈRE Marie-Claire, BIANCO Lucien & DOMES Jürgen (dir.), *La Chine au XXe siècle : d'une révolution à l'autre 1895-1949*, Paris, Fayard, 1989, p.II

des cent jours.

Entre 1897 et 1900, Yan Fu (严复, 1853-1921) traduit en chinois classique *La Richesse des nations* d'Adam Smith, puis *Evolution and Ethics* de Thomas Huxley et *A Study of Sociologie* d'Herbert Spencer ; les thèmes du darwinisme social sont ainsi popularisés parmi les lettrés, qui commencent à se poser une question : la Chine n'est-elle pas un dernier dinosaure dans ce monde vers la fin du siècle ? De plus en plus nombreux sont les Chinois qui vont voyager et étudier au Japon, aux États-Unis, et en Europe, avec une vraie curiosité et une certaine modestie. Le nombre des étudiants chinois au Japon (leur pays de prédilection, pour une raison géographique autant que culturelle) passe de 271 en 1902 à 15000 en 1907 ! Du complexe de supériorité, du respect absolu pour les maîtres dans la tradition lettrée chinoise, on passe, en allant étudier « chez les barbares », à un changement radical : l'attitude envers les étrangers est passée du mépris, de l'exclusion, à l'admiration, voire même, pour certains, à l'adoration.

Les Occidentaux sont ainsi devenus un mélange d'ennemis et d'amis aux yeux des Chinois. Depuis la première Guerre de l'opium, l'intransigeance et l'arrogance des Occidentaux ainsi que les meurtres et les pillages perpétrés sur la terre chinoise ont inspiré chez la plupart des Chinois un sentiment de haine mêlée de peur. D'autre part, pour les étudiants chinois qui poursuivent leurs études à l'étranger, ainsi que pour les réformateurs et les révolutionnaires, certains Occidentaux sont considérés comme des porte-paroles du Progrès et des amis qui aident la Chine à sortir de sa souffrance afin de concrétiser le rêve d'un pays fort. Une émotion complexe traverse toute l'Histoire du XXème siècle. Ce ne sont pas les aspects les moins négligeables à aborder quand il s'agit de comprendre les relations qui lient Joris Ivens à la Chine.

### 1.1.1 Introduction du cinéma en Chine

« 1896 : Première projection (films Lumière) dans le cadre d'un programme de variétés présenté au jardin Xu, à Shanghai.

1897 : James Ricalton projette des films Edison dans plusieurs maisons de thé de Shanghai. En tant qu'opérateur, il enrichit le catalogue Edison de nombreux titres.

1901 : Une douzaine de scènes chinoises filmées pour The American Mutoscope and Biography Company. New York

1903 : Antonio Ramos, un Espagnol, inaugure la première salle de projection au rez-de-chaussée d'un grand magasin de thé de Shanghai. Les séances durent 15mn, leur prix est modique, la publicité est bien faite. Elles ont un tel succès que bientôt Ramos peut ouvrir un vrai

cinéma, le Victoria, sur la Haining road à Shanghai : le premier d'une chaîne de sept salles contrôlées par The Ramos Amusement Corporation.

1905 : Le studio de photographie *Fengtai* de Pékin entreprend de filmer en extérieur des extraits du répertoire des grands interprètes de l'Opéra de Pékin, en particulier Tan Xingpei. Premier film du cinéma chinois : trois fragments de la pièce *Le Mont Dingjun*, d'après un épisode des *Trois Royaumes*. Huit courts métrages sont réalisés en trois ans.

1907-1911 : Enrico Lauro, un Napolitain, tourne plusieurs documentaires : *Le Premier Tramway de Shanghai* (1908), *Funérailles impériales* (1908), *Les Concessions de Shanghai* (1909), *On coupe les nattes* (1911).

1909 : *Pékin et ses environs*, photographié par Pathé.

1909-1912 : Benjamin Brasky, un Américain, fonde la compagnie Asia (*Yaxiya*) et tourne une série de quatre films, deux à Shanghai (*L'Impératrice douairière*, *Le Fils indigne*), et deux à Hong-Kong (*Les Révélations de la marmite* et *Voler un canard rôti*).

1911 : *La Révolution à Wuhan*, film d'actualité (premier du genre) sur la révolution de 1911, œuvre de Zhu Liankui, célèbre acrobate <sup>73</sup> ».

En ouvrant l'histoire du cinéma chinois, nous avons la surprise d'apprendre que le cinéma, cette invention occidentale, est introduite en Chine rapidement - si l'on date la naissance du cinéma à la première projection publique donnée par les Frères Lumière au Salon indien du *Grand café* de Paris le 28 décembre 1895, à peine huit mois plus tard, il fit déjà son apparition en Chine : le lieu de projection est un salon de thé : « You yi cun » (又一村), dans le jardin Xu (徐园), à Shanghai, et la date reconnue officiellement est du 11 août 1896<sup>74</sup>. Même si cette date peut être controversée, comme Huang Lin l'a patiemment expliqué dans sa thèse en s'appuyant sur des archives de l'époque, il est prouvé qu'au plus tard le 22 mai 1897, le public de la Chine continentale pouvait déjà voir les films « projetés par Harry Welby Cook avec l'Animatoscope à l'Hôtel Astor House de Shanghai <sup>75</sup> ».

Autrement dit, si la Chine était très en retard par rapport à l'Occident dans le

---

<sup>73</sup> QUIQUEMELLE, Marie-Claire et PASSEK, Jean-Loup, *Le cinéma chinois*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, pp.7-9

<sup>74</sup> C'est une version reconnue en Chine comme en France, voir par exemple : CHENG Jihua 程季华, *Zhongguo dianying fazhan shi* 中国电影发展史 [Histoire du développement du cinéma en Chine], tome 1, Beijing 北京, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 1980, p.8. ; LI Shaobai 李少白 (dir.), *Zhongguo dianying shi* 中国电影史 [Histoire du cinéma chinois], Beijing 北京, Gaodeng jiaoyu chubanshe 高等教育出版社, 2006, p.8. ; FRODON, Jean-Michel, *Le cinéma chinois*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, p.3. ainsi que l'ouvrage collectif cité ci-dessus.

<sup>75</sup> Cf. HUANG, Lin, *Le cinéma français en Chine : diffusion, réception et influences (1897-1937)*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2016, p.44.

développement de l'industrialisation, elle est presque synchronisée dans le domaine du cinéma - en grande partie dû au fait que le cinéma a été inventé tardivement, vers la fin du XIXe siècle, et la Chine était déjà ouverte vers l'Occident, que ce soit contre ou suivant sa volonté, elle est incluse dans la carte de l'expansion cinématographique mondiale.

Une autre évidence : le cinéma a été introduit en Chine par les Occidentaux et demeure une affaire totalement dévolue aux étrangers avant 1913<sup>76</sup>. De la production à l'exploitation du marché chinois, tout est entre les mains des Occidentaux. La plupart d'entre eux sont des marchands, voire des aventuriers qui espèrent trouver de l'or en Extrême-Orient. Considéré comme un nouveau type de divertissement, le cinéma circule dans le monde entier, surtout pour satisfaire les curiosités populaires.

La Chine, avec son immensité géographique et sa forte population, est considérée comme un marché à grand potentiel et elle est par ailleurs un objet de curiosité teinté d'exotisme aux yeux de nombreux « chasseurs d'images » - Nous nous rappelons que c'était le moment de gloire pour Pierre Loti, son récit de voyage intitulé *Les Derniers jours de Pékin* connu à l'époque un accueil enthousiaste<sup>77</sup>. À la fin du XIXe siècle, le public éprouvait « un besoin de faire la connaissance des civilisations étrangères <sup>78</sup> ». Or, limités par les conditions, la plupart des pays éloignés par l'océan restent inaccessibles pour le public ordinaire de l'époque. Ainsi, tout ce qui peut procurer de quoi nourrir cette « faim de rêves et d'évasions » est à la mode. Des opérateurs essentiellement américains et français tournent souvent en Chine et en même temps ils y organisent des projections.

---

<sup>76</sup> Si 1905 est considéré comme la date officielle du début du cinéma chinois avec le tournage du *Mont Dingjun* (定军山), ce « film » n'est qu'un simple essai : Ren Jingfeng (任景丰), photographe formé au Japon, a acheté des matériaux français pour essayer d'enregistrer à la façon cinématographique une pièce de l'Opéra de Pékin. En 1909, tous les matériaux et les bobines sont détruits dans un incendie. Il faut attendre 1913 pour qu'apparaissent les premiers cinéastes chinois : Zhang Shichuan (张石川) et Zheng Zhengqiu (郑正秋). À l'invitation des américains qui ont racheté la compagnie Asia de Brasky, ils fondent la compagnie *Xinmin* (新民公司) et réalisent une première fiction chinoise : *Un Couple infortuné* (难夫难妻). Cf. CHENG Bugao 程步高, *Yingtian Yijiu* 影坛忆旧 [Souvenirs sur le milieu de cinéma chinois], Beijing 北京, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 1983

<sup>77</sup> Pierre Loti, de sous vrai nom Julien Viaud, est né le 14 janvier 1850 à Rochefort. Écrivain, il fut adulé tout au long de sa vie, non seulement par un large public, mais aussi par les grands de ce monde - « Raymond Roussel stipulait qu'il lui fallait chaque jour sa ration de Loti. Marcel Proust était capable d'en réciter par cœur certaines pages ». Élu à l'Académie française à l'âge de 41 ans, il est en même temps officier de marine. Ses œuvres, des romans aux récits de voyages, tirés presque tous de véritables voyages, offrent toujours à ses contemporains l'attrait de terres inconnues. De l'île de Tahiti à l'Extrême - Orient, en passant par la Turquie, le Maroc, etc., le décor de son univers romanesque est d'une telle ampleur qu'il fascine les lecteurs. Il est souvent considéré comme un des plus grands « exotiques ». Mort en 1923, il a droit à des funérailles nationales. Sa maison à Rochefort est devenue un musée où se visite une chambre chinoise. En 1900, en tant qu'aide de camp auprès du vice-amiral Pottier, Loti prit part à l'intervention des puissances alliées qui avait pour but de réduire les Boxers. Sous la forme de vingt-neuf articles envoyés d'Extrême-Orient, son récit sur ce voyage fut presque intégralement publié dans *le Figaro* entre le 9 mai et le 30 décembre 1901, et connu un grand succès, car il permettait à ses compatriotes de se faire une idée de ce vieil empire qui les fascinait depuis toujours et qui était le centre d'intérêt de toute l'Europe pendant la période d'expansion coloniale.

<sup>78</sup> Keith Gomer MILLWARD, *L'œuvre de Pierre Loti et l'esprit « fin-de-siècle »*, Nizet, Paris, 1955, p 32.

Ainsi, dès le commencement de l'activité cinématographique en Chine, celle-ci est très étroitement liée techniquement et économiquement aux Occidentaux. L'Occident représente alors aux yeux des Chinois un modèle de représentation très en avance sur ce qui se constate en Chine. A l'inverse, et ce depuis longtemps déjà, la Chine est vue par l'Occident comme un pays à la fois étrange, étonnant et donc passionnant. La relation entre Joris Ivens et la Chine n'a pas échappé à cette double logique.

## 1.2 Joris Ivens : une enfance insouciante

Joris Ivens est né le 18 novembre 1898, aux Pays-Bas, qui n'entretiennent pas de relations directes avec la Chine à cette époque, si ce n'est quelques relations commerciales.

Dans l'histoire, les Hollandais ont occupé l'île de Taïwan pendant 38 ans (1624-1662), au cours de leur expansion coloniale, mais ils en sont chassés par le général Zheng Chenggong (鄭成功, 1624-1662) et n'y sont jamais retournés.

En effet, depuis la fin de son Age d'Or (1584-1702), les Pays-Bas ont vécu une chute après un siècle de gloire et de prospérité. Écartelé entre diverses puissances, le pays a connu une série de changements tant sur le plan géographique que du point de vue de la régence royale. Ce n'est qu'autour des années 1830 que les Pays-Bas prennent leur forme actuelle.

En 1848, la Constitution est révisée en profondeur. Dorénavant, les ministres ne sont plus responsables devant le roi, mais devant les représentants élus du peuple, les États généraux. (Cette nouvelle constitution est le socle sur lequel est fondée l'actuelle monarchie constitutionnelle régie par un régime parlementaire). Après 1860, sous l'influence des pays voisins, l'industrialisation s'impose lentement mais de façon pérenne dans tout le pays.

En 1890, à la mort de Guillaume III prend fin la succession au trône en ligne directe masculine et s'éteint l'union personnelle entre la Maison d'Orange et le Luxembourg, la loi salique en vigueur dans ce pays excluant les femmes de la succession (rappelons que les rois des Pays-Bas avaient été jusqu'alors grands-ducs du Luxembourg<sup>79</sup>). Wilhelmine d'Orange-Nassau (1880-1962), fille de Guillaume III lui succède le 23 novembre 1890, mais demeure sous la régence de sa mère, la reine Emma de Waldeck-Pyrmont.

C'est également en 1898 que Wilhelmine atteint sa majorité et accède au trône le 6 septembre. Cette dynastie se perpétue sous le règne de sa fille Juliana et celui de sa petite-fille Beatrix jusqu'à nos jours.

---

<sup>79</sup> *Histoire des Pays-Bas* [Ressource électronique]. Ambassade du Royaume des Pays-Bas. Disponible sur : [http://labelgique.nlambassade.org/a\\_propos\\_des/l/histoire](http://labelgique.nlambassade.org/a_propos_des/l/histoire) [consulté le 18 juillet 2016]



Pendant la Première Guerre mondiale, les Pays-Bas resteront neutres d'autant plus attachés à cette neutralité qu'ils possèdent une défense forte. Ils continuent à profiter de leurs territoires coloniaux — les Indes orientales néerlandaises (actuelle Indonésie), le Surinam et les Antilles néerlandaises restèrent sous le contrôle de La Haye jusqu'au début de la Deuxième Guerre mondiale — mais ils ne participent plus à de nouvelles guerres d'expansion coloniale.

Les Pays-Bas entrent dans une phase relativement stable et calme dans leur histoire. Certes, c'est un petit pays, mais il est indépendant, modernisé et sans trouble ni agitation interne.

Dans un tel contexte, Joris Ivens, de son véritable nom George Henri Anton Ivens, naît dans une famille de commerçants catholiques à Nimègue, au sud-est des Pays-Bas, près de la frontière allemande. C'est le deuxième enfant de la famille. Son frère aîné s'appelle Wim et il aura encore un jeune frère, Hans, et deux petites sœurs : Théa et Coba.

Son grand-père, Wilhelm Ivens (1849-1904), originaire d'Efferen, en Allemagne, est arrivé aux Pays-bas vers 1867 pour y apprendre la photographie auprès d'un des deux photographes allemands installés à Nimègue<sup>80</sup>. Dans la mémoire d'Ivens, c'est un artiste qui tire le portrait « comme on le faisait au temps héroïque de la daguerréotypie — son travail lui apporta une certaine notoriété et il avait déjà « une petite fenêtre dans une rue de Nimègue<sup>81</sup> » pour exposer les agrandissements de portraits et d'antiques appareils à soufflets. Le père de Joris Ivens, Kees Ivens (1871-1941), héritait d'un savoir-faire technique augmenté d'ambitions plus commerciales qu'artistiques : « Très tôt, il s'était mis dans l'idée de gagner de l'argent avec la photographie, et de cette fenêtre de rien du tout, il avait fait une société qui était devenue la première chaîne de magasins photographiques de Hollande <sup>82</sup> ».

En effet, Wilhelm Ivens crée son studio photographique en 1871, Kees Ivens prend sa direction en 1891 et le transforme en « *Phototechnical Agency and Dealer in Photographic Articles* ». Cette société ouvre rapidement dans les années suivantes des filiales à Amsterdam, Groningen, La Haye, et se renomme en *C.A.P. IVENS* (les lettres initiales du nom complet de Kees Ivens : Cornelis Adrianus Peter Ivens, sachant que Kees est le diminutif de Cornelis ). Un demi-siècle plus tard, Joris Ivens reprendra *CAP* pour nommer sa propre société de production.

Wilhelm Ivens jouit d'une telle réputation professionnelle qu'il est devenu « photographe de la famille Jürgen (fondatrice de la multinationale *Unilever*) et de la cour de la reine

---

<sup>80</sup> SCHOOTS, Hans, *Living dangerously, A Biography of Joris Ivens*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000, p.12.

<sup>81</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.25

<sup>82</sup> *Ibid.*, p.26

douairière<sup>83</sup> ». Actif et motivé, il est également premier président de l'Association des photographes hollandais et travaille en tant que secrétaire pour *Humanitas Society*, une organisation charitable qui porte secours aux orphelins et jeunes vagabonds. Kees Ivens est tout aussi passionné par les activités sociales — il fait partie du conseil d'administration de l'Association néerlandaise des photographes amateurs — et de *Faith et Science*, un club de débat dont le but est de se défaire de la défiance catholique parmi les cercles intellectuels et scientifiques<sup>84</sup>. Dans un discours, il affirme que « notre point de vue devrait rester libre, penser librement aux autres afin de ne pas devenir fanatique en matière de religion, savoir ce que nous voulons et être ouverts à ce sujet. La tolérance est le premier principe de la communauté <sup>85</sup> ». Il a non seulement toujours la conscience d'introduire et d'appliquer les techniques les plus avancées dans son domaine, mais il compte aussi sur des rénovations scientifiques pour améliorer l'environnement de la ville et la vie de ses habitants. En 1904, il devient conseiller municipal et surprit la ville par toutes sortes d'initiatives qui fait progresser Nimègue. Par exemple, par ses efforts, un pont est construit pour relier les deux berges du fleuve Waal : aujourd'hui, le pont et le monument à sa mémoire existent toujours à Nimègue. Fils du XIXe siècle, marqué par de nombreuses inventions scientifiques qui améliorent la vie des hommes, Kees Ivens est « un progressiste [...] un homme de progrès », et sa confiance vis-à-vis de la science et du progrès va influencer considérablement Joris Ivens<sup>86</sup>. Basé sur le dépouillement des archives locales, André Stufkens nous a solidement exposé et prouvé que l'esprit « d'avant-garde » de Joris Ivens est indissociable de son héritage familial, sur le plan technique, politique et artistique<sup>87</sup>. Dans son autobiographie, ainsi que dans les interviews à la fin de sa carrière, Joris Ivens confirme également l'importance de ce contexte d'« une famille de trois générations de photographes », et que « [ses] racines sont à Nimègue, c'est là que s'est façonné l'homme [qu'il est] devenu<sup>88</sup> ».

La mère de Joris, Dora Muskens-Ivens a épousé son père le 17 mai 1894. Elle n'a pas d'activités professionnelles et s'avère une bonne maîtresse de foyer. Dans le souvenir de Joris :

Ma mère était une femme d'une droiture exemplaire. Elle était la fille d'un petit propriétaire et elle avait gardé de ses origines paysannes le bon sens et le respect des

---

<sup>83</sup> André STUFKENS, « The Song of Movement », in BAKKER, Kees (Ed.), *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999. p.49

<sup>84</sup> Cf. SCHOOTS, Hans, *op.cit.*, p12.

<sup>85</sup> André Stufkens, *op.cit.*, p.52

<sup>86</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.26

<sup>87</sup> Cf. André STUFKENS, *op.cit.*

<sup>88</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.22

autres. Elle était très catholique. Elle disait : « Très bien, si tu crois que c'est ce que tu dois faire, fais-le, et accepte les difficultés ». C'était une philosophie toute simple de la vie, fondée sur la pureté des intentions de chacun. Elle disait aussi, à propos du culte : « Si tu ne crois pas qu'il soit nécessaire d'aller à l'église, ne te sens pas obligé d'y aller pour me faire plaisir ». Je l'ai beaucoup aimée, estimée et respectée<sup>89</sup>.

D'après la description de Hans Schoots : « Dora était une petite femme plutôt grassouillette. Elle était sensible, compétente et créative — mari, enfants, petits-enfants et Capians sont tous de cet avis » ; apparemment, les parents d'Ivens forme un couple très stable : un mari dominant, dynamique, esprit ouvert qui « fournit le confort matériel » et une femme calme, douce, aussi dévouée qu'intelligente, qui assure la chaleur du foyer. Ainsi pour Kees Ivens, cinquante ans après, il a encore noté dans son journal intime que le jour de son mariage avec Dora est « le meilleur jour de sa vie <sup>90</sup> ». Ce genre de situation nous semble similaire à l'idéal chinois qui valorise beaucoup la soumission des femmes. Pourtant, le jeune Joris Ivens avoue, agacé par le fait que sa mère soit à l'ombre de son père :

Mon père était d'une tout autre trempe. Il était l'homme, le chef de famille, il avait le pouvoir et il nous le faisait sentir. Sa générosité naturelle dépendait de son bon vouloir et de l'idée qu'il se faisait du monde, de la société et de la famille. Au-delà, il pouvait être autoritaire et quelquefois dictatorial. Il dominait. C'est lui qui gagnait l'argent, qui prenait les initiatives et ma mère avait envers lui une attitude de soumission qui bien souvent m'a fait grincer des dents. Quand il rentrait, le soir, elle lui présentait ses pantoufles et son fauteuil. À table, il était servi le premier, recevait toujours les meilleurs morceaux, et, s'il y avait un deuxième service, c'était encore pour lui ; les autres venaient après. J'étais furieux de tant de privilèges, mais je ne le montrais pas. Tout devait rester à l'intérieur, jamais un mot au-dessus de l'autre, telle était la règle<sup>91</sup>.

Schoots pense que cette situation est probablement une des raisons qui poussèrent Joris Ivens à s'éloigner de sa famille et à fuir toutes sortes de relations fortes<sup>92</sup>. Pour nous, ce point pourra peut-être expliquer le choix des compagnes dans la longue vie de Joris Ivens (toujours des femmes intelligentes, compétentes, et surtout, celles qui peuvent travailler avec ou à côté de lui avec égalité), et son admiration pour Song Qingling, la femme de Sun Yat-Sen, ainsi que l'idée prônée par le PCC : « les femmes sont la moitié du ciel » .

L'enfant Joris Ivens est loin d'être malheureux. De sa naissance jusqu'à 1911, sa vie est bien paisible dans un monde privilégié, lors de la montée des affaires de son père, bercé de l'amour

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.23

<sup>90</sup> Cf. SCHOOTS, Hans, *op.cit.*, p12.

<sup>91</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.24

<sup>92</sup> Cf. SCHOOTS, Hans, *op.cit.*, p15.

solide de sa mère, en compagnie de ses chers frères et sœurs. Comme une plante qui pousse sous aucune contrainte, Joris grandit en spontanéité, gardant une force soumise aux instincts de l'enfance et la sensibilité des premiers contacts avec le monde extérieur :

À dix ans, je suis un garçon très physique, je pratique beaucoup de sports et je vais chez les scouts pour camper et apprendre à découvrir la nature. À l'école, je me précipite dans toutes les activités qui sont en relation avec le jeu [...] le reste ne m'intéresse guère. Je n'ai pas le goût de l'abstraction et je lis peu. En classe, il m'arrive parfois d'être attentif, mais je n'ai pas d'intérêt ni pour les langues ni pour les mathématiques. [...] mis à part, quelquefois, les sciences naturelles. Je suis le contraire de ces élèves méthodiques, capables d'approfondir les choses par eux-mêmes. Je reste très subjectif, sensible aux circonstances et mon intérêt dépend du professeur qui est en face de moi. S'il est bien, je peux devenir attentif et me souvenir de la leçon<sup>93</sup>.

Plutôt insouciant et sportif, la nature, les jeux, et les innovations scientifiques et techniques constituent le bonheur de son enfance. Il est intéressant de voir que plus tard ce seront également des thèmes récurrents dans sa création cinématographique : la pluie comme le vent, les fleuves du monde entier ainsi que les mises en scènes et les inventions des êtres humains pour améliorer la vie, tels que les ponts, les digues, les trains et les hauts fourneaux, etc.

Toute sa vie, il garde un engouement pour l'aviation, cette invention née avec le siècle, grâce à l'initiation de son père. À plus de 90 ans, il se souvient encore des détails de sa première vue de « M. Olieslager, citoyen belge, qui allait s'envoler dans sa machine plus lourde que l'air », qu'il considère « une sorte de défi contre nature, ou contre Dieu », et comment il bricole un avion de ses propres mains<sup>94</sup>. On voit aujourd'hui une photo de Joris en tenue d'aviateur prise en 1906, à côté de « l'avion » en question<sup>95</sup> : dans son dernier film *Une histoire de vent* (1988), c'est la scène d'ouverture, dans laquelle le petit garçon (l'enfant Joris) crie : « Maman, je m'en vais, en Chine ! ». Pourtant, dans la vie, la Chine est encore loin.

Est-ce que Joris Ivens éprouve une *passion chinoise* dès son enfance ? C'est une question qui s'est posée dès le commencement de notre recherche. En fouillant les archives, et en visitant sa ville natale, la réponse est plutôt négative. Si l'on voudrait vraiment saisir les éléments qui relient son environnement avec la Chine, le plus marquant est probablement la statue du père Ferdinandus Hubertus Hamer (1840-1900), qui se trouve au centre-ville depuis 1902, à cinq minutes à pied de leur maison. Cette personne est un missionnaire catholique, tué lors de la rébellion des Boxers en Chine. Natif de Nimègue, il faisait partie du premier groupe de cinq

---

<sup>93</sup>IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.22

<sup>94</sup>*Ibid.*, p.165

<sup>95</sup>BRUNEL Claude, *Joris Ivens*, Paris, Cinémathèque Française, 1983, p.10

prêtres missionnaires et frère de la *Congregatio Immaculati Cordis Mariae*, qui s'est rendu en Mongolie intérieure en Chine en 1875. On trouve dans les documents historiques son nom en chinois : 韩默理 (HAN Moli), sa persévérance, son dévouement, et les détails de sa mort, torturé cruellement avant son exécution, le 23 juillet 1900 à To Tsjeng, où il a réussi à faire construire une église et essayé de protéger les croyants chinois du massacre des Boxers<sup>96</sup>. C'était une affaire qui marque l'histoire des missionnaires et l'esprit des habitants de Nimègue. Joris Ivens va à l'école catholique et fréquente l'église, en suivant sa mère, il en a certainement entendu parler, mais cela ne montre que l'aspect négatif des Boxers, dont aucune trace n'apparaît dans les écrits ou les images de Joris Ivens.

Hors les curiosités qu'il manifeste vis-à-vis des inventions scientifiques, son plus grand intérêt réside dans la création d'un monde d'aventures, nourri des images d'« Aigle Noir » et de « Flèche Ardente<sup>97</sup> ». Comme il le dit lui-même, sa première enfance « a été placée sous le signe des Indiens<sup>98</sup> » : « Ces Indiens n'avaient pas un profil bien défini, ce n'étaient pas spécialement les Indiens d'Amérique, mais plutôt un mélange venu d'Indonésie, d'Australie et d'Amérique, d'où ressortait une sorte de sauvage, parfois bon, souvent cruel, habillé de cuir, paré de plumes et dont la qualité dominante était son besoin de scalper » — une belle image des « barbares » au temps des colonisations !

Ce qui enrichit la création de son monde d'Indiens, ce sont « les gravures en couleurs, les livres de Carl May, les échos venus de leurs lointaines colonies hollandaises, et les premiers films<sup>99</sup> ».

Pour Kees Ivens, l'invention du cinéma est aussi importante que l'imprimerie<sup>100</sup>. Le cinématographe devient assez vite un enjeu commercial, mais il est considéré plutôt comme un divertissement populaire, surtout après l'incendie du Bazar de la Charité de Paris en 1897, qui marque suffisamment les esprits pour freiner le développement du cinématographe et entacher sa réputation. La méfiance qui entoure alors l'invention retarde aussi l'apparition de salles d'exploitation permanentes. À Nimègue, au moins jusqu'en 1903, le cinéma demeure avant tout

---

<sup>96</sup>MI Chengfeng 米辰峰 : *La date du Martyre de Monseigneur F. Hamer et les limites des archives missionnaires du C.I.C.C.* 从二十四顷地教案日期的分歧看教会史料的局限 [The date of the Martyrdom of Monsignor F. Hamer and the limitations of missionary archives of C.I.C.C.] in *Études de l'histoire des Qing* «清史研究» novembre 2011, n°4, pp.72-84.

<sup>97</sup>*Ibid.*, p27

<sup>98</sup>*Id.*

<sup>99</sup> *Id.*

<sup>100</sup> André STUFKENS, *op.cit.*, p.49

une attraction foraine. C'est ainsi que dans les mémoires de Joris : « Au tout début du siècle il n'y avait pas de cinéma à Nimègue mais, chaque année, au moment de la grande foire d'octobre, le cinématographe dressait sa tente et j'étais très vite devenu un habitué de ce lieu obscur mais étrangement vivant. J'étais fasciné<sup>101</sup> ».

Deux sortes de films l'ont attiré en particulier : les fantasmagories de Georges Méliès, et « les films venus d'outre-Atlantique, où s'affrontaient Indiens et cow-boys dans un fourmillement de galopades et de poursuites infernales<sup>102</sup>». Joris Ivens rendra hommage à Georges Méliès dans son dernier film : *Une histoire de vent*, en entrant lui-même dans un décor de Méliès : il y a une scène où le vieil homme, joué par Joris Ivens, rencontre Chang'E, un personnage de la légende chinoise qui habite sur la lune, le décor est une reconstitution de celui du film de Méliès : *Le Voyage dans la Lune* (1902). À treize ans, il réalise son premier film : *la Flèche Ardente* ou *la Hutte*, en 1911, tel l'accomplissement de ses rêves indiens.

En effet, Joris découvre un jour dans la boutique de son père une caméra Pathé. Sa passion pour les histoires d'Indiens et le cinéma lui donne l'idée de faire un film. Pour Joris Ivens, à cet âge : « la machine et son fonctionnement ne m'intéressaient pas. Ce que je voulais, c'était raconter une histoire et surtout, y tenir le rôle principal. Le bon indien, c'était moi<sup>103</sup> ».

Son père l'encourage dans sa fantaisie, et cela devint très vite une affaire de famille. L'assistant de son père commença à préparer l'instrument et Joris à écrire une histoire. Il se lance dans l'aventure de sa première mise en scène.

J'avais mis là-dedans, le plus sérieusement du monde, tous les clichés dont j'avais pu me souvenir. Mon père, ma mère, mes deux sœurs et mon jeune frère étaient les membres d'une famille de pionniers perdue dans la fin fond d'un Far West imaginaire. Mon frère Wim était le mauvais indien, et moi, l'indien civilisé et providentiel, touché par la grâce de la civilisation. L'histoire était aussi simple que cela : le méchant indien enlevait sournoisement la petite fille de ces braves gens, je survenais et je partais à la poursuite du sauvage. Je le rattrapais, le tuais, le scalpais et ramenaï saine et sauve la fillette à ses parents<sup>104</sup>.

Ils finissent le tournage dans leur maison de campagne près de Nimègue, en deux ou trois week-ends. Ce petit film intitulé *La Flèche ardente* dure onze minutes, bien sûr muet et en noir et blanc. Joris insiste beaucoup sur le fait que ce film n'est qu'« un amusement de famille à l'intérieur duquel [il a] très sérieusement joué [son] rôle d'indien chevaleresque » :

---

<sup>101</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.27

<sup>102</sup> *Ibid.*, p28

<sup>103</sup>*Id.*

<sup>104</sup>*Id.*

Cette intrusion soudaine du cinéma dans ma vie n'a pas eu de suite immédiate. Ce serait une erreur que de donner à ce film une place ou une signification qu'il n'a jamais eue. Lorsque je me suis décidé à le projeter ces dernières années, j'ai entendu des appréciations de toutes sortes, du genre : « Regardez comme c'est génial, à treize ans cet homme voulait déjà faire de la mise en scène ! » Jamais de la vie ! Je ne suis pas le petit Mozart de la pellicule et *Wigwam* n'annonce ni une carrière ni un destin. [...] *Wigwam* ne fut jamais que le jouet d'un été<sup>105</sup>.

Nous n'avons pas l'intention de le contredire, mais il faut signaler que les conditions qui rendaient possible la naissance de ce « jouet » contiennent des révélations importantes :

Premièrement, en 1911, le cinéma n'avait que seize ans et aux yeux des gens de l'époque, c'était encore un nouveau divertissement, dépendant profondément des innovations techniques. Cette invention n'est pas une chose facile à maîtriser pour les enfants ordinaires. Si le père de Joris Ivens n'avait pas travaillé dans le domaine photographique, ne possédait pas d'équipement ni le savoir-faire nécessaire pour fabriquer un film, il n'aurait jamais eu la possibilité de le faire. L'œuvre est née du soutien de son père. Et cela n'est qu'un début : son père va l'envoyer en Allemagne pour qu'il puisse y apprendre les meilleures techniques. Son but : former son fils comme spécialiste des matériaux photographiques pour lui succéder. La photographie et le cinéma sont de même nature technique. Cela va créer une opportunité qui prépare Joris Ivens à devenir un maître du cinéma sur le plan technique.

Deuxièmement, le cinéma est un art « fondé sur ce lien inextricable entre création et argent <sup>106</sup> », différant en cela de la littérature et de la peinture. Par exemple, André Malraux peut créer son œuvre quand il a l'inspiration et l'envie d'écrire, un bout de papier et un crayon suffisent, alors que Joris Ivens ne peut pas créer un film uniquement avec sa passion. Il faut de l'argent pour « faire du cinéma ». La caméra, les pellicules, tout coûte trop cher si l'on parle de jouets pour les enfants. La fortune des Ivens joue ainsi un rôle décisif dans cette aventure. Quinze ans plus tard, si Joris pouvait commencer à faire des films et vite se faire connaître par le milieu du cinéma, c'était également qu'il avait de quoi nourrir son rêve.

Troisièmement, cette phrase — « cela devint très vite une affaire de famille » — nous révèle à quel point les membres de la famille ont soutenu Ivens dans son projet. On voit que chacun dans la famille joue un rôle, distribué par le futur cinéaste. Cette participation totale montre une volonté solidaire chez les Ivens. Cette espèce de solidarité, encouragera Joris à s'impliquer et à persister dans sa carrière. Vers la fin de son autobiographie, attentive aux souvenirs de son petit frère, on ressent chez lui un réconfort émouvant :

---

<sup>105</sup>*Ibid.*, p.29 *Wigwam* est le titre néerlandais de ce petit film.

<sup>106</sup> Cf. FARCHY Joëlle, *L'industrie du cinéma*, Paris, PUF, 2004.

Il m'aura fallu du temps avant de m'apercevoir que j'avais un jeune frère et que je l'aimais tout autant que Wim, mon frère aîné. [...] Il n'y a pas d'âge pour l'amitié. À partir de ces jours où nous nous sommes retrouvés, Hans est devenu le témoin des grands changements de ma vie. Il était fier de moi et de ce que je faisais. [...] Sans les partager, il respectait mes convictions. Lorsque nous parlions du marxisme et du socialisme, comme notre mère, il justifiait et défendait mon engagement. Il me disait : « Joris, c'est une autre philosophie que la mienne ; je n'y crois pas, mais, si tu es convaincu, tu dois continuer à te battre pour tes idées.

Les trois points ci-dessus nous semblent affirmer malgré tout le sens révélateur de ce petit film. À ces conditions favorables, s'ajouteront sa passion pour le cinéma et les techniques ainsi que son idéal intellectuel qui assembleront au « Hollandais volant », un Maître des images.

Tout ce qui est relatif à son enfance et sa famille, les études hollandaises l'ont déjà très bien montré. Notre objectif est de chercher ce qui lie Joris Ivens et la Chine. Bien qu'il n'y ait pas d'attache directe, la formation et l'ambiance familiale créent déjà un environnement qui favorise chez le jeune Ivens son goût pour les techniques et son attachement au progrès. Cette éducation correspond à l'exemple occidental, tant admiré par les Chinois de l'époque. En contrepartie, la Chine, arriérée, soumise aux puissances coloniales, plongée dans des troubles internes et externes, correspond aussi à un idéal familial d'entraide. Enfin, Hans Schoots constate que « la volonté d'aller jusqu'au bout est une seconde nature pour les Ivens <sup>107</sup> ». Cette persévérance « ivensienne » dans un idéal détermine sa quête et favorise sa relation avec ce pays lointain. En ce sens, son histoire chinoise est, d'une certaine manière, une confirmation du point de vue d'André Stufkens :

La croyance dans le progrès technique, poursuivre un grand dessein, et laisser sa trace dans l'histoire : tels étaient les piliers de l'idéal éducationnel dominant que son père a transmis à Joris. C'est ce que les Allemands appellent *Bildung*, et ce qui a construit la carrière du fils Ivens. Ce que le père a initié localement, le fils l'a traduit par ses films à un niveau global<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup>SCHOOTS, Hans *op.cit.*, p12.

<sup>108</sup> André STUFKENS, *op.cit.*, p.53.



### 1.3. Zhou En Lai : une enfance mouvementée

Zhou Enlai (周恩来) est né le 5 mars 1898, à Huai'an (淮安) dans la province de Jiangsu (江苏). Fils aîné, il aura encore deux jeunes frères, Enpu (恩浦) et Enshou (恩寿). Il est issu d'une famille de fonctionnaires lettrés, originaire de Shaoxing (绍兴), de la province de Zhejiang (浙江). Le fondateur de cette famille, Zhou Mao (周茂), occupait jadis la place de *Chengxiang* (équivalent de « premier ministre ») dans le gouvernement de la Dynastie Yuan (1271-1368)<sup>109</sup>. Son grand-père, Zhou Panlong (周攀龙) est venu travailler pour le gouverneur de Huai'an en tant que *Shiyé* (师爷, conseiller administratif). Il s'est installé depuis dans la ville de Huai'an. Le père de Zhou Enlai : Zhou Yineng (周贻能) est son deuxième fils, qui a un frère aîné et deux jeunes frères. Contrairement au père de Joris Ivens qui a su développer ses affaires familiales, il n'a pas réussi dans la voie traditionnelle de fonctionnaire, comme ses ancêtres. Pour gagner sa vie, il a dû travailler dans d'autres villes, souvent en tant que secrétaire. De ce fait, il est quasi absent durant l'enfance de ses fils.

Quatre mois après sa naissance, Zhou Enlai est donné en adoption au frère cadet mourant de son père. Traditionnellement, ne pas avoir d'enfant est un manque de piété filiale et comme ce frère malade s'est marié depuis moins d'un an, les parents de Zhou Enlai ont consenti à cet arrangement pour le consoler tout en espérant sauver sa vie. Sa tante — la mère adoptive — a trouvé une nourrice pour le bébé. Deux mois après, son oncle est décédé. La tradition veut que les trois générations de la famille habitent sous le même toit ; c'est ainsi que Zhou Enlai vit avec trois « mères » aimantes qui le dorlotent et l'influencent profondément : sa mère biologique, sa mère adoptive et sa nourrice.

D'après les biographies de Zhou, c'est une personne très sensible et sentimentale, il parle souvent de ses mères :

« Ma mère était une femme très belle, et quelqu'un de bienveillant ».  
« Ma mère était quelqu'un d'ouvert, j'ai hérité de ce côté extraverti de son caractère ».  
« Ma tante, devenue ma mère adoptive, Mme Chen, était une femme de bonne éducation, elle me racontait souvent des histoires quand j'avais cinq ans [...] Elle restait tout le temps dans sa chambre, j'ai hérité d'elle son caractère calme<sup>110</sup> »

---

<sup>109</sup> LI Ping 力平, *Zhou Enlai yisheng* 周恩来一生 [Zhou Enlai, une vie], Beijing 北京, Zhongyang wenxian chubanshe 中央文献出版社, 2001, p.1

<sup>110</sup> *Ibid.* p.3.

Effectivement, sa mère biologique, dont le nom de jeune fille est Wan Dong'er (万冬儿), est une belle femme, intelligente et fort compétente. Après la mort de son grand-père, comme son père et le frère aîné de son père travaillent dans d'autres villes, que l'oncle cadet est déjà décédé et l'autre oncle hémiplegique, c'est cette mère qui dirige la maison. Dans une telle famille, les relations à entretenir sont importantes. Dans les disputes familiales, sa mère sert souvent d'entremetteuse. Zhen Enlai la suit fréquemment et apprend à ses côtés certaines méthodes pour résoudre les problèmes.

Pourtant, comme enfant adopté, il habite la plupart du temps avec sa mère adoptive, la jeune veuve et sa nourrice. Chen est issue d'une famille de lettrés ; elle a reçu de bonne éducation traditionnelle chinoise. C'est une femme douce, calme, et méticuleuse. Quand son mari est décédé, elle a seulement 22 ans et elle consacre tout son temps à l'éducation de ce fils adoptif. Elle commence à lui apprendre à écrire dès l'âge de quatre ans et l'envoie à *Shishu* (私塾) (l'école privée traditionnelle chinoise) à partir de ses cinq ans. Chaque jour, elle l'éveille à l'aube et lui apprend elle-même la reconnaissance et l'écriture des caractères. Conformément aux règles traditionnelles, les jeunes veuves sont destinées à rester chastes jusqu'à leur mort. Elle est ainsi restée tout le temps dans sa chambre et a gardé le petit Zhou Enlai, en passant son temps à lui réciter des poèmes et à lui raconter des histoires. Zhou l'a beaucoup aimée et respectée ; quarante ans plus tard, il dit, se souvenant d'elle : « Jusqu'aujourd'hui, je lui suis toujours reconnaissant pour m'avoir inspiré. Sans son attention, je n'aurais jamais pris avec ardeur la bonne voie de l'apprentissage<sup>111</sup> ». Mais d'après lui, sa mère lui a enseigné un peu trop de compassion et de courtoisie, ce qui a aussi influencé son caractère.

Quant à sa nourrice, Mme Jiang, elle est une jeune paysanne économe et simple. Elle l'emmène souvent dans la nature et lui apprend les savoir-faire du jardiner. C'est probablement les premiers contacts avec la terre dans la vie de Zhou Enlai.

Bien sûr, le petit Enlai ne passe pas tout son temps avec ses trois mères, ni ne reste toujours calme dans la chambre à lire et à étudier. Comme tous les enfants du monde, il a ses copains, ses jeux, ses moments de folies. Ses premières années d'enfance sont aussi insouciantes que celles de Joris Ivens.

Mais à l'époque où est né Zhou Enlai, la situation économique de leur famille, semblable à celle du pays, empire de jour en jour, surtout après la mort de son grand-père. Sa mère biologique tombe malade par suite de surmenage. En 1907, elle meurt de la tuberculose. Au mois de juillet 1908, sa mère adoptive le quitte aussi. Le désespoir et la pauvreté ont changé les règles de

---

<sup>111</sup> JIN Chongji 金冲及 (dir.), *Zhou Enlai zhuan 1898-1949* 周恩来传 1898-1949 [Biographie de Zhou Enlai : 1898-1949], Beijing 北京, Zhongyang wenxian chubanshe 中央文献出版社, 1989, p. 3

cette famille. À dix ans, Zhou Enlai est obligé de s'occuper de ses deux jeunes frères, même de toute la maison puisque son père et son grand oncle travaillent toujours dans des endroits éloignés, et son petit oncle est paralysé dans son lit. Il est déjà l'homme le plus âgé de cette famille - « J'ai été confronté aux difficultés de la vie depuis l'enfance. Mon père était souvent absent ; j'ai commencé à dix, onze ans à diriger la maison : de la nourriture aux formalités, je m'occupais de tout [...] Il fallait noter les dates d'anniversaire et de décès des parents. Au jour venu, je devais emprunter de l'argent pour leur offrir des cadeaux. Il fallait rendre visite aux membres de la famille et se prosterner partout<sup>112</sup> ».

Dans une famille traditionnelle comme la sienne, on prête beaucoup d'attention à « l'apparence » (面子 : « la face » si l'on veut littéralement traduire), il faut toujours maintenir le faste, quelle que soit la situation économique réelle. En tant que la personne qui dirige la famille, il lui faut surtout respecter les règles protocolaires. Sans ressources, il va le plus souvent mettre en gage des objets de sa mère pour entretenir la maison. Ce fardeau de la vie est trop lourd pour un enfant, mais Zhou l'a porté en serrant les dents. Le seul plaisir qui lui reste dans cette période est d'aller étudier à l'école privée chez le cousin de sa mère, Gong Yingsun (龚荫荪). Le cousin Gong a fait ses études au Japon, il est partisan à la « réforme-moderniste ». Chez lui, il y a non seulement des œuvres classiques chinoises, mais aussi des livres et des publications périodiques de la nouvelle pensée, influencée par l'Occident. Zhou considère cet oncle Gong comme son premier « maître-guide » sur le plan politique<sup>113</sup>.

Ces deux ans pénibles l'ont accablé, mais ils forgent précocement sa compétence, sa persévérance et son sens des responsabilités. Cette espèce de douleur lui inspire, par ailleurs, sa haine envers les règles figées, les conventions périmées et ses premières réflexions sur la société, si l'on veut bien reprendre les points de vue dans les biographies de Zhou Enlai en Chine.

En 1910, son grand oncle Zhou Yigeng (周贻赓, le frère aîné de son père) obtient un poste de fonctionnaire dans la province de Fengtian (actuellement la province de Liaoning : dans le nord-est de la Chine). Il n'a pas d'enfant et correspond souvent avec son neveu Zhou Enlai. Il l'aime bien et l'invite à vivre avec lui. Enlai accepte l'invitation et quitte sa ville natale. Ce changement constitue un tournant capital dans la vie de Zhou Enlai : il s'éloigne par-là de sa position initiale de successeur d'une famille féodale et se dirige vers un chemin plus révolutionnaire. D'une part, il a reconquis la tranquillité d'esprit qui favorise ses études en se déchargeant du fardeau de la responsabilité familiale. D'autre part, aller au nord-est du pays signifie pour lui également d'aller se confronter aux difficultés nationales de l'époque

---

<sup>112</sup> JIN Chongji, *op.cit.*, p.4

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.5

(explication détaillée dans le paragraphe suivant). Il passe ainsi, du monde étrié de la petite famille à celui, infiniment plus complexe, du grand pays, d'un monde ancien à un monde nouveau.

Le nord-est a été le champ de bataille de la guerre russo-japonaise (février 1904 - septembre 1905). La Russie tsariste a depuis longtemps pratiqué une politique d'agression du nord-est de la Chine. En 1897, le gouvernement tsariste a envoyé des troupes pour occuper la ville chinoise de Lushun (旅顺) ; la péninsule de Liaodong (辽东半岛) et tout le nord-est sont tombés dans leurs mains. En février 1904, la flotte japonaise attaqua le Lushunkou alors sous occupation russe. La guerre entre les deux pays impérialistes, la Russie et le Japon, se déroula sur le territoire du Nord-Est de la Chine et dura un an et sept mois. Au final, le Japon pris les villes de Lushun, Dalian, ainsi que la partie sud du nord-est, la partie nord restant sous le contrôle de la Russie. Baignant dans cette atmosphère coloniale et les champs de bataille, le choc ne put être que profond pour l'âme sensible d'un jeune garçon comme Zhou Enlai.

Dès son arrivée, il intègre une école primaire occidentalisée : l'école de Dongguan, opposée par ses méthodes au *Shishu*. Cette école créée à l'origine par des missionnaires, dispense non seulement des cours de chinois, mais aussi de mathématiques, de sport, d'anglais, etc. D'une certaine manière, à partir de ce moment-là, malgré la différence culturelle et la distance géographique, Zhou Enlai est plus ou moins intégré à un système d'éducation similaire à celui de Joris Ivens. Mais contrairement à un Ivens insouciant, Zhou Enlai, consciencieux et assidu, a obtenu de bonnes notes dans toutes les matières, surtout en littérature. Influencé par des professeurs patriotes, il commence à lire les travaux des révolutionnaires de l'époque. À douze ans, lorsque le directeur de l'école demande aux élèves les raisons de leurs efforts dans l'école, la réponse de Enlai fut : « J'étudie pour le redressement de la Chine ! (为中华之崛起而读书) <sup>114</sup>».

---

<sup>114</sup> LI Ping, *op.cit.* p.17

## CHAPITRE 2 : 1912-1927

### 2.1 Chine : la première République, le temps des troubles

De 1912 à 1927, le monde connaît des bouleversements violents avec la Première Guerre mondiale. Les Pays-Bas restent neutres mais n'en doivent pas moins faire face à une situation économique très difficile. Pendant que la guerre fait rage à leurs frontières, ils adoptent en 1917 une modification de la Constitution qui introduit le suffrage universel pour les hommes, droit qui est accordé aux femmes deux ans plus tard. Pour le dire simplement, ce petit pays reste en paix et garde un rythme de développement croissant alors que la Chine n'a retrouvé ni la souveraineté ni l'indépendance bien que la Dynastie des Qing soit renversée. Politiquement décomposée et économiquement dominée par les nations étrangères, la Chine reste instable, et sa situation empire.

Après la Révolution de 1911, Sun Yat-sen est élu président provisoire le 29 décembre, et proclame à Nankin la République de Chine (中华民国) le 1<sup>er</sup> janvier 1912. Mais le gouvernement provisoire, qui ne dispose d'aucune force militaire à son service, est rapidement en position de faiblesse. Le 12 février, le dernier empereur des Qing - Puyi (溥仪, 1906-1967)<sup>15</sup> abdique en faveur de la République et remet le pouvoir à Yuan Shikai, Sun Yat-sen démissionne et l'Assemblée de Nankin nomme Yuan Shikai président de la République.

Ancien militaire et officier de la Dynastie Qing, Yuan Shikai n'est inspiré que par l'ambition personnelle de prendre le pouvoir. En 1913, Yuan commence à réprimer le KMT, Sun Yat-sen s'enfuit au Japon et appelle à une seconde révolution (二次革命) contre Yuan. En s'appuyant sur l'armée, Yuan prend le contrôle de tous les rouages du gouvernement, et s'auto-proclame empereur de l'Empire chinois (中华帝国大皇帝) de l'ère Hongxian (洪宪时代) durant une brève période du 12 décembre 1915 au 22 mars 1916. Ceci fait, il reçoit une très forte opposition, non seulement des révolutionnaires, mais aussi des subordonnés militaires qui craignent que la monarchie les prive de leurs pouvoirs. Face à cette opposition, Yuan se retire et meurt quelques mois plus tard. Son armée se démembre, les différents gouvernements se succèdent au pouvoir à Pékin, reconnu au plan international comme l'autorité légitime de la République de Chine. La

---

<sup>15</sup> Sur ce sujet, il existe une belle référence cinématographique : *Le Dernier Empereur* réalisé par Bernardo Bertolucci, et sorti en 1987. C'est une des premières œuvres occidentales à avoir reçu la pleine collaboration des autorités chinoises, et aussi le premier film occidental à avoir été tourné dans la Cité interdite. Pendant son tournage, Bertolucci a croisé Joris Ivens à Pékin, ce dernier s'y trouvait aussi pour la réalisation de sa dernière œuvre : *Une histoire de vent*.

Chine se divise alors en territoires aux mains de seigneurs de guerre rivaux, et est soumise aux luttes de différentes factions militaires qui se disputent l'autorité.

Parallèlement, Sun Yat-sen retourne en Chine en 1917. Au début des années 1920, il reçoit de l'aide du Komintern<sup>116</sup> pour réorganiser le KMT comme parti nationaliste anti-impérialiste et antiféodal, qui coopérera avec le Parti Communiste chinois (PCC) de 1924 à 1927, d'où la naissance du Premier Front uni chinois (第一次国共合作). Sun est élu président du gouvernement national auto-proclamé à Canton en 1921. Pour développer le pouvoir militaire nécessaire au renversement du gouvernement des seigneurs de guerre de Pékin, il crée l'Académie militaire de Huangpu ( ou de Whampoa, 黄埔军校) près de Canton, à la tête de laquelle il nomme Tchang Kaï-chek (蒋介石). L'Académie fournit la structure pour la création de l'Armée nationale révolutionnaire chinoise (国民革命军) qui, à partir de 1926, mène l'Expédition du nord (北伐) destinée à réunifier et pacifier le pays.

Suite à la mort de Sun Yat-sen le 12 mars 1925, le parti KMT connaît également des divisions. Chef militaire du parti, Tchang Kaï-chek s'impose comme le dirigeant de fait du KMT. Inquiet de l'influence grandissante des communistes, il déclenche contre eux une sanglante répression le 12 avril 1927, ce qui cause la rupture du Premier Front uni. Après la purge du parti de ses éléments gauchistes, il prend de facto le contrôle du parti, et établit son propre gouvernement à Nankin en réduisant à l'impuissance le gouvernement rival de Wang Jinwei (汪精卫). Pendant quelques mois, trois gouvernements se disputent la légitimité en Chine : celui de Tchang Kaï-chek à Nankin, celui de Wang Jingwei à Wuhan et celui de Zhang Zuolin (张作霖) à Pékin. Le gouvernement de Wang Jingwei cesse cependant d'exister dès septembre 1927 et Wang se rallie à la faction de Tchang. Parallèlement, l'Expédition du Nord se poursuit et les troupes de Tchang progressent sans cesse vers Pékin.

---

<sup>116</sup> L'Internationale communiste (IC ou Komintern d'après son nom russe), ou Troisième Internationale, naît d'une scission de l'Internationale ouvrière le 2 mars 1919 à Moscou sous l'impulsion de Lénine et des bolcheviks : l'Internationale communiste regroupe dès lors les partis communistes qui ont rompu avec les partis socialistes de la IIe Internationale. La Troisième Internationale est dirigée par le Parti communiste de l'Union soviétique, bien que ce dernier entretienne toujours la fiction qu'il n'en est qu'une section parmi d'autres. Elle est théoriquement sans rapport avec l'État soviétique, bien qu'elle soit de plus en plus mise par Staline au service des intérêts de ce dernier. Si les directives sont élaborées à Moscou, la plaque tournante du Komintern est à Berlin jusqu'à l'avènement d'Hitler en 1933, puis à Paris. Cf. BROUÉ, Pierre, *Histoire de l'Internationale communiste : 1919-1943*, Paris, Fayard, 1997.

Le 1er décembre 1927, Tchang Kaï-chek épouse la belle-sœur de Sun Yat-sen, Song Meiling (宋美齡)<sup>117</sup>. Par ce lien parental, Tchang est devenu le successeur le plus justifié de Sun Yat-sen. Sur le plan économique, grâce à sa belle-famille, il va recevoir le soutien des financiers chinois. Tchang pourra ainsi mener à bout la Conquête du Nord, et asseoir son contrôle du parti KMT. Ce mariage est nommé le « Mariage du siècle », parce qu'il affecte profondément le destin d'un pays. Dès lors, la Chine entre dans la période où le KMT dirige officiellement le pays. De 1927 à 1937, la Chine connaîtra une décennie relativement prospère où l'État se mobilise pour le développement du pays, et unifiée (du moins de nom) sous le gouvernement des nationalistes.

Donc, de 1912 à 1927, en apparence, les Chinois ont adopté les méthodes les plus radicales parmi de nombreux rêves de salut national pendant la seconde moitié du XIXe siècle. De la politique à l'économie, en passant par la culture, dans tous les domaines, ils ont essayé de briser le vieux monde pour introduire de nouveaux modèles occidentaux, afin de créer un nouveau monde et de réaliser le rêve de réémergence. La Constitution de 1912 par exemple, s'inspire directement du modèle américain. Sur le plan économique, la Chine semble s'engager enfin dans la révolution industrielle, surtout dans les villes littorales - ce sont généralement les premières villes chinoises à s'ouvrir au monde en raison des « traités inégaux » depuis 1842. Plus l'influence des Occidentaux est profonde, plus l'internationalisation de la ville est rapide, l'exemple le plus significatif est celui de la métropole de Shanghai. Sur le plan culturel, plusieurs courants révolutionnaires s'imposent, dont le « Mouvement de la nouvelle culture » (新文化运动), qui a un impact jusqu'à nos jours<sup>118</sup>.

Mais avec un peu de recul, on constate que la révolution de 1911 n'est qu'une étape dans la crise qui ébranle la Chine, menacée de destruction par son incapacité à résister aux agressions étrangères. La République qu'elle instaure est l'œuvre des notables et ne dispose pas du dynamisme que nécessite cette situation de crises, à laquelle le nouveau régime ne met pas fin. La Chine de cette période reste « une Chine privée d'État et de structures politiques et sociales solides <sup>119</sup> ». Comment « revitaliser le pays », reste le sujet le plus préoccupant des Chinois.

---

<sup>117</sup> Song Meiling est la petite soeur de Song Qingling, Madame Sun Yat-sen. Formée aux États-Unis, elle est aussi belle que compétente, comme ses deux soeurs. À son sujet, une biographie richement documentée est parue chez Gallimard en 2010 : PAQUET, Philippe, *Madame Chiang Kai-Shek : un siècle d'histoire de la Chine*, Paris, Gallimard, 2010. Sur la légendaire famille Song, surtout les trois soeurs, aussi à voir : BRIZAY, Bernard, *Les Trois sœurs Soong : une dynastie chinoise du XXe siècle*, Monaco, Editions du Rocher, 2007.

<sup>118</sup> Cf. Chow Tse-tsung, *The May fourth Movement. Intellectual Revolution in Modern China*, Harvard University Press, 1960.

<sup>119</sup> ROUX, Alain, *op.cit.*, p32.

### 2.1.1 Sun Yat-sen

Sun Yat-sen (孙逸仙, 1866-1925), plus connu pour les Chinois sous son surnom Sun Zhongshan (孙中山)<sup>120</sup>, est né dans une famille de paysans modestes du village de Cuiheng (翠亨村), situé dans le district de Xiangshan (香山), de la province du Guangdong (广东)<sup>121</sup>.

Après un début d'éducation traditionnelle, il quitte son village à l'âge de 13 ans pour rejoindre son frère aîné, émigré à Honolulu (Hawaii) et devenu un marchand prospère. Il étudie au Lycée de Iolani (1879-1882), au Lycée Diocesan Boys (1883) et à la Queen's University (1884-1892) à Hong Kong. Diplômé de médecine occidentale, il pratique brièvement la médecine à Hong Kong et à Macao en 1893.

À 20 ans, il se marie à l'ancienne mode. Il épouse Lu Muzhen (卢慕贞, 1867-1952), originaire de son village natal. Elle lui donne un fils, Sun Ke (孙科) et deux filles, Sun Yan (孙妮) et Sun Wan (孙婉). Le couple mène vite des vies séparées, Lu Muzhen n'étant pas en mesure de le suivre dans ses tribulations, en raison - entre autres - de ses pieds bandés. Sun Ya-sen aura, par la suite, une autre compagne qui va l'assister dans ses activités politiques, Chen Cuifeng (陳粹芬, 1873-1954). Considérée avec son accord comme une concubine par la famille Sun, elle est enterrée dans le cimetière familial. En 1914 il demande la main de Song Ai-ling (宋蔼龄, 1889-1973) à son père Charles Song (宋嘉树, 1863-1918) qui refuse. L'année suivante, il épouse Song Qingling (宋庆龄, 1893-1981), petite sœur de Ai-ling, contre l'avis de Charles Song, après avoir cette fois-ci divorcé de Lu Muzhen, car les Song sont méthodistes. Depuis, c'est Song Qingling qui est connue internationalement comme « Madame Sun Yat-sen ».

Ses années d'études à Hawaii poussent Sun à développer un fort intérêt pour le système économique américain, dont il devient l'un des plus ardents défenseurs. Il attache une attention tout particulière aux idées d'Alexander Hamilton et Abraham Lincoln. La phrase de ce dernier « Le gouvernement du peuple, par le peuple, pour le peuple » lui inspire d'ailleurs ses « trois principes du peuple<sup>122</sup> ».

---

<sup>120</sup> Yat-sen est la prononciation de son prénom en cantonais, yixiān en mandarin. Les Chinois l'appellent généralement 孙中山 sūn zhōngshān (en mandarin), ou syun<sup>1</sup> zung<sup>1</sup>saan<sup>1</sup> (en cantonnais).

<sup>121</sup> La province de Guangdong est une province côtière au sud de la Chine, le lieu le plus actif du commerce extérieur de la Chine depuis l'antiquité et compte le plus grand nombre de Chinois d'outre-mer.

<sup>122</sup> Les trois principes du peuple (三民主义), aussi appelé « Triple Démisme », tels que formulés par Sun Yat-sen, sont « le nationalisme » (民族主义), « la démocratie » (民权主义), et « le bien-être du peuple » (民生主义), mis au point dès 1905 lors de la fondation de la Ligue jurée, puis clarifiés à l'occasion d'une série de conférences en 1924.



Conscient du retard de la Chine par rapport à l'Occident, rejeté par le système du pouvoir à cause de son origine modeste paysanne, Sun se donne très tôt pour tâche le renversement de la dynastie mandchoue et l'établissement de la république. Il participe à l'activité de sociétés secrètes et fonde en 1894 avec d'autres jeunes révolutionnaires cantonnais le Xingzhonghui (兴中会 « société pour le redressement de la Chine ») juste avant la défaite humiliante de la Chine devant le Japon (1895).

En 1895, un coup d'État qu'il fomente échoue et il doit s'exiler pour seize ans en Europe, aux États-Unis, au Canada puis au Japon, réunissant de l'argent pour son parti révolutionnaire. Au Japon, il rejoint d'autres groupes révolutionnaires chinois et fonde avec eux le Tongmenghui (同盟会 « ligue d'union » ou bien « ligue jurée ») dont il est élu président, et il exprime le programme : « Chasser les étrangers, restaurer la Chine, fonder une république et redistribuer équitablement les terres » (驱除鞑虏, 恢复中华, 创立民国, 平均地权). À partir de là, Sun entre officiellement sur la scène politique et historique de la Chine. Si de son vivant, son influence reste très limitée, après sa mort, il devient « un héros national », par la force médiatique des gouvernements successifs, ceux des nationalistes comme ceux des communistes.

Du côté du KMT, on voue un véritable culte au « père de la nation » (国父), du côté du PCC, hommage rendu au « pionnier de la révolution » (革命先驱). Les uns comme les autres ont fait de Sun le symbole de la révolution, de l'émancipation nationale, de la modernisation et du socialisme. Ils mettent accent sur le rôle quasi exclusif de Sun dans la direction du mouvement révolutionnaire, avec des nuances qui s'adaptent aux exigences de leurs différentes idéologies et propagandes. Pour les nationalistes, c'est un prophète qui introduit la démocratie en Chine, crée le « Triple Démisme » comme le fondement de République, tout en s'inscrivant dans la lignée confucéenne; pour les communistes, c'est un éminent représentant de la force progressiste de la naissante bourgeoisie nationale, qui a la clairvoyance de nouer l'alliance avec le IIIème Internationale, de diriger le premier Front Uni, et de fonder les « Trois Grandes Politiques » : alliance avec l'URSS, collaboration avec le communisme chinois, soutien au mouvement paysan et ouvrier (联俄, 联共, 扶助民工). De nos jours, ils continuent à se disputer son héritage.

À Taipei, il y a le National Dr. Sun Yat-sen Memorial Hall (国立国父纪念馆<sup>123</sup>) et l'omniprésence du portrait de Sun dans les lieux publics. Ce statut de « père de la nation », est fixé par la loi. À Nankin, se dresse le majestueux Mausolée de Zhongshan à côté des tombeaux

---

<sup>123</sup> <https://www.yatsen.gov.tw>

des empereurs Ming<sup>124</sup>. Aujourd'hui, le district de Xiangshan est nommé Ville de Zhongshan(中山市), en son hommage.

À Taiwan, il y a National Sun Yat-sen University<sup>125</sup>, à Canton, Sun Yat-sen University<sup>126</sup>. Toutes les deux sont parmi les meilleures universités du pays.

Les rues, avenues, boulevards dénommés « Zhongshan » ou « Yat-sen », existent non seulement dans d'innombrables villes chinoises, taïwanaises, mais aussi dans des pays étrangers tels que le Japon, l'Inde, la Thaïlande, l'Indonésie, le Canada et l'Île Maurice. En plus, ce sont souvent des rues qui occupent les places les plus importantes dans la ville. En Chine, toutes les villes où nous avons habité, il y a cette fameuse « Zhongshan Road » (中山路), de Shanghai à Tongxiang, en passant par Hangzhou, la capitale de la province de Zhejiang, et Jiaxing, le chef-lieu de Jiaxing, par exemple, sans parler de Pékin, Nankin, et Canton. Il existe d'ailleurs partout Zhongshan Gongyuan (Parc de Zhongshan, 中山公园), Zhongshan Qiao (Pont de Zhongshan, 中山桥), etc. Son influence s'étend dans cette « Grande Chine », aux quatre coins du monde où vivent des Chinois.

C'est une évidence, pour les Chinois, que Sun Yat-sen est un des personnages les plus importants dans l'Histoire : LE Héros de l'ère républicaine. Une « Superstar » sans égal, si l'on reprend l'expression de Marie-Claire Bergère.

Pourtant, le mythe héroïque créé par l'historiographie chinoise - Sun Yat-sen est le principal, si ce n'est pas le « seul » à fonder la Ligue jurée, à organiser le mouvement révolutionnaire anti-mandchou, à diriger la Révolution de 1911, à abattre la Dynastie, et à établir la République - n'a pas résisté à l'analyse critique systématique menée par des auteurs occidentaux, bien servie par l'abondance dans les bibliothèques étrangères des archives (diplomatiques, coloniales) et des matériaux retraçant les multiples activités cosmopolites de Sun Yat-sen. Notons ci-dessous trois points clés qui renversent la connaissance générale des Chinois :

#### I. « Leader absent »

Si les historiens chinois considèrent Sun Yat-sen comme le père fondateur de la nation chinoise, à laquelle ils associent le nom, en réalité, il n'a joué aucun rôle direct dans l'enchaînement des événements, de l'insurrection de Wuchang du 10 octobre 1911 à l'édit impérial d'abdication, le 12 février 1912, qui provoquent la chute de l'empire mandchou. La Révolution de 1911, d'après Alain Roux, n'est qu'un « putsch » bâclé, qui a « provoqué une révolution par

---

<sup>124</sup> [http://zschina.nanjing.gov.cn/zsljq/hxjd/201808/t20180823\\_5700455.html](http://zschina.nanjing.gov.cn/zsljq/hxjd/201808/t20180823_5700455.html)

<sup>125</sup> <https://www.nsysu.edu.tw>

<sup>126</sup> <http://www.sysu.edu.cn>

défaut ». Elle est l'œuvre de groupes révolutionnaires locaux, recrutant dans la Nouvelle Armée et disposant de soutiens à la fois parmi les sociétés secrètes et les notables urbains. La Ligue jurée, très peu présente dans le déclenchement de la révolution, ne se ressaisit qu'après l'événement, et réussit à créer un second centre révolutionnaire à Shanghai et à Nankin, qui est par ailleurs plutôt sous la direction de Huang Xing (黄兴) et Song Jiaoren (宋教仁). Sun Yat-sen manque totalement son rendez-vous avec l'histoire et ne participe que de loin, *in absentia*, à la chute du régime impérial.

Si Sun a conduit et inspiré toute une série de soulèvements contre la dynastie depuis 1895, l'échec du soulèvement d'avril 1911 à Canton a marqué la fin des tentatives insurrectionnelles menées par la Ligue jurée sous sa direction. Désormais, l'initiative des opérations lui échappe, et le centre de gravité révolutionnaire se déplace vers le bassin du Yangzi. Au moment de l'insurrection du Wuchang le 10 octobre, Sun est en voyage aux États-Unis, il n'y apprend que par la presse la Révolution chinoise, et ne se hâte pas de rentrer. Il a fait encore une escale en Europe avant de débarquer à Shanghai le 25 décembre 1911. La raison, d'après lui-même (expliquée dans son *Autobiographie*) : « le front diplomatique était alors pour nous plus important que la ligne de feu ». Il arrive à Londres le 20 octobre, puis, à Paris fin novembre. Sun a tenté d'entrer en contact avec le « Foreign Office » d'Angleterre et le Quai d'Orsay de France, de même qu'avec les grands banquiers (tel que Stanislas Simon, alors directeur de la Banque de l'Indochine, basé à Paris), mais il n'a obtenu ni de garanties politiques diplomatiques, ni de prêts financiers<sup>127</sup>. « C'est donc les mains vides que Sun Yat-sen prend le chemin du retour ». Pourtant, la rumeur des contacts qu'il a pris avec les hautes personnalités et dirigeants occidentaux l'auréole de prestige.

## II. « Président éphémère »

À son retour en Chine, Sun est élu président provisoire de la République le 29 décembre 1911 ; le 1<sup>er</sup> janvier 1912, il arrive à Nankin pour inaugurer son mandat en même temps que l'an I de la République. Sa présidence ne dure que 45 jours : du 1<sup>er</sup> janvier au 15 février 1912<sup>128</sup>. Malgré sa grande importance symbolique : elle coïncide avec l'introduction du régime républicain, l'adoption du calendrier solaire, le remplacement des dragons impériaux par le drapeau aux cinq

---

<sup>127</sup> À voir BERGÈRE, Marie-Claire, *Sun Yat-sen*, Paris, Fayard, 2011, pp.233-235.

<sup>128</sup> C'était juste le temps de faire aboutir les négociations entre le Nord et le Sud et d'obtenir l'abdication du jeune empereur mandchou Xuantong (宣统, nom de règne, officiellement le 12<sup>ème</sup>, et le dernier empereur de la Dynastie des Qing, ), son nom Puyi (溥仪1906-1967). Ce dernier est le fils du prince Chin Zaifeng : Guangxi étant toujours sans enfant à 30 ans, sa tante Cixi, l'impératrice douairière et détentrice réelle du pouvoir, nomme par décret Puyi pour assurer sa succession en 1908. L'enfant a alors 2 ans et 10 mois. L'intronisation officielle de Puyi se déroule le 2 décembre 1908, son père assurant la régence.

couleurs<sup>129</sup>, sur le plan pratique, Sun Yat-sen n'a pas accompli grand-chose. Conformément au contrat implicite conclu par les négociateurs et auquel adhèrent les révolutionnaires, aussitôt que la nouvelle de l'abdication impériale du 12 février arrive à Nankin, Sun se déclare démissionnaire pour permettre à Yuan Shikai de se faire élire président de la République provisoire du Nord et du Sud unis.

Cela a été l'unique fois dans sa vie politique, il est appelé à exercer le pouvoir suprême à la tête d'un gouvernement qui s'affirme (et ne tardera pas à devenir) unitaire et national, mais son autorité nominale ne s'étend pas aux provinces du Nord et son autorité réelle ne s'exerce guère sur celles du Sud. Il n'a ni dirigé, ni contrôlé la situation. Sa présidence n'est qu'une simple figuration, qui permet aux révolutionnaires d'attendre le ralliement de Yuan Shikai, tout en affirmant solennellement l'identité politique du Sud et l'entrée de la Chine dans l'ère républicaine d'une part, et d'apaiser les conflits entre différentes factions, d'autre part. Marie-Claire Bergère l'appelle ainsi le « père... adoptif » de la République, car il n'a guère pesé sur le cours de l'histoire par ses œuvres, mais par circonstance, a réussi à tout au plus être un des principaux bénéficiaires de ce changement crucial.

### III. « Opportuniste idéologique »

En Chine continentale, Sun Yat-sen est glorifié particulièrement pour sa collaboration avec les Soviétiques, interprétée décidément comme une preuve d'enthousiasme de sa part envers le communisme. Cependant, de nombreuses recherches occidentales montrent qu'il ne le fait pas par conviction idéologique, mais par « pragmatisme opportuniste », en visant simplement l'aide financière et militaire de Moscou afin de réaliser ses projets. Si Sun persiste à solliciter, tout au long de sa vie, l'aide des étrangers pour « sauver la Chine », dans ce rapprochement avec la Russie soviétique, ce sont essentiellement les soviétiques qui prennent les initiatives auxquelles Sun se montre de plus en plus réceptif. Au moment même des négociations approfondies avec les Soviétiques en 1923, il multiplie encore les ouvertures vers la Grande-Bretagne, via Hong Kong. Ce n'est qu'après la vaporisation des possibilités d'aide du côté anglais qu'il bascule définitivement dans le camp soviétique, non sans réticence. Ce choix est surtout dicté par la précarité de sa position et l'absence d'autre solution : à l'époque, son ambition est toujours d'opérer la reconquête militaire et politique du Nord, faire reconnaître son pouvoir à Pékin et unifier ainsi la Chine sous sa direction. Mais le moment où Mikhaïl Borodine (1884-1953), le

---

<sup>129</sup> Le drapeau aux cinq couleurs (五色旗) est utilisé comme drapeau national dès la création de la République en 1912 jusqu'à la fin du gouvernement de Beiyang et des seigneurs de guerre, en 1928. Il est composé de cinq bandes horizontales représentant les cinq principaux groupes ethniques de Chine : le rouge pour les Han, le jaune pour les Mandchous, le bleu pour les Mongols, le blanc pour les Hui et le noir pour les Tibétains. On peut également y voir les Cinq Éléments de la tradition chinoise : rouge pour le feu, jaune pour la terre, bleu pour le bois, blanc pour le métal, et noir pour l'eau.

conseiller politique envoyé par Moscou, arrive à Canton début octobre 1923, l'autorité de Sun sur sa base est des plus fragiles et son crédit à l'étranger complètement érodé. Donc, cette alliance avec les Soviétiques, de nature, n'est qu'un « ralliement tactique temporaire, simple mariage de convenance où chaque parti espère trouver son intérêt <sup>130</sup> ».

Tandis que les conseillers soviétiques, les communistes, et les membres de KMT travaillent d'arrache-pied dans la base révolutionnaire, en préparation pour la conquête du Nord, Sun quitte Canton pour aller négocier avec les militaristes de Pékin son élection à la présidence de la République, en novembre 1924, parce que la situation a changé suite à un coup d'État du général Feng Yuxiang (冯玉祥) contre son chef, Wu Peifu (吴佩孚), personnalité dominante de la clique Zhili et principal soutien des autorités alors en place à Pékin. Hanté par l'idée de la réunification, qu'il ne conçoit évidemment que réalisée par ses soins et à son bénéfice, Sun voulait tenter sa chance en abandonnant un plan en voie de réussite, qu'il a soutenu ardemment un an avant. Malheureusement, au rendez-vous qu'il pensait avoir avec l'Histoire, il n'y trouve qu'une mort précipitée, à cause d'un cancer du foie : il meurt le 12 mars, en chrétien, à Pékin.

Ce dernier voyage, apparemment ambigu sinon incompréhensible, révèle encore une fois le manque de cohérence politique chez Sun. Néanmoins, aux yeux des experts occidentaux, « la démarche est typique de l'attitude de Sun (et de beaucoup de ses contemporains ou successeurs) désireux d'imiter les modèles étrangers non pas pour leur valeur intrinsèque mais dans la mesure où ils peuvent améliorer la pratique chinoise<sup>131</sup> ».

Donc, si on l'examine de près, derrière la figure du héros transparaît plutôt « celle d'un politicien brouillon et vantard, qui court d'un échec à l'autre, celle d'un opportuniste dont la pensée oscille au gré des circonstances les plus immédiates, produit hybride né du croisement malheureux de deux cultures qu'il n'a dominées ni l'une ni l'autre<sup>132</sup> ».

Alors, quelle est sa valeur dans l'histoire ? Pourquoi Simon Leys pense que « la personnalité, la pensée et l'action de Sun constituent une clef fondamentale pour la compréhension de la Chine moderne et de sa révolution<sup>133</sup> » ? C'est essentiellement grâce au rôle de « passeur culturel ».

Exclu d'emblée de la bonne société chinoise, celle des élites lettrées et terriennes, formé en Outre-mer, converti en christianisme, il ne se rattache plus aux valeurs traditionnelles chinoises (au centre desquelles la fidélité envers le « Fils du ciel »). Pourtant, il n'a point tourné le

---

<sup>130</sup> BERGÈRE, Marie-Claire, *op.cit.*, p.246.

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> LEYS, Simon, *op.cit.*, p. 288.

dos à sa mère patrie. Relié à sa terre natale par ses parents, son milieu d'émigrés, ainsi que par son mariage et ses réseaux d'amis, il reste un des aventuriers chinois enraciné profondément dans la terre, comprenant mieux que les élites les aspirations du peuple. Grâce à son parcours personnel, familier du monde contemporain, il s'aperçoit avec plus d'intuition sinon de distance, de la gravité de la crise que traverse l'Empire du Milieu : Sun est un « observateur cosmopolite. Il juge la Chine de l'extérieur, mais l'aime comme un de ses fils<sup>134</sup> ». Son éducation religieuse fait naître en lui un sens profond, inébranlable de sa vocation qui consistera non pas à secourir les âmes, mais à sauver son pays.

Différent des réformistes tels que Kang Youwei et Liang Qichao, Sun n'est pas, non plus, un intellectuel nourri d'une longue étude des Classiques. Mais ce n'est pas un ignorant non plus : il parle l'anglais, il écrit le chinois, il est initié à la médecine occidentale ; entre les deux mondes, il est doté d'une incroyable flexibilité de s'adapter à tous les milieux pour se frayer une voie. Libre de nombreux « ismes » de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle ou du début du XX<sup>ème</sup> siècle, il est ouvert à toutes les influences cosmopolites. Il prend ses idées où il les trouve et les diffuse là où il se trouve, plaidant sans relâche auprès des publics les plus variés. Toujours à la recherche de partenaires et d'alliés, il tente sa chance auprès des *condottieri* chinois et des banquiers américains, des militaires français et des bureaucrates japonais... sans aucune gêne. Il est volontaire pour entrer en contact avec toutes les forces susceptibles de lui apporter du soutien afin d'atteindre son objectif. Si ce n'est pas faux qu'il est opportuniste, il est non moins vrai qu'il s'engage dans le long combat pour l'émancipation nationale, la modernisation de la Chine au même titre que ses ambitions personnelles avec détermination et ténacité.

Sun a été façonné par le contexte historique dans lequel il a vécu et qu'il en est venu à incarner : celui d'une Chine abordant la modernité. Le problème de changement, de l'imitation du modèle occidental, du rejet ou de l'adaptation de la tradition, nous sont ici donnés à vivre à travers le destin d'un homme qui d'instinct appréhende les aspirations de son temps, en comprend la force, les cristallise en programme. Généralement saisis de façon discursive à travers le débat intellectuel et la réflexion des lettrés.

Pourquoi inclure la personne de Sun Yat-sen dans cette relation de Joris Ivens à la Chine ?

Premièrement, son attitude vis-à-vis de l'Occident/des Occidentaux se rattache au *nailai-zhuyi* (拿来主义), littéralement l'*attrape-isme* : conscient de l'avancée de l'Occident ainsi que du rêve de renaissance des Chinois, Sun est prêt à apprendre et prendre de l'étranger tout ce qu'il y a d'utile, pour améliorer la pratique chinoise. Ce qui l'intéresse, ce ne sont pas seulement les théories, mais aussi les ressources financières, politiques, scientifiques, technologiques et

---

<sup>134</sup> Marie-Claire BERGÈRE, *op.cit.*, p. VII.

humaines. Il les adopte avec tel appétit et sans gêne si bien qu'aux yeux des Occidentaux, il est l'opportuniste par excellence. Pourtant, il n'est pas le seul, mais le précurseur : de nombreux successeurs adoptent la même conception, nationalistes et communistes confondus. La guerre anti-japonaise sous la direction de Tchang Kai-chek, la construction de la « Chine nouvelle » sous Mao Zedong, la Réforme et l'Ouverture proposées par Deng Xiaoping, sont tous inscrits avec le même esprit. La relation de Joris Ivens et de la Chine véhicule dans ces contextes, et cette espèce de relation sino-occidentale.

Deuxièmement, son alliance avec le Komintern établit officiellement le lien entre la Chine et les communistes du monde entier. Sans parler de ses initiatives, cette alliance a influencé le destin de la Chine, et prépare la rencontre de Joris Ivens et la Chine de 1938, en pleine guerre sino-japonaise.

Troisièmement, son mariage avec Song Qingling, introduit directement la légendaire famille Song dans l'Histoire de la Chine moderne. C'est le commencement du mariage des forces politiques et des fonds de capitaux chinois, ce qui va changer la trajectoire de la Chine, ainsi que sa relation avec les étrangers. En effet, après sa mort, sa veuve Song Qingling va adhérer au Komintern, et deviendra le lien entre la direction du Komintern et le PCC. C'est grâce à ses efforts que le PCC sera mis en page par Edgar Snow, et en image par Joris Ivens, ce que nous allons développer dans les chapitres suivants. En plus, à l'arrivée de Hong Kong en 1938, Joris Ivens sera accueilli par Madame Sun Yat-sen en premier, puis, par sa petite sœur Song Mailing (épouse du Général Tchang, et responsable de la propagande pendant la Guerre sino-japonaise) à Wuhan, et ils filmeront également sa grande sœur Song Ailing, son frère Song Ziwen, qui occupent tous des fonctions importantes dans le gouvernement de 1938.

## 2.1.2 Révolution soviétique, et introduction du communisme en Chine

Pour comprendre l'histoire de la Chine contemporaine, il est indispensable d'examiner brièvement l'impact de la Révolution soviétique.

Marc Ferro relate les réactions de l'Occident face à la Révolution soviétique dans son livre : *L'Occident devant la Révolution soviétique*, passant de l'événement à son influence à l'international<sup>135</sup>. Comment la Chine a-t-elle alors réagi ?

Les Chinois ont renversé le règne impérial (des Qing) en 1911 et établi la soi-disant République. Par conséquent, lors de la Révolution de Février 1917 en Russie, ils étaient ravis d'apprendre que le pays voisin renversait également le régime tsariste. Cependant, la Révolution d'Octobre qui a suivi, avec son image « des tragédies, de meurtres et d'effusions de sang », les a déçus : « la contagion du radicalisme russe est terrible », et elle doit être « prévenue<sup>136</sup> ».

Après la Première Guerre mondiale fin 1918, la révolution socialiste commence à influencer fortement les réflexions politiques sur le continent européen. Un grand nombre de jeunes intellectuels chinois en prennent conscience : « Il y a une nouvelle vague mondiale puissante originaire d'Europe de l'Est ». « La révolution à la russe – les révolutions sociales – se répandront partout ». Li Dazhao (李大钊)<sup>137</sup>, qui observe attentivement les révolutions sociales en Europe à travers l'étude des publications japonaises affirme : « Désormais, vous allez voir partout le drapeau de la victoire du bolchevisme, et vous allez entendre partout son chant triomphal ! [...] L'avenir du monde, ce sera le monde des drapeaux rouges [...] Quant aux événements d'aujourd'hui en Russie, nous ne pouvons que saluer avec empressement l'aube d'une nouvelle civilisation dans le monde, et accueillir la nouvelle Russie fondée sur la liberté et l'humanité [...]. Ceux qui s'y adaptent, prospéreront, et ceux qui s'y opposent, mourront<sup>138</sup> ». La société entière a progressivement généré une véritable implication dans l'étude du socialisme et du communisme.

Il faudrait préciser que la Révolution soviétique relève, pour les Chinois, d'un nouveau modèle occidental, et le communisme l'un des nombreux « ismes » venus de l'Occident. Et si les

---

<sup>135</sup> FERRO, Marc, *L'Occident devant la révolution soviétique - l'histoire et ses mythes*, Bruxelles, Complexe, 1980.

<sup>136</sup> SHEN Zhihua 沈志华 (dir.), *Zhongsu guanxi shiqiang, 1917-1991 nian zhongsu guanxi ruogan wenti zai tantao*, 中苏关系史纲, 1917-1991年中苏关系若干问题再探讨 [Histoire des relations sino-soviétiques – Réévaluation de certaines questions relatives aux relations sino-soviétiques entre 1917 et 1991], Beijing北京, Shehui kexue wenxian chubanshe 社会科学文献出版社, 2014, p.5.

<sup>137</sup> Li Dazhao (1889-1927), intellectuel formé au Japon, professeur de l'Université de Pékin, a joué un rôle important dans l'organisation du Mouvement du 4 mai en 1919. Un des fondateurs des premiers groupes d'études marxistes. Il fait partie des 12 représentants siégeant au Congrès de fondation du PCC en juillet 1921, et occupe des postes décisifs au sein du Parti. Lors de la chute du Front Uni en 1927, Li est exécuté sur les ordres du seigneur de guerre Zhang Zuolin le 28 avril 1927 à Pékin.

<sup>138</sup> SHEN Zhihua, *op.cit.*, p. 6.



Chinois sont intéressés par la Révolution soviétique, c'est toujours avec de fortes visées d'indépendance nationale.

Pendant la Première Guerre mondiale, le gouvernement de Pékin a déclaré la guerre en rejoignant le camp des Alliés. Les Chinois ont mis leurs espoirs sur la Conférence de la paix de Paris<sup>139</sup> pour récupérer la presqu'île de Jiaodong, sous gestion colonialiste allemande depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle. Malheureusement, les Alliés ont transféré au Japon l'emprise sur la presqu'île, sans tenir compte des revendications de la Chine — c'est en quelque sorte, le présalaire de l'intervention japonaise contre les Soviétiques. L'indignation éclate alors en Chine : c'est le mouvement du 4 mai (五四运动)<sup>140</sup>. Animé par les étudiants, il se veut également mouvement ouvrier, dont l'orientation s'enracine dans l'idée de progrès telle que l'ont diffusée les militants de l'anarchisme et du socialisme.

Parallèlement, le régime bolchevique s'est progressivement consolidé et les Soviétiques commencent à entrer en contact avec la Chine. Les premières tentatives soviétiques allant dans ce sens se développent en trois directions simultanément : négociations avec le gouvernement de Pékin pour l'établissement de relations diplomatiques afin de garantir les intérêts nationaux (éviter que la Chine ne se joigne au camp Japonais contre eux, par exemple), aide à l'organisation du PCC, et recherche de partenaires « bourgeois » révolutionnaires pour la constitution d'un front uni<sup>141</sup>. Ainsi, pendant que les envoyés diplomatiques se succèdent à Pékin, des agents du Parti communiste russe et de l'IC sillonnent la Chine pour trouver des « cibles ».

La relation officielle entre le gouvernement de Pékin et l'URSS a été établie en juillet 1924 seulement - Pékin étant toujours sous la pression du conseil des Alliés, il fallait attendre l'établissement de relations diplomatiques entre l'URSS et le Royaume-Uni en février 1924 pour

---

<sup>139</sup> La conférence de la paix de Paris de 1919 est une conférence internationale, organisée par les vainqueurs de la Première Guerre mondiale afin de négocier les traités de paix entre les Alliés et les vaincus. La conférence débute le 18 janvier 1919 et se termine en août 1919 ; après six mois de discussions, le Traité de Versailles est signé le 28 juin 1919. Le conseil supérieur des Alliés est créé dès le début de la conférence et se déroule à huis clos. Ce conseil est composé des États-Unis, de la France, du Royaume-Uni, de l'Italie et du Japon.

<sup>140</sup> Mouvement nationaliste commencé le 4 mai 1919 à Pékin, en réaction immédiate au Traité de Versailles selon lequel les Alliés attribuent à l'Empire du Japon la partie des territoires du Shandong auparavant sous contrôle de l'Empire allemand. Cette exigence japonaise était l'un des points saillants des « Vingt et une demandes » (二十一条) présentées en 1915 à la Chine. Le Japon, déjà présent au Shandong depuis 1914, obtient ainsi l'autorisation d'y demeurer sur le long terme. Ce mouvement a comme effet notable de pousser le gouvernement chinois à refuser de signer, en juin, le traité de Versailles. Il marque l'émergence en Chine d'une conscience patriotique. Plusieurs personnalités politiques, comme Chen Duxiu (陈独秀) ou Li Dazhao sont poussées par le Mouvement du 4 mai à adopter des positions de plus en plus à radicales. Ces militants fonderont en 1921 le PCC.

<sup>141</sup> Déçus par les échecs du socialisme en Europe, les dirigeants de Moscou ont en effet décidé de promouvoir la révolution dans les pays coloniaux. Au II<sup>ème</sup> Congrès de l'IC, en juillet 1920, Lénine a souligné, dans ses *Thèses sur la question nationale et coloniale*, la nécessité pour les révolutionnaires d'Asie de collaborer avec les mouvements de libération nationale, y compris ceux de la bourgeoisie, sans toutefois complètement subordonner leur action à cette collaboration. Cf. BROUÉ, Pierre, *La question chinoise dans l'internationale communiste : 1926-1927*, Paris, EDI, Études et documentation internationales, 1976. p23-25.

que le gouvernement de Pékin entame réellement des négociations avec les envoyés de Moscou.

Au printemps 1920, Grigori Voïtinski<sup>142</sup>, responsable du Bureau extrême-oriental de l'IC, suscite la formation des premières cellules communistes. En juillet 1921, un autre agent de l'IC, Maring, aide à organiser le congrès de fondation du Parti communiste chinois, qui ne compte alors qu'une soixantaine de membres.

De 1920 à 1922, une succession de représentants du pouvoir bolchevique rencontrent Sun Yat-sen. Grâce aux efforts de Voïtinski et de Maring, Sun est reconnu par Moscou, et il signe, en janvier 1923, le Manifeste commun avec Adolf Joffé (envoyé du gouvernement de Moscou à Pékin)<sup>143</sup>.

Il est intéressant de souligner que Maring est aussi un révolutionnaire Hollandais, de son vrai nom Hendricus « Henk » Josephus Franciscus Marie Sneevliet. Il est connu également sous les pseudonymes de 马林 (Ma Lin), ou 孙铎 (Sun Duo). Né à Rotterdam le 13 mai 1883, et fusillé à Leusden par les Nazis le 13 avril 1942, cet aîné de Joris Ivens est formé à l'école du syndicalisme révolutionnaire, de la social-démocratie (dès 1900) et du léninisme (à partir de la Grande Guerre). Il a d'abord vécu et milité en Indes néerlandaises (aujourd'hui Indonésie) (1913-1918), puis en Chine (1921-1923) en tant qu'envoyé de l'IC, avec pour mission d'aider à la formation du PCC. Maring a énergiquement soutenu les thèses de Lénine au IIème Congrès de l'IC : il croit à la politique de Front uni, et veut la faire appliquer en Chine. C'est lui qui a distingué Sun comme un indispensable partenaire dès 1921, malgré les oppositions au sein de l'IC<sup>144</sup>. En août 1922, Maring reprend contact avec Sun, et se sert du Parti communiste chinois pour promouvoir la politique de front uni. Les militants communistes sont invités par Maring et par l'IC à adhérer individuellement au KMT. Après mars 1923, Moscou prend la décision d'envoyer des conseillers à Sun et de lui allouer deux millions de dollars chinois. Ce fut le point de départ pour le KMT de devenir la principale force politique de la Chine, et le PCC s'est également développé, à grande échelle, pendant cette période du premier Front uni (1922-1927).

---

<sup>142</sup> Grigori Voïtinski, de son vrai nom Zarkhine (1893-1953), est un bolchévique soviétique membre du Komintern. En 1920, l'URSS établit en Sibérie le Bureau extrême-oriental, une branche du Komintern chargée de gérer la création de partis communistes en Chine et dans d'autres pays d'Extrême-Orient. Peu après sa mise en place, Voïtinski est envoyé à Pékin où il rencontre d'abord Li Dazhao, puis Chen Duxiu. Le processus de formation du nouveau parti se déroule largement sous son égide

<sup>143</sup> BROUÉ, Pierre, *op.cit.*, p.39-40. Ce manifeste comporte quatre points, il est intéressant de voir que dans le premier point, le communisme et le système soviétique ne sont pas du tout dans l'orientation de Sun, contrairement à la propagande du PCC en RPC : « 1. Le Dr Sun est d'avis, étant donné l'inexistence de conditions favorables à leur application avec succès en Chine, qu'il est impossible de réaliser en Chine soit le communisme soit même le système soviétique. M. Joffé est entièrement d'accord avec ce point de vue ; il pense de plus que les problèmes les plus importants et les plus urgents pour la Chine sont l'achèvement de son unification nationale et la réalisation de sa pleine indépendance nationale. En ce qui concerne ces grandes tâches, M. Joffé a assuré le Dr Sun de la plus chaude sympathie du peuple russe pour la Chine et de son désir de le soutenir ».

<sup>144</sup> Cf. BERGÈRE Marie-Claire, *op. cit.*, pp. 348-350.

La Révolution soviétique, l'IC et ses agents (dont Maring), ont donc exercé des influences décisives sur l'histoire de la Chine. Si Joris Ivens occupe une place médiatiquement si glorieuse en RPC, Maring occupe une place irremplaçable dans l'histoire du PCC et dans celle de la Chine contemporaine<sup>145</sup>.

## 2.2 Joris Ivens : une jeunesse d'initiation

Jusqu'à l'âge de 24 ans, Joris Ivens n'a jamais quitté les Pays-Bas. Il vit dix-huit ans à Nimègue, deux ans à Rotterdam et accomplit son service militaire pendant la Première Guerre mondiale, à laquelle son pays ne prend pas part. Grandissant dans un monde « limité », un monde de paix, fidèle aux voies fixées par son père, il est un « fils de la bourgeoisie<sup>146</sup> », qui ne se soucie guère de la politique, ni de la philosophie. Surtout, depuis que son frère aîné a décidé de devenir médecin, Joris est considéré comme le successeur de la famille selon la tradition des commerçants hollandais. Destiné à hériter des affaires familiales, il a besoin plutôt de sens pratique et de savoir-faire dans le commerce et la photographie.

Depuis l'âge de raison, je connaissais mon chemin dans la vie. Une des premières étapes de cette vie toute tracée fut l'orientation de mes études. Au lieu d'aller au lycée comme mon frère, je fus envoyé à l'école moyenne pour y recevoir un enseignement pratique dont le grec et le latin étaient exclus. À treize ans, je connaissais la suite : une formation commerciale à Rotterdam, une formation technique en Allemagne et pendant mes vacances, la mise en pratique de mes capacités dans une boutique de mon père<sup>147</sup>.

Joris accepte ce parti et suit ce chemin sans trop de souci. C'est ainsi qu'à vingt-quatre ans, il a encore « du monde une idée plutôt vague et strictement limitée<sup>148</sup> ». En 1922, il reçoit un choc en arrivant à Berlin, ville qui s'oppose dans tous les domaines à la Hollande de son époque.

Pays vaincu de la Première Guerre mondiale, l'Allemagne est un monde en pleine évolution, et Berlin « un tourbillon où confluent les courants les plus extrêmes de l'art et de la politique » dont l'influence de la Révolution d'Octobre et les courants d'avant-garde.

---

<sup>145</sup> Personnalité forte et originale, Maring ne tarda pas à se séparer du Parti communiste néerlandais après son retour aux Pays-Bas (en 1924), puis de Staline, ce pourquoi il fonda en 1929 un parti trotskyste (le Parti socialiste révolutionnaire), dont il fut le seul représentant au Parlement de 1933 à 1939. Ayant marqué ses distances à l'égard de Trotsky en refusant d'adhérer à la IV<sup>e</sup> Internationale, il fut, avant son arrestation en 1942, l'un des premiers résistants hollandais et l'éditeur d'un journal clandestin, *Spartakus*.

<sup>146</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.37

<sup>147</sup> *Ibid.*, p.26

<sup>148</sup> *Id.*

Ces années en Allemagne constituent, pour Joris Ivens, un tournant où s'entassent toutes sortes de découvertes, sur les plans professionnel, affectif, artistique et politique. D'où la genèse d'un Hollandais qui vole de ses propres ailes, sorti de son moule originel<sup>149</sup>.

Sur les souhaits de son père, Joris apprend la photographie à la source même de ce qui à l'époque est considéré comme le meilleur dans ce domaine, avec Ica et Ernemann à Dresde, Carl Zeiss à Iéna, et la Technische Hochschule à Charlottenburg, près de Berlin. Cet apprentissage lui permet de découvrir non seulement les techniques photographiques les plus avancées mais aussi la vie des ouvriers et la lutte des classes. Invité par un responsable syndical chez Ica et Ernemann, il participe, pour la première fois dans sa vie, à une manifestation organisée par les ouvriers, et y retourne très souvent par la suite. Ce sont ces manifestations de 1923 qui lui donnent « les premiers éléments d'une réflexion politique, puis, plus tard, les raisons de [son] engagement dans l'action<sup>150</sup> ».

Par ailleurs, sa rencontre avec Germaine Krull l'entraîne directement dans la réalité artistique et politique berlinoise. Photographe, Germaine a vécu en Union soviétique, et fréquente les artistes d'avant-garde, l'intelligentsia de Berlin ainsi que des révolutionnaires et des anarchistes. La révélation politique à travers l'amour de cette femme est capitale pour le jeune Hollandais<sup>151</sup> :

À cette époque, mes idées politiques étaient fort vagues et mes connaissances très générales. Cependant, j'avais pour le changement, pour la révolution, une attirance naturelle. C'était une forme d'humanisme qui me faisait adhérer spontanément à la cause des ouvriers contre les patrons. Rien de plus. Germaine a été le déclencheur de tous ces sentiments latents.<sup>152</sup>

De ces premières expériences politiques, Joris conclut en comparant l'anarchisme et le communisme : « Pour être efficace, c'est le communisme ». Il se rapproche des communistes et des groupes du Secours Rouge. Il les aide à transporter des films militants, avec son passeport hollandais qui lui « permet de se déplacer sans passer par des contrôles rigoureux ».

C'était illégal, mais relativement facile. Un billet de première classe et le tour était joué. Je n'étais pas un militant, il s'en faut de beaucoup. C'était plutôt l'action qui me tenait, en

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p.35 : « J'appelle cette période de ma vie ma deuxième jeunesse, celle du développement et de la maturité, et je considère ces années comme fondamentales dans la mesure où la prise de conscience et l'orientation qui allaient être les miennes sont nées à ce moment-là ».

<sup>150</sup> *Ibid.*, p.44

<sup>151</sup> Au sujet de Germaine Krull, un personnage clé pour comprendre le devenir de Joris Ivens, Cf. plus loin, la présentation spécifique : « Germaine Krull ».

<sup>152</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.47.

me disant que c'était pour la bonne cause<sup>153</sup>.

Quant au cinéma, avec *Caligari* ou *Mabuse*, il est « devenu bien plus qu'un divertissement ». Il fait alors la connaissance du professeur Goldberg et de sa nouvelle invention, Kinamo, une caméra professionnelle 35 mm à ressorts, d'une robustesse et d'une précision étonnantes pour l'époque. « De cet homme j'ai appris les principes élémentaires de ce genre de mécanique et j'ai touché aux secrets de sa fabrication. C'est avec une caméra de ce type que, quelques années plus tard, je devais réaliser mes premiers films<sup>154</sup> ».

Ces trois années d'études en Allemagne sont fructueuses. Il rentre en Hollande avec des connaissances des techniques professionnelles, son premier grand amour, Germaine, qui le suit - et avec elle, une sympathie nouvelle pour le communisme, et un intérêt grandissant pour l'avant-garde. Pourtant, il reste avant tout « l'étudiant hollandais qui doit succéder à son père », et devient directeur technique de la Capi à Amsterdam, dès son retour.

Jusque là, sa trajectoire reste fidèle à ce que son père a prévu, mais cette vie de boutiquier ne le satisfait pas. D'un côté, il essaye de jouer son rôle de « jeune M. Ivens, collaborateur, associé et successeur de son père <sup>155</sup> ». D'un autre côté, il mène une vie de « bohémien » avec Germaine, et passe ses soirées avec des étudiants, des poètes et des artistes d'Amsterdam.

En dehors de son travail chez Capi, il participe activement aux activités de la Filmliga, un nouveau cercle de cinéphiles fondé en septembre 1927. Le manifeste de la Filmliga exprime la volonté d'artistes, d'intellectuels, d'étudiants « d'affirmer la valeur esthétique du cinéma et de prouver que ce nouveau moyen d'expression, bien que fondé sur la mécanique et la technique, est capable de produire des œuvres d'art<sup>156</sup> ». Ils organisent les projections de films expérimentaux radicalement différents du cinéma commercial, tel que *la Mère* de Poudovkine, qui est interdit de projection publique aux Pays-Bas.

Joris Ivens fournit le matériel de projection et emprunte les films pour en analyser plan par plan le rythme et le cadrage. Et il commence à réaliser divers courts métrages scientifiques pour l'université de Leyden<sup>157</sup>.

C'est à cette époque que sa vocation cinématographique s'éveille de jour en jour. Il se dirige vers une carrière de documentariste conscient des trois points suivants:

---

<sup>153</sup> *Ibid.* p. 49.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p.43

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.66

<sup>156</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.48

<sup>157</sup> BRUNEL Claude, *op.cit.*, p.11

I. Le cinéma est un art et c'est l'Art qu'il aime.

II. Il a son avantage sur le plan technique pour faire du cinéma, avec sa formation programmée par son père, et son contact quotidien avec les matériaux. Il maîtrise les techniques du cinéma mieux que d'autres.

III. Influencé par les films de Robert Flaherty, *Nanouk* et *Moana*, et par *Turksib* de Tourine, ses préférences le portent vers les films documentaires plutôt que vers les œuvres de fiction.

C'est ainsi que seize ans après *La Flèche ardente*, il prend sa caméra Kimono et commence à tourner ses premiers « vrais » films. Si le cinéma est parfois considéré comme un art, Joris l'aborde toutefois avec un sens scientifique. Après son premier essai qui lui permet de vérifier le fait que « la caméra était un œil », il veut continuer à étudier « le langage des mouvements », et à apprendre « les grandes lois du cinéma <sup>158</sup> ». Pour mener à bien cette recherche, il entame *Le Pont*. Le tournage de ce film l'occupe durant tout l'hiver 1927, et il est convaincu de « commencer une véritable carrière de cinéaste <sup>159</sup> ». Il a alors 29 ans.

### 2.2.1 Germaine Krull

Germaine Krull est la première épouse de Joris Ivens. Ils se marient le 2 avril 1927 à la mairie du 18<sup>ème</sup> arrondissement de Paris, et leur divorce sera prononcé le 27 août 1943. Si Joris Ivens comme Germaine Krull, ont expliqué chacun dans leur autobiographie, que ce mariage était plutôt une « affaire de papiers<sup>160</sup> », qui permettait à Germaine Krull d'acquérir la nationalité hollandaise pour faciliter sa vie, ils restent pourtant en bonne relation malgré leur séparation, continuent à s'admirer et se soutenir jusqu'à la fin de leur vie.

Si l'on prend comme référence les descriptions de ses quatre femmes dans son autobiographie publiée en 1982 (environ soixante ans après leur rencontre), Germaine Krull

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p.71

<sup>159</sup> *Ibid.*, p.72 : « Je me disais que, si je réussissais ce que j'avais entrepris, les films ne seraient plus pour moi un passe-temps mais un métier ».

<sup>160</sup> Germaine Krull relate dans son autobiographie l'histoire de leur mariage (KRULL Germaine, *La vie mène la danse*, Paris, Textuel, 2015, p188-189) : « J'avais de graves ennuis. J'étais allée à la préfecture refaire ma carte d'identité et m'étais alors entendu répondre que, du fait du traité de Versailles, j'étais devenue polonaise ! Être polonaise était pour moi, à ce moment-là, la pire des choses ! Impossible, non et mille fois non ! J'étais désolée. Joris rigolait : ' - Tu m'épouseras et tu auras un joli passeport bleu hollandais. - Et ta famille ? - Elle criera peut-être, pour faire des histoires. Mais tu ne connais pas les Hollandais. Il faudra que je demande la permission au tribunal, mais c'est simple et ça ne prend pas beaucoup de temps. Tu verras. Alors, on y va ? ' Nous avons beaucoup ri, car les papiers, pour nous, ça n'existait pas. Enfin la permission du tribunal arriva, tout allait bien. Seule ma mère m'envoya une lettre de félicitation - pauvre mère. Luigi était devenu plus aimable depuis que j'allais être « Mme. Ivens ». La famille de Joris insista pour qu'on fasse des faire-part et qu'on les envoie aux gens. - Ma secrétaire va s'en charger. Ça me laissera un peu plus de temps pour venir à Paris, dit Joris ».

occupe visiblement une place privilégiée : c'est la seule que Joris Ivens déclare avoir « aimé avec passion », et il a qualifié leur rencontre d'« extraordinaire »:

Avec Germaine je découvre l'amour. Je veux parler de cette relation extraordinaire entre deux êtres, érotique et sexuelle bien sûr, mais aussi une relation plus profonde de la sensibilité reconnue et partagée, avec cette sensation, si rare et si émouvante, de découvrir le monde et de le recomposer ensemble. Une relation où les idées, les goûts, les passions et les espoirs de l'autre. De cela je peux dire que je n'en avais encore rien connu. Germaine ouvre pour moi ce nouvel univers, et j'ai le sentiment pour la première fois d'entrer dans la vie et d'y participer en toute connaissance de cause<sup>161</sup>.

À partir de leur rencontre en 1923, Germaine Krull a joué un rôle prépondérant dans l'évolution de Joris Ivens, parcours allant de celui d'un « amateur raisonnablement passionné » jusqu'à l'artiste éveillé qu'il deviendra. Au début de leur relation amoureuse, Joris découvre qu'« à travers elle j'ai pénétré dans un monde que jusque-là je n'avais fait qu'entrevoir. C'est la rencontre avec la révolution, avec l'art, avec la vie<sup>162</sup> ». Quand ils se sont installés à Amsterdam, où Joris Ivens a pris la direction de l'entreprise de son père, elle fut le « ferment » qui précipita le « jeune M. Ivens », dans une vie de « bohémiens » où « chacun se sentait tout à fait capable de réaliser de grandes choses<sup>163</sup> ». Après la réalisation du *Pont*, il s'est rendu compte que : « Dans cette transformation, l'influence de Germaine était indéniable. Grâce à elle j'avais brisé ma coquille, et c'est elle qui m'a aidé à prendre conscience de bien des choses, de ma force notamment, et de la nécessité pour un artiste de prendre ses responsabilités<sup>164</sup> ».

\*

Germaine Krull est née en 1897, à Wilda, alors en Prusse occidentale, de parents allemands. Après le traité de Versailles, la ville devient polonaise. Germaine a ainsi connu un brusque changement de nationalité, d'où germe l'idée de son « mariage blanc » avec Joris Ivens.

Son père, Friedrich Krull (1857-1917), né à Hambourg, est un ingénieur rétif à toutes les conventions bourgeoises. Depuis la naissance de Germaine, leur famille vit de perpétuels déménagements de pays en pays, en fonction des centres d'intérêt de son père, et de leur situation financière (de la Bosnie à Paris, en passant par l'Italie, la Suisse, et l'Autriche-Hongrie). Selon les choix éducatifs de son père, Germaine Krull ne suit aucune scolarité pendant son enfance et son

---

<sup>161</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.45.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p.79.

adolescence<sup>165</sup>. Assisté d'une nurse, son père lui inculque les notions qu'il juge nécessaires. À une époque où les filles ne s'habillent pas en pantalons, son père lui fait porter des habits des garçons, et les cheveux courts. Sa mère, Albertine Kunigunde Engelbrecht (1875-1947), née à Nuremberg, est issue d'une famille bourgeoise. Elle est très jeune séduite par Friedrich Krull, cet aîné à la fois brillant et sombre. Mais le couple ne partage pas tout à fait les mêmes valeurs ; dans l'évolution de leur vie commune, leurs conflits sont devenus de plus en plus graves. Friedrich Krull a dilapidé l'héritage de sa mère et son épouse l'a trompé avec un diplomate américain, donnant naissance d'une petite sœur à Germaine<sup>166</sup>. Son père accepte l'enfant, mais n'épargne pas des violences contre sa mère. Cette dernière ne quitte pas son époux brutal pour conserver la garde de ses deux filles, ce qui plonge la famille dans une atmosphère délétère. De vivre à long terme dans un environnement instable et conflictuel, Germaine Krull développe une personnalité rebelle, tenace, totalement libre de toutes formalités. Le manque d'accompagnement affectif de la part de ses parents fait qu'elle a très tôt de fréquentes liaisons avec des hommes de différents âges et se retrouve confrontée à l'avortement (illégal à l'époque) dès l'adolescence.

En 1912, les parents se séparent. Avec ses deux filles, Albertine Krull s'installe à Munich où elle tient une pension de famille. En 1914, Germaine Krull rejoint la seule institution de la ville qui accepte cette jeune fille atypique. À la Lehr und Versuchsanstalt für Fotografie<sup>167</sup>, elle reçoit une solide formation technique et artistique. À la sortie de son école, elle ouvre son premier studio de photographie. Elle se lie alors aux milieux intellectuels de la gauche progressiste. L'époque est tourmentée, la guerre interminable et les mouvements sociaux se développent. Dotée de « l'esprit de liberté et de justice » forgé par son père<sup>168</sup>, l'attention de Germaine Krull se porte alors plus sur le courant révolutionnaire que sur la photographie. Elle a participé à la Révolution de novembre, travaillé pour plusieurs partis progressistes, connu la prison et est expulsée de Bavière à cause de son aide apportée aux révolutionnaires. Elle a suivi Kurt Eisner (1867-1919), le chef du nouveau parti socialiste en dissidence : le Parti socialiste indépendant

---

<sup>165</sup> KRULL Germaine, *op.cit.*, p.45: « Papa a dit qu'il ne voulait pas que j'aie à l'école car il faut y apprendre un tas de choses inutiles et il ne veut pas que sa fille soit encombrée avec cela ». (p. 30)

<sup>166</sup> *Ibid.*, p.31: Berthe Krull (1906-2006) est l'unique sœur de Germaine, en fait sa demi-sœur. D'un fort tempérament, toutes deux auront des vies intenses et mouvementées. Leurs rapports seront émaillés de conflits sévères, mais d'une solidarité sans faille. Germaine aidera Berthe à ouvrir une école de danse dans les années 1960 et celle-ci veillera avec beaucoup d'attention sur Germaine dans les dernières années de sa vie.

<sup>167</sup> L'Académie d'état de la photographie de Munich (Staatliche Fachakademie für Fotodesign München) était une école de formation à la photographie et à la création photographique. Créée en 1900 par Georg Heinrich Emmerich (1870-1923), elle porta plusieurs noms avant d'être intégrée en 2002 dans l'Université des sciences appliquées de Munich (Hochschule München).

<sup>168</sup> KRULL Germaine, *op.cit.*, p.25. : « Mon père était un grand admirateur de la Révolution française et des socialistes du XIXe siècle. Il évoquait Marx, ce qui ne plaisait pas toujours à ma mère. Ces conversations me dépassaient. C'est à mon retour à Munich, durant ma scolarité à l'école de photographe, que des brins me revinrent. Tout cela ne m'était pas étranger. Mon père m'avait forgé un esprit de liberté et de justice qui ne m'a jamais quittée ».



allemand (UPSD), et noué une amitié profonde avec Max Horkheimer et Friedrich Pollock, les futurs créateurs de l'École de Francfort<sup>169</sup>. Dans son autobiographie, Germaine Krull narre avec passion cette époque exaltante.

Au lendemain de la répression, Germaine Krull rencontre un étudiant russe d'origine juive Mila (Samuel Lévit), qui cultive des idées politiques radicales. Elle tombe éperdument amoureuse de lui. Ensemble, ils tentent de « sauver la révolution », ce qui ne leur vaut que des critiques de toutes parts et un an de prison pour Mila. En janvier 1921, ils partent en URSS, en rêvant d'assister au troisième congrès de l'Internationale communiste. Le congrès est ouvert le 22 juin et doit se terminer le 12 juillet. Dès les premiers jours, ils sont arrêtés et incarcérés à la prison du KGB, accusés d'être de « dangereux anarchistes révolutionnaires ». Malade, Germaine est libérée avec Lévit à la fin du congrès mais Lévit l'abandonne pour retourner en Allemagne<sup>170</sup>. Seule, sans ressources, elle reste en Union Soviétique et travaille pour des journaux étrangers. Le 19 octobre 1921, Germaine est de nouveau arrêtée pour ses « déclarations publiques anti-soviétiques ». Elle est alors soumise à un simulacre d'exécution et, à la fin de l'année, expulsée d'URSS. Contaminée dans le train de retour pour l'Allemagne par le typhus, elle a perdu une grande partie de sa mémoire. Soignée à l'hôpital de Berlin et rétablie petit à petit grâce à l'aide de ses amis autour de Max Horkheimer, elle s'installe à Berlin. Soutenue par Hans Basler<sup>171</sup>, un

---

<sup>169</sup> Max Horkheimer (1895-1973), Friedrich Pollock (1894-1970), amis depuis cette époque où ils préparent leurs baccalauréats ensemble. Philosophes et sociologues, ils fonderont ensemble l'école de Francfort. Germaine Krull avoue dans son autobiographie que « Max contribua largement à ma formation politique. Plus lucide, ou plus mesuré, il était beaucoup moins radical que moi et bien moins enthousiaste. Il fut avec Fritz l'un de mes meilleurs amis de l'époque - celle de ma jeunesse, du bonheur des jours à venir - et resta toute sa vie l'un de mes plus fidèles ». Par Max et Fritz, Germaine Krull entrera en contact avec les membres les plus éminents de l'Institut. C'est à Berlin, en 1920, qu'elle rencontrera Walter Benjamin avec qui elle entretiendra une correspondance jusqu'en 1938. (Cf. KRULL Germaine. *op.cit.*, p.11) École de Francfort est le nom donné, à partir des années 1950, au groupe d'intellectuels allemands réunis autour de l'Institut de recherche sociale fondé à Francfort en 1923, et par extension à un courant de pensée issu de celui-ci, souvent considéré comme fondateur ou paradigmatique de la philosophie sociale ou de la théorie critique. Il retient en effet du marxisme et de l'idéal d'émancipation des Lumières l'idée principale que la philosophie doit être utilisée comme critique sociale du capitalisme et non comme justification et légitimation de l'ordre existant, critique qui doit servir à faire avancer la transformation.

<sup>170</sup> Germaine Krull apprend plus tard que Lévit a été libéré parce qu'il a promis l'abandon de leur activité révolutionnaire, elle le considère dès lors comme traître. Pendant son séjour à Moscou, elle n'en était pas encore au courant. Pour elle, « Mila fut la grande affaire de ma vie. L'Amour, la Révolution, la Trahison : il a été tout cela. Après lui, le monde a été différent, sans vraies couleurs » (KRULL Germaine. *op.cit.*, p.105).

<sup>171</sup> Hans Basler est probablement un trafiquant du marché noir d'après la description de Germaine Krull dans son autobiographie, il l'aime et essaye de satisfaire toutes ses envies. Germaine Krull, ravagée par son histoire d'amour précédente, devient sa maîtresse sans l'aimer. Elle a dû se confronter encore une fois à l'avortement pendant leur relation, et le quitte après avoir commencé sa liaison avec Joris Ivens.

homme rencontré à Moscou, Germaine Krull s'est remise à la photographie dans un studio de photographie, avec Kurt Hübschmann<sup>172</sup>.

Au printemps 1923, lorsque Joris Ivens rencontre Germaine Krull pour la première fois chez Arthur Lehning<sup>173</sup>, elle affiche un état instable et conflictuel : elle est déjà une photographe professionnelle accomplie et talentueuse mais meurtrie par la révolution et ses dérives, et, obsédée par la mort et l'idée du suicide<sup>174</sup>.

Aux yeux de Germaine Krull, Joris Ivens est « un garçon intelligent qui s'intéressait à tout », il est tranquille, gai, et l'écoute avec patience, c'est un « bon compagnon de route » qui l'a tirée vers une vie simple, et l'a « remise sur son chemin<sup>175</sup> ». Pour Joris Ivens, Germaine est cette « anarchiste, révolutionnaire, et artiste à la sensibilité à fleur de peau », qui mène une vie tumultueuse, totalement indépendante de son milieu, à l'opposé de ses anciennes amies - filles bourgeoises, plutôt dociles, sans réelles expériences de la vie. Le fils de photographe a certainement le bon œil pour percevoir la qualité du travail de Krull. Sa façon de vivre, sa désinvolture, tout comme ses talents, l'attirent d'autant plus qu'il a, lui-même, une vie plutôt conformiste, donc assez « fade » jusque-là:

Germaine était si différente de ce que j'avais connu jusque-là qu'il y avait de ma part un certain égoïsme à vouloir la sauver. Car je désirais une femme comme elle, une vraie femme avec de la tendresse comme elle savait l'exprimer, mais aussi une femme pleine de vie<sup>176</sup>.

---

<sup>172</sup> Kurt Hübschmann, connu plus tard sous le nom de Kurt Hutton (1883-1960), est un pionnier du photo-journalisme. Il commencera sa carrière de photo-journaliste avec l'agence Dephot, (agence de photo-journalisme de premier plan) fondée en 1928 par Simon Guttmann. En 1934, il émigrera en Angleterre où il travaillera d'abord pour *Weekly Illustrated*, et participera à la création du *Picture Post*, magazine d'actualités hebdomadaire illustré, équivalent de *Life* en Angleterre.

<sup>173</sup> Arthur Müller-Lehning (1899-2000), écrivain et historien néerlandais anarchiste, est un ami de Joris Ivens à l'École supérieure d'Économie de Rotterdam. En 1922, il s'installe à Berlin où il poursuit ses études à L'université Friedrich Wilhelm, et travaille parallèlement dans l'Édition Die Schmiede. Ses idées politiques ont eu d'importantes influences sur Joris Ivens, qui était souvent son invité du soir à cette époque. (Cf. SCHOOTS, Hans, *op.cit.*, p.21-33). Germaine Krull fait la connaissance d'Arthur Müller-Lehning dans le cercle d'amis de Kurt Hübschmann. Par son intermédiaire, elle découvre les avant-gardes de l'époque. (KRULL Germaine. *op.cit.*, p.166.).

<sup>174</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.45. : De ces heures dramatiques, où elle avait été amenée jusqu'au mur d'exécution, puis ramenée, elle gardait un souvenir ineffaçable et se considérait depuis comme une condamnée en sursis. Elle me disait souvent (nous parlions en allemand) : « J'ai déjà vécu, j'en ai fini avec la vie ».

<sup>175</sup> KRULL Germaine, *op.cit.*, p.169.

<sup>176</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.46.

Leur relation est ainsi basée sur un besoin réciproque, chacun ouvrant la porte d'un nouveau monde pour l'autre<sup>177</sup>. L'influence profonde de Germaine Krull sur Ivens peut se résumer autour de ces » trois axes :

### I. L'amour pour la classe prolétarienne

Bien que Germaine Krull ait perdu ses illusions, ses espoirs et tiré un trait sur la révolution, elle garde son admiration pour les ouvriers. Son expérience, et son engagement d'avant leur rencontre sont naturellement très attirants pour un jeune Ivens qui « commençait à se préoccuper du sort des ouvriers et voyait beaucoup de choses », Germaine se souvient qu'« il [lui] pose quantité de questions sur Munich et la révolution en Hongrie. [Elle] lui dit ce que [elle]'en pensait <sup>178</sup> ». C'est à ce moment que Joris Ivens commence ses stage en usines, chez Ica et Ernemann. La passion amoureuse et révolutionnaire, dans un Berlin en ébullition sous l'influence de la Révolution russe, accélère tout naturellement sa conversion :

Joris partageait mon amour pour les ouvriers. Il les connaissait assez bien car il avait travaillé avec eux. Mais les ouvriers de Zeiss n'étaient pas les miens : c'étaient des spécialistes informés. Moi, je revoyais les masses qui formaient de grands cortèges derrière Kurt Eisner. C'était beau. Au fond ces ouvriers n'existaient pas, ils vivaient dans ma tête. Je ne croyais plus en eux, mais je devrais être toute ma vie avec eux. Ce paradoxe était incompréhensible, mais il était là. Doucement, Joris commençait à penser comme moi et devait, plus tard, adhérer entièrement à leur cause<sup>179</sup>.

### II. Le lien avec les milieux intellectuels et artistes

Avec une famille comme la sienne, à l'opposé de celle d'Ivens, Germaine Krull développe une véritable force capable d'en faire une des photographes majeures de son temps. Des cercles d'amitiés et d'influence, des rencontres jouent ainsi un rôle capital. Tout au long de sa vie, aux quatre coins du monde, elle est de tisser rapidement des relations significatives avec les créateurs. Cela fait partie de ses talents. Il faut se rappeler qu'à l'époque, les « avant-gardes » ne sont pas encore ce qu'on sait d'elles aujourd'hui ! Et une des grandes questions était encore « la photographie est-elle un art<sup>180</sup> ? ». Pour ces pionniers, les fréquentations sont bien plus

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p.45 : « Germaine a besoin de moi tout autant que j'ai besoin d'elle. C'est ce qui nous rapproche et nous lie si fort. On peut rester des heures sans parler, on sent les mêmes choses. Pour elle, je suis ce Hollandais en bonne santé, bien dans sa peau, rencontré par hasard. Une sorte de paysan un peu naïf, mais solide. Elle s'appuie sur moi et je la tire de mon côté ».

<sup>178</sup> KRULL Germaine. *op.cit.*, p.169.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p.183.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p.201. : Les artistes arrivés voulaient nous classer parmi les artisans. Les journaux de gauche et d'avant-garde firent une enquête : « La photographie est-elle un art ? » (La revue mensuelle *l'Art vivant* propose, à partir de janvier 1929, une série d'articles de Jean Gallotti intitulée « La photographie est-elle un art ? » sur les photographes représentatifs de la modernité : Atget, Albin Guillot, Kertész, Man Ray, Krull, Lotar, Alban, Sougez, Tabard).

importantes que les institutions, fréquentations où se partagent des goûts, des soutiens mutuels, tout comme « l'ouverture vers d'autres sujets, d'autres points de vue, et la constitution d'une œuvre<sup>181</sup> ».

À Berlin, Germaine Krull « fréquentait le Romanische Café où se retrouvaient l'intelligentsia et la gauche berlinoise ». Pour Joris Ivens, « Cet univers d'artistes et d'intellectuels, d'abstrait et de lointain, est devenu tout à coup concret à travers l'amour d'une femme. Cela aussi fut capital<sup>182</sup> ».

À Amsterdam, avec Germaine Krull, Joris Ivens mène cette vie « bohémienne », où ils fréquentent tous les jours bars, cafés, et clubs où se croisent de nombreux intellectuels et artistes. Ce sont eux qui forment le réseau de Filmliga pour Joris Ivens, et il y trouve ses premiers collaborateurs et camarades de route.

À Paris où Germaine Krull s'installe à partir de 1926, son réseau d'amis s'étend de Sonia et Robert Delaunay à André Malraux, Jean Cocteau, en passant par la bande des photographes réunis autour du Magazine *Vu* (André Kertész, Man Ray, etc.)<sup>183</sup> et celle du cinéma moderne (René Clair, Cavalcanti, Bunuel, etc. ). Malgré leur séparation amoureuse, ils gardent un lien amical - Germaine partage son cercle d'amis avec Joris Ivens sans réserve. Certains d'entre eux travailleront plus tard avec Joris Ivens. Eli Lotar<sup>184</sup>, par exemple, apprenti et amant de Germaine pour qui elle a quitté Ivens définitivement, va sympathiser avec Joris Ivens et travaillera pour

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>182</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.46.

<sup>183</sup> *Vu* est un hebdomadaire français d'information illustré, créé par Lucien Vogel, qui parut du 21 mars 1928 au 5 juin 1940. Ce magazine novateur accorda une place centrale à la photographie, avec l'engagement politique sans ambiguïté : il a été le premier magazine français à parler et montrer des Camps de concentration nazis (Dachau et Oranienbourg) dans son numéro du 3 mai 1933. L'influence de ce magazine se fit sentir jusqu'aux États-Unis. (Cf. Michel Frizot et Cédric de Veigy, *Vu, le magazine photographique (1928-1940)*, éditions La Martinière, 2009) Germaine Krull travaille pour ce magazine dès son premier numéro, et y publie au total 283 photographies. Sa carrière débute avec sa création : « Moi, j'étais lancée ! Et *VU* aussi. Nous avons fait le premier numéro de *Vu* ensemble et c'était très beau ». (...) Les principaux photographes qui ont participé à *Vu* « se rencontraient au bistrot » (...)« Nous étions toujours sans le sou mais très heureux. » (...)« Man Ray s'était lancé dans des expériences de surimpression, il était le poète; Kertész travaillait les petits détails: une fourchette sur un plat. Nous étions une bonne équipe et quand l'un avait trouvé quelque chose de neuf, nous l'expérimentions tous : une belle camaraderie! Voilà l'équipe qui a créé *Vu* et donné à la photo son aspect d'aujourd'hui. ». (KRULL Germaine. *op.cit.*, p.200-201)

<sup>184</sup> Eli Lotar (1905-1969), de son vrai nom Eliazar Lotar Teodorescu, photographe et cinéaste français d'origine roumaine. Il arrive en France en 1924 et prend la nationalité française en 1926. Il rencontre alors Germaine Krull qui lui apprend le métier, et devient rapidement l'un des tous premiers photographes de l'avant-garde parisienne. Il participe avec Germaine Krull au premier numéro de *Vu* (il y publiera 133 photographies), et publiera dans d'autres grandes revues telles que les *Jazz*, *Arts et métiers graphiques*. Il participera à plusieurs expositions internationales majeures, parmi lesquelles «Fotographie der Gegenwart», «Film und Foto», «Documents de la vie sociale». (Cf. « Eli Lotar (1905 - 1969) », exposition du 14 février au 28 mai 2017, Jeu de Paume, Paris). D'après le mémoire de Germaine Krull, leur liaison commence quelques jours avant la date fixée de son mariage avec Joris Ivens, qui a eu une dispute violente avec Lotar, mais leur mariage a eu lieu comme prévu. Plus tard, les deux hommes s'entendront bien, et Lotar, participera à quatre films d'Ivens comme opérateur : *Nous bâtissons* (1930), *Zuiderzee* (1930), dont il fait un compte rendu, « Ici on ne s'amuse pas », dans la revue *Jazz* le 15 novembre 1929 ; *Créosote* (1932) et *Nouvelle terre* (1932). Attiré par l'univers du cinéma, Lotar travaille également comme photographe de plateau notamment pour René Clair et Jean Renoir, comme opérateur pour Alberto Cavalcanti et Luis Buñuel. En 1946, il réalisera lui-même *Aubervilliers*, avec des commentaires de Jacques Prévert (1946).

quatre de ses films ; André Malraux, le grand ami à vie de Germaine Krull, a eu un projet avec Joris Ivens pour l'adaptation de son roman sur la révolution chinoise *La Condition humaine* en 1933<sup>185</sup>. La découverte d'une lettre de Lucien Vogel à Joris Ivens montre qu'il est également en contact avec le « patron » de Germaine Krull<sup>186</sup>.

### III. L'égalité femme-homme.

Germaine avait deux ans de plus que moi, mais nous formions un couple très homme-femme, égal-égal. Cela aussi était nouveau pour moi. Dans la vie pratique, nous partagions tout moitié-moitié. Nous menions une vie d'artiste, selon nos possibilités; l'argent pouvait manquer, celui qui en avait payait sans qu'il n'y eût jamais la moindre gêne. Pour moi, c'était une expérience capitale. Avec Germaine K. la vie était devenue quelque chose de plus mouvementé, mais aussi de plus vigoureux<sup>187</sup>.

L'horizon de Joris Ivens, avant sa rencontre avec Germaine Krull, se limitait au cadre bourgeois. Les femmes peuvent y être belles, vertueuses, mais ne peuvent pas sortir des conventions sociales, et elles restent toujours dépendantes des hommes. Germaine Krull brise toutes les normes : « la seule chose que m'ait apprise mon père, c'est d'être toujours libre d'entreprendre ce que l'on veut. J'ai pensé à lui chaque fois que j'ai tout abandonné pour faire autre chose. Ni les hommes, ni les pays, ni les amis, ni les conventions ne m'ont fait dévier de mon chemin, dans la vie comme en photographie<sup>188</sup> ». Elle a arpenté le monde au gré des soubresauts et des tumultes, sa vie est une sorte de légende à caractère exceptionnel : sa propre volonté dessine son parcours.

Dans l'Amsterdam des années 1920, elle aurait pu mener une vie paisible, sans souci, auprès d'un Joris qui l'aime, mais cela ne lui suffit pas, elle voudrait exercer son métier. Joris Ivens organise ainsi son installation à Paris, où elle partage un studio de photographie avec une connaissance de Joris Ivens. Grâce à une amie d'Ivens, elle entre en contact avec le couple Delaunay (Sonia et Robert), qui deviendront ses amis, l'introduisent dans le milieu de la mode, et

---

<sup>185</sup> SCHOOTS, Hans, *op.cit.*, p.97.

<sup>186</sup> Lucien Vogel (1886-1920, de son vrai nom Lucien Antoine Hermann, est un éditeur français. Esthète éclairé de son temps et homme du monde et de la mode, il est aussi un militant politique de gauche résolu et un précurseur dans sa profession. Avant *Vu*, Il a déjà créé *La Gazette du bon ton* (1912), l'édition française de *Vogue* (1920), *Le Jardin des modes* (1922), avec sa femme Cosette de Brunhoff et son beau-frère Michel de Brunhoff. Il dirigera *Vu* jusqu'au dernier numéro de septembre 1936 (consacré à la guerre d'Espagne) : il est licencié à la suite du désaccord des actionnaires au sujet de l'orientation du journal favorable à la cause républicaine espagnole. C'est lui qui a repéré Germaine Krull et en fait l'une des photographes majeures du magazine. Dans les archives de la Fondation Joris Ivens, existe une lettre de Vogel du 3 février 1936, dans laquelle, il certifie que Joris Ivens en tant que « collaborateur », est « chargé d'un certain nombre de reportage pour notre journal, au cours de son séjour en Amérique ».

<sup>187</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.46.

<sup>188</sup> KRULL Germaine. *op.cit.*, p.445.

l'aideront à exposer ses photos de « Fers », de là, ses talents sont reconnus progressivement et elle devient l'une des photographes d'avant-garde les plus en vue. Elle a la vivacité et la sensibilité d'artiste, mais ne manque pas de réalisme ni de ténacité pour le travail. Entourée d'admirateurs, elle aurait pu vivre dans l'ombre confortable d'un homme, mais elle préfère travailler dur pour gagner son indépendance. Tout en photographiant des mannequins, des célébrités, des usines (l'Électricité de Paris par exemple), des voitures chez Peugeot, elle n'oublie pas d'aller saisir des images de travailleurs au petit matin, dans les rues de Paris... Le pain et l'idéal, elle veut les deux.

En 1934, Joris Ivens part en URSS et en 1935, Germaine Krull quitte Paris pour éviter une fin calamiteuse de sa relation avec Jacques Haumont (1899-1974). Après avoir travaillé au Casino de Monte-Carlo, elle part au Brésil en 1941, puis rejoint Brazzaville, la capitale de la France libre, où elle signe son engagement dans les Forces françaises combattantes en 1942. Nommée directrice du Service photographique, elle suit l'avancée des troupes du Général de Gaulle, photographie le débarquement de Provence, la bataille d'Alger ainsi que la libération des camps. Après la Libération, elle part en Asie en tant que correspondante de guerre. Fortement marquée par les événements qui allaient conduire à la guerre d'Indochine (1946-1954), elle rédige plusieurs textes pour dénoncer la politique colonialiste. Désabusée, elle choisit de s'installer à Bangkok, où elle fréquente aussi bien la cour de Thaïlande que les révolutionnaires du Laos et du Vietnam. Si elle réussit à diriger le plus grand hôtel de Bangkok pendant 20 ans, elle parcourt également l'Asie du Sud-Est, photographie sans relâche, et poursuit ses publications<sup>189</sup>. Après avoir vendu ses parts de l'Oriental Hotel, elle retourne vivre à Poissy en 1966. Une exposition lui est consacrée au Palais de Chaillot, en 1967, dont la préface commence par cette déclaration de Man Ray : « Germaine, vous et moi sommes les plus grands photographes de notre temps, moi dans le genre primitif, vous dans le genre moderne<sup>190</sup> ». Convertie au bouddhisme, touchée par la situation des lamas Tibétains exilés, elle repart en Inde pour vivre auprès d'eux jusqu'en 1983 afin de les aider à améliorer leurs conditions de vie. Affaiblie par la maladie, elle rentre en Allemagne où elle décède en 1985, près de sa sœur cadette.

Pendant le demi-siècle où Joris Ivens rejoint le camp soviétique et noue des liens avec la Chine de Mao, Germaine Krull n'a pas eu beaucoup d'échanges avec lui. Parallèlement à un Joris de plus en plus enfermé dans une idéologie, entraîné par un système, elle s'appuie obstinément sur propres convictions, et ouvre un autre horizon. Quand Joris Ivens vit de la frénésie rouge en

---

<sup>189</sup> Elle vit loin de l'Europe sans perdre son lien avec elle. Elle revient en 1957, en 1966, et en 1981 pour voyager, séjourner et rencontrer ses amis. Elle collabore aussi au projet d'André Malraux, ministre de la Culture d'alors, sur l'art bouddhique, et revoit Joris Ivens chaque fois que la possibilité s'en présente.

<sup>190</sup> *Germaine Krull*, texte de M.-G. de Ray, préface d'Henri Langlois, Paris, Cinémathèque française/Musée du Cinéma, 1967.

Chine comme en France, monte au sommet, puis, connaît la chute, et la crise de la foi, elle passe d'une semi-pauvreté à une vie prospère, sans perdre sa détermination, ni son sens de la justice. Paix en intérieur, elle consacre le reste de sa vie à aider les autres. La relation de Joris Ivens avec la Chine reste fondamentalement au niveau officiel. Germaine Krull n'a jamais mis pied en Chine, certes, mais elle vit avec les Chinois, elle connaît intimement la vie quotidienne du petit peuple de la diaspora, celui des couches inférieures : les Chinois d'outre-mer, les Chinois exilés. À travers ses écrits, on sent l'odeur chinoise, on constate l'ingéniosité chinoise, et on sympathise avec les « boys chinois » qui constituent principalement son équipe de l'Oriental Hotel<sup>191</sup>.

En juin 1981, lors du passage de Germaine à Paris, Joris Ivens est allé la rencontrer pendant « un très long après-midi en tête à tête » et « sortit bouleversé <sup>192</sup> ». C'était le moment où Joris Ivens déplore que « l'Histoire a la dent dure<sup>193</sup> », juste après l'effondrement de son idéal chinois. Les retrouvailles avec sa première femme, alors en pleine défense des Tibétains pourchassés par sa Chine (le gouvernement PCC), a-t-elle un impact sur Joris ? Ressemble-t-elle à ce *Vent* qui perturbe, qui emporte tout ? Cette dimension « mythique » de son *Histoire de vent*, vient-elle en partie de cette rencontre ?

En tous cas, cette femme libre et cosmopolite a un parcours non moins impressionnant que le sien : elle semble interpréter par ses actions l'esprit du « Hollandais volant », voire même mieux que lui. Soixante ans plus tard, elle arrive encore à le bouleverser, et à « briser sa coquille ». Les femmes qu'il a fréquentées après Germaine Krull, partagent toutes sa conviction révolutionnaire ou sa création artistique, dans les traces d'une Krull en union libre... Les hommes, Germaine Krull les aime, les fréquente, les soutient, les influence, voire même les forme, mais jamais ne s'y subordonne, ni ne les emprisonne. Dans une société où les inégalités femmes-hommes restent encore en actualité jusqu'à nos jours, Germaine Krull est, là aussi, d'avant-garde.

---

<sup>191</sup> Cf. KRULL Germaine. *op.cit.*, Germaine Krull relate sa vie en Asie dès le chapitre 28 « Asie » (à partir de page 272) dans son autobiographie. À partir de 1946, elle parcourt l'Asie du sud que peuplent des Chinois émigrés depuis des générations, et des Chinois travailleurs ainsi que des « révolutionnaires » exilés. Elle décrit les quartiers chinois de chaque pays, et le personnel de son hôtel se compose en majorité des Chinois qui fêtent chaque année le Nouvel An chinois avec elle.

<sup>192</sup> *Ibid.* p.11

<sup>193</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.8, dans « l'avant-propos » de son autobiographie : « Il est exact que j'ai vécu et travaillé très près de l'histoire. Pour nous qui étions nés avec le siècle, la révolution bolchevique était un grand espoir et Lénine était un grand homme. Mais l'histoire a la dent dure. Cet État que nous voulions si fortement voir disparaître est revenu et, désormais, un fossé sépare le socialisme dans lequel je me suis engagé il y a un demi-siècle et celui qui se pare encore de ses attributs. On peut certes se demander pourquoi je n'ai pas été plus lucide et plus critique auparavant. C'est une question importante, qui me préoccupe et à laquelle j'espère répondre dans le cours de ce récit ».

En cette année 1927 (et dans l'ordre) : Germaine quitte Joris Ivens ; puis ce dernier l'épouse afin de l'aider à obtenir la nationalité hollandaise ; de retour aux Pays-Bas, Joris Ivens participe à la fondation de Filmliga, puis tourne *Le Pont*. Il avoue « souffrir » du départ de Germaine Krull « plus que de raison<sup>194</sup> ». Germaine Krull se souvient que cette année-là : « [Joris] était occupé à son film ; il travaillait pour ne pas penser. Je lui écrivais souvent. Je me battais pour trouver une situation - pour moi, pour mes 'Fers' aussi. Lui, il se battait pour m'oublier<sup>195</sup> ».

La séparation n'empêche donc pas Ivens de s'investir totalement et de se consacrer entièrement à la création : *Le Pont* s'inscrit dans la même lignée que *Métal*. Ils n'ont jamais travaillé ensemble, ni emprunté les mêmes voies artistiques, mais un même esprit domine. Un partage, une connivence, une « communion » esthétique entre les deux artistes, indépendants l'un de l'autre, est manifeste de toute évidence. Joris Ivens s'exprime clairement sur cette relation forte et indélébile (leur séparation fut sans doute plus réussie que leur vie commune...) :

Notre amitié avait heureusement survécu à notre séparation. Germaine à Paris, moi à Amsterdam, nous continuions à nous écrire et à nous voir. Elle habitait Montmartre dans un atelier d'artiste, et elle vivait avec un jeune photographe. Un jour elle me téléphona et me dit qu'elle avait des difficultés avec son permis de séjour. Il lui fallait une nationalité, un passeport, et elle n'avait rien de tout cela. Le soir même j'ai pris le train et je suis venu à Paris. Nous nous sommes mariés à la mairie du 18<sup>ème</sup> arrondissement. Un mariage sans flonflon, nos deux témoins, quelques amis, un déjeuner peut-être ? Je ne m'en souviens plus. C'était un mariage d'artiste, un mariage blanc à sa manière. Ma vie avec Germaine était finie depuis longtemps déjà me semblait-il, mais elle était Hollandaise. Ce jour-là, entre Blanche et Joffrin, je peux dire que je venais de passer le cap. Je crois que ce mariage me libéra de bien des choses et d'abord de mon père. Un symbole peut-être ?<sup>196</sup>

Germaine Krull se dit « sans racine », mais elle conservera sa nationalité hollandaise jusqu'à sa mort, tandis que Joris Ivens, en l'épousant, épouse également son esprit, ses valeurs, autant d'éléments qui participent à la naissance et à l'évolution du « Hollandais volant ».

---

<sup>194</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.76.

<sup>195</sup> KRULL Germaine. *op.cit.* p.195.

<sup>196</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.79. En réalité, leur préparation du mariage a duré plusieurs mois. Un contrat de mariage fut signé à Amsterdam le 17 mars précédant la cérémonie parisienne du 2 avril 1927.



### 2.3 Zhou En Lai : formation d'un révolutionnaire

Depuis son éloignement de sa ville natale, Zhou Enlai est sorti du milieu traditionnel fermé et en voie de disparition pour s'approcher du courant moderne.

Dans son école primaire à Fengtian, il a des professeurs imprégnés des pensées occidentales et révolutionnaires. Puis, le nord-est de la Chine, où il habite, est l'endroit où a eu lieu la Guerre russo-japonaise (1904-1905)<sup>197</sup>, la région voisine de la Corée, occupée par le Japon impérialiste depuis 1910. Les champs de bataille délaissés, les villages détruits ainsi que les civils innocents touchés par ces conflits bouleversent le jeune Zhou Enlai. Durant ces trois années vécues chez son grand oncle, il change physiquement et mentalement, sa personnalité commence à s'y forger. Il semble qu'il est conscient très tôt de ce qu'il veut faire et assume ce qu'il doit faire. À l'école, il est sérieux, poli, méthodique, et obtient de bonnes notes pour toutes les matières, surtout le chinois, dont plusieurs de ses dissertations sont conservées en tant qu'exemples dans les archives de son école. Il montre d'or et déjà un sens de responsabilités vis-à-vis de la société. Comment sauver le pays et le peuple de sa misère ? Comment revivifier la nation chinoise pour que les Chinois se redressent et soient inébranlables parmi les grands peuples du monde ? Une série de questions le motive dès lors à apprendre sans relâche pour trouver une solution.

Plus tard, Zhou Enlai se remémore son parcours de jeunesse : « J'ai reçu une éducation traditionnelle comme tous les Chinois. J'ai commencé à prendre conscience des maux de la société et à participer à la révolution après avoir vu le malheur de la nation et la crise du pays. De l'amour national à la passion révolutionnaire, c'est un cheminement connu par la plupart des intellectuels chinois ». Ses premiers pas ont commencé là<sup>198</sup>.

En 1913, son grand oncle est muté à Tianjing. Zhou Enlai le suit et choisit lui-même son orientation scolaire. Il passe le concours pour continuer ses études secondaires à l'École de Nankai (南开中学), une des meilleures écoles secondaires de l'époque dispensant des cours d'après le modèle occidental. Enlai y passe quatre ans. En plus des bonnes notes, il développe aussi ses qualités sociales. Il joue ainsi dans des pièces de théâtre, il participe à l'édition du journal de l'école, et s'occupe de plusieurs associations d'élèves. Compétent et bienveillant, il n'épargne jamais ses efforts au service de ses camarades. À partir de la deuxième année, tous les manuels sont en anglais, sauf pour les cours de chinois et d'histoire du pays. Cela l'incite à faire

---

<sup>197</sup> La Guerre russo-japonaise s'est déroulée dans le nord-est de la Chine du 8 février 1904 au 5 septembre 1905. C'était une guerre entre l'Empire de Russie et l'Empire du Japon pour se disputer le nord-est de la Chine et la Corée, scellée par la victoire du Japon.

<sup>198</sup> JIN Chongji, *op.cit.*, p.8

de grands progrès en anglais, matière qui était son point faible. Il noue de profondes amitiés avec ses condisciples, et est considéré par les professeurs comme l'un des meilleurs élèves. Le fondateur et directeur du conseil d'administration de Nankai, Yan Xiu (严修), souhaite même le prendre comme gendre, ce que refuse Zhou<sup>199</sup>. Il n'est ni arrogant ni servile. Sa grande modestie n'évince jamais son propre jugement. C'est un jeune homme aimable et indépendant. La qualité de l'enseignement, le mélange des cultures chinoise et occidentale développent chez lui une aisance absolue pour prendre en compte les formes de pensée différentes des siennes.

En 1917, Zhou Enlai embarque pour le Japon, selon la mode de poursuivre les études à l'étranger. Comme nous l'avons déjà expliqué dans le chapitre précédent : suite à la défaite de la première Guerre sino-japonaise (1894-1895), le Japon est devenu la première destination pour les étudiants chinois avides de trouver un chemin de salut pour la Chine. Ce petit pays voisin, considéré pendant des siècles comme un vassal de Chine, prospère de jour en jour depuis la Réforme de l'ère Meiji. Nombreux sont des Chinois comme Zhou Enlai qui voudraient s'y former pour apprendre l'expérience de la réussite japonaise. Par manque de bon niveau en japonais, Zhou échoue aux concours d'entrée des Universités de Tokyo. Pendant qu'il cherche d'autres opportunités, la nouvelle de la Révolution soviétique de 1917 lui fait entrevoir un autre espoir.

En 1919, Zhou Enlai rentre en Chine pour participer au Mouvement du 4 mai contre les prétentions de l'Empire du Japon. Devenant l'un des leaders de Juewu She (觉悟社) [Association de la Prise en conscience], une association des étudiants de Tianjing, Zhou est arrêté et détenu pendant six mois en prison. Après cette première expérience révolutionnaire, il part en France fin 1920. Il s'agit pour lui d'examiner sur place la société occidentale et de comparer différents systèmes de pensées pour trouver celle qui sauvera la Chine<sup>200</sup>.

Zhou arrive en France en décembre 1920 à Marseille, puis il monte à Paris. Il visite également l'Angleterre et l'Allemagne. Un peu avant Joris Ivens, il entre en contact avec cette Europe d'après-guerre, marquée par toutes sortes de courants idéologiques, politiques et artistiques. Après des observations et réflexions scrupuleuses, il adhère au Parti Communiste chinois à Paris en 1921 et participe à la création de la branche européenne du PCC en juin 1922. Pendant que Joris Ivens est ébloui par le spectacle berlinois, Zhou Enlai trouve déjà sa voie révolutionnaire et commence à y travailler ardemment. Il fait la connaissance de Deng Xiaoping (邓小平) et d'Hô Chi Minh pendant son séjour en France.

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 19 : « Je suis un élève pauvre. Si j'épouse sa fille, mon avenir sera influencé inévitablement par les Yan, donc je refuse »

<sup>200</sup> *Ibid.*, p.51

En septembre 1924, il rentre en Chine pour présider le département politique de l'Académie de Huangpu à Canton. Représentant du PCC dans le Premier Front Uni entre le KMT et le PCC, il reste deux ans à Canton, et joue un rôle important en contribuant au renforcement de cette base révolutionnaire. Il participe à l'Expédition du nord, et est muté à Shanghai pour prendre la direction locale du PCC en 1927. C'est lui qui organise, sur les ordres de l'IC, la troisième grève générale à Shanghai, mais les communistes sont durement réprimés par le KMT après la réussite de la grève. Le Premier Front uni est ainsi rompu. Zhou réussit à échapper à la « terreur blanche » déclenchée par Tchang. C'est de cette période et de Zhou Enlai qu'André Malraux, dit-on, s'est inspiré librement pour bâtir le personnage de « Kyo » dans son roman *La Condition humaine*<sup>201</sup>. Malraux définit ses personnages comme des « types de héros en qui s'unissent la culture, la lucidité et l'aptitude à l'action ». Dans sa création, Kyo est un révolutionnaire par idéal, qui lutte jusqu'à la mort pour la « dignité » des travailleurs et se suicide dans l'espoir d'une fusion fraternelle. Zhou Enlai, lui, devient progressivement un révolutionnaire expérimenté et sûr de ses positions à travers diverses expériences périlleuses.

---

<sup>201</sup> Cf. MALRAUX, André, *Antimémoires*, Paris, Gallimard, 1972.

## CHAPITRE 3 : 1928-1937

### 3.1 Chine : la décennie de Nankin

À l'échelle mondiale, ce qui marque ces dix ans, c'est d'abord la crise économique en occident et le totalitarisme qui s'installe en Union soviétique, sous la direction de Staline. Le Japon, l'Italie et l'Allemagne lancent chacun de leur côté, une expansion militaire au nom du militarisme, du fascisme et du nazisme. Le monde est à l'ombre des extrémismes.

En Chine, cette période est nommée la *décennie de Nankin* : les dix années qui séparent l'expédition du Nord et le début de la guerre contre le Japon, où le KMT établit le siège de son gouvernement à Nankin<sup>202</sup>. Le nouveau gouvernement sous la direction de Tchang Kaï-chek a eu des projets fort ambitieux : accomplir la réunification du pays, restaurer la souveraineté nationale après de nombreuses années d'humiliation par l'étranger, promouvoir une industrialisation rapide et développer l'économie. Mais la réalisation de ces objectifs se heurte à de sérieux obstacles. Le gouvernement est confronté à la fois à des soulèvements intérieurs et à des agressions extérieures. Les avis des historiens chercheurs restent donc très partagés : pour les uns il s'agit d'une « décennie d'or », pour d'autres d'une « révolution avortée<sup>203</sup> ». C'est dire qu'il y eut autant de dangers que d'efforts pendant cette période.

Des conflits persistent à tous les niveaux :

I. Au sein du parti KMT, différentes « cliques » se livrent entre elles à des luttes incessantes.

II. Au sein de la classe dirigeante, les forces politiques régionales, les seigneurs de guerre disputent le pouvoir au gouvernement central du KMT.

En effet, l'établissement du nouveau gouvernement central le 18 avril 1927 à Nankin ne marque pas la fin de l'expédition du Nord, car celle-ci ne s'achève qu'en juin 1928 avec la conquête de Pékin. Il faudra attendre décembre 1928 pour que se réalise l'unification complète de

---

<sup>202</sup> Le 18 avril 1927, immédiatement après la rupture sanglante avec les communistes, le gouvernement du Kuomintang dirigé par Tchang Kaï-chek s'installe à Nankin, qu'il décrète nouvelle capitale du pays. La « *décennie* » commence à ce moment-là. Elle se termine avec la seconde guerre sino-japonaise, quand le gouvernement chinois est temporairement transféré à Wuhan, puis à Chongqing. La prise de Nankin par les Japonais en décembre 1937 en marque la fin symbolique.

<sup>203</sup> Voir par exemple l'œuvre d'ROUX, Alain, op.cit

la nation, au moment où Zhang Xueliang (张学良, 1901-2001)<sup>204</sup>, seigneur de la guerre dans les quatre provinces de la Mandchourie, annonce sa soumission à l'autorité du gouvernement central. Mais cette unification n'est qu'apparence : le gouvernement central ne contrôle que le Bas-Yangzi (les provinces de Zhejiang, Anhui, Jiangsu, Jiangxi) et la grande métropole financière de Shanghai, qui constitue une région économiquement très importante, mais qui ne représente seulement que 7,6% de la superficie et 20% de la population chinoises<sup>205</sup>. La majeure partie de la Chine demeure sous le contrôle des potentats militaires. Beaucoup de seigneurs de la guerre ne se sont ralliés au régime qu'après avoir obtenu de préserver leur base territoriale où ils continuent à percevoir l'impôt foncier et à régner en maître. L'indépendance régionale est d'ailleurs légitimée et institutionnalisée sous la forme de conseils politiques régionaux, théoriquement subordonnés au conseil politique central de Nankin. La volonté de Nankin de dissoudre les conseils régionaux et de réduire les forces armées accentue la tension avec les seigneurs de la guerre et suscite la reprise de la guerre civile entre différentes cliques et l'armée centrale dès 1929.

### III. L'opposition entre le KMT et le PCC.

Après l'échec du Premier Front Uni entre le KMT et le PCC, ce dernier, sous la direction de l'IC, a encore organisé plusieurs soulèvements. La lutte pour le pouvoir au sein du PCC est également féroce, l'intervention de l'IC entraîne une valse des dirigeants à la tête de PCC. D'un côté, un réseau souterrain se construit dans la zone contrôlée par le KMT ; d'un autre côté, une République soviétique chinoise s'auto-proclame dans la province de Jiangxi (江西) : le 7 novembre 1931, a eu lieu le Ier Congrès des soviets, à Ruijin (瑞金), capitale du Soviet du Jiangxi. Naturellement, le gouvernement de Tchang Kaï-chek ne le tolérera pas et mène cinq opérations d'encerclement et de suppression. La stratégie de Tchang fait subir de lourdes pertes aux troupes communistes, qui doivent finalement renoncer à la base territoriale du Jiangxi pour ne pas être exterminées. Le 15 octobre 1934, des unités de l'Armée rouge forcent le siège et près de 100 000 hommes prennent la fuite. C'est le début de la célèbre « Longue Marche ». Un an plus tard, après

---

<sup>204</sup> Zhang Xueliang est un militaire et seigneur de la guerre chinois. Il devient l'un des dirigeants de la Mandchourie et d'une partie de la Chine du nord-est après avoir pris la succession de son père Zhang Zuolin (assassiné le 4 juin 1928 par les Japonais) à la tête de la « clique du Fengtian ». En face des agressions japonaises, Tchang Kaï-chek s'obstine à éliminer d'abord les communistes avant de retourner ses efforts contre les Japonais. Zhang Xueliang est cependant en désaccord avec ces priorités et, le 6 avril 1936, rencontre Zhou Enlai pour définir une action commune avec les communistes. Le 12 décembre, avec l'aide d'un autre général, Yang Hucheng (杨虎城, 1893-1949), il séquestre Tchang Kaï-chek et l'oblige à négocier avec les communistes. Le 24 décembre, un accord est conclu : le deuxième Front uni (KMT-PCC) contre les Japonais est ainsi créé. Cet épisode est nommé « l'incident de Xi'an », Zhang est ensuite retenu prisonnier par Tchang Kaï-chek durant plus de la moitié de sa vie (1937-1990), en détention domiciliaire d'abord à Nankin, puis à Taipei. Il est considéré, en RPC, comme un héros national. Après sa libération en 1990, il s'établit à Honolulu, Hawaï. Le gouvernement du PCC l'invite à aller en Chine continentale, mais il refuse, se voulant indépendant des communistes comme des nationalistes. Il meurt de pneumonie à l'âge de 100 ans et est enterré à Hawaï sans avoir revu la Chine.

<sup>205</sup> Cf. BERGÈRE, Marie-Claire, BIANCO, Lucien & DOMES Jürgen (dir.), *La Chine au XXe siècle : d'une révolution à l'autre 1895-1949*, Paris, Fayard, 1989, p.162.

avoir franchi quelques 12 000 kilomètres, les troupes du PCC, réduites à 7000 hommes, arrivent en octobre 1935, à Shanxi, une petite zone soviétique de Chine du Nord, connue plus tard comme base de Yan'an.

#### IV. La lutte sino-japonaise.

Limitée au début à une ingérence dans les affaires intérieures de la Chine, la politique japonaise en vient au début des années 1930 à annexer purement et simplement des territoires chinois. Les plans expansionnistes du Japon visent les provinces de l'ancienne Mandchourie, dans le nord-est de la Chine, dont les ressources en matières premières ont depuis longtemps attiré l'attention du gouvernement japonais. C'est d'ailleurs la zone qui était depuis le tournant du siècle l'objet de rivalités et de lutte russo-japonaise (où a eu lieu la Guerre russo-japonaise de 1905, mentionnée plus haut). À partir du 19 septembre 1931, la Mandchourie est envahie par l'Armée japonaise du Guandong (ou de Kantô, 日本关东军). Le 18 février 1932, les Japonais y forment un État « fantoche », sous le nom de « Grand État mandchou de Chine » (ou Mandchoukouo 满洲国), qui leur est entièrement assujéti, et ils placent Puyi (le dernier empereur des Qing) à sa tête sans lui donner de pouvoirs réels. Malgré les protestations du KMT auprès de la Société des Nations, ce Mandchoukouo perdure jusqu'en août 1945, date de l'invasion soviétique de la Mandchourie. De là, les Japonais multiplient des provocations jusqu'à l'incident du Pont Marco Polo du 7 juillet 1937<sup>206</sup>, qui marque le début de la Guerre sino-japonaise (1937-1945).

C'est donc dans un contexte extrêmement troublé que le KMT entreprend de construire un État moderne, conformément au projet de Sun Yat-sen.

Au sujet de la reconquête des droits de souveraineté, l'abolition de la limitation des tarifs douaniers, fixés à 5% *ad valorem* depuis la guerre de l'Opium, est l'un des objectifs les plus urgents des nationalistes. Sans attendre la fin de l'expédition du Nord, dès le 20 juillet 1927, le gouvernement a proclamé l'autonomie tarifaire. Les tentatives visant à récupérer les territoires à bail cédés aux étrangers ont moins de succès : si la Grande-Bretagne renonce bien à une partie de ses concessions et la Belgique à celle de Tianjin, le rétablissement définitif des droits chinois ne sera effectif qu'en 1943. Les pressions étrangères sur la Chine sont néanmoins modérées par des activités diplomatiques intenses.

Dans le domaine financier, le gouvernement de KMT réussit à imposer l'unification de la monnaie : en avril 1933, le Tael est remplacé par le dollar d'argent (*yuán*) comme unité monétaire.

---

<sup>206</sup> L'Incident du pont Marco Polo, aussi connu sous le nom d'Incident du double sept (七七事变), ou Incident du pont de Lugou (卢沟桥事变), est une bataille qui opposa l'Armée nationale révolutionnaire de la République de Chine à l'Armée impériale japonaise le 7 juillet 1937. Ce pont connu par les Occidentaux sous l'appellation « pont Marco Polo », est appelé par les Chinois « Pont de Lugou ».

Dans le domaine économique, les nationalistes veulent mettre en place une industrie moderne, performante, et aménager des infrastructures performantes<sup>207</sup>. Selon Sun, l'industrialisation de la Chine doit être réalisée avec l'aide d'une forte participation de capitaux étrangers, mais le contrôle doit rester aux mains des Chinois. Or, les investisseurs étrangers ne s'intéressent pas aux entreprises dont ils n'ont pas le contrôle. Pour trouver une issue à ce problème, la CRN<sup>208</sup>, une institution du gouvernement central, élabore un modèle : la participation étrangère consiste en prestations en nature et en programmes de formation, le financement étant assuré par une sorte de troc dans lequel les matières premières chinoises sont vendues en échange de biens d'équipement étrangers. Employé pour la première fois en 1934 pour la construction d'une ligne de chemin de fer en collaboration avec des partenaires allemands, ce système est assez fréquemment utilisé par la suite, notamment dans le secteur public de l'industrie lourde. Malgré l'interruption de nombreux projets ambitieux à cause de la guerre déclarée en 1937, Nankin enregistre des succès dans l'aménagement des transports et des communications : le réseau ferré augmente de 5000 kilomètres pour atteindre un total de 13 000 ; le réseau routier, qui ne dépassait pas 1000 kilomètres en 1921, en couvre 120 000 en 1936. Un trafic aérien moderne voit le jour grâce à une forte participation d'entreprises étrangères : en 1929, les premières lignes commerciales sont créées grâce à la collaboration américaine. Une entreprise sino-allemande, Eurasia, est également créée en 1931, dont les lignes s'étendent du Xinjiang à Pékin et Canton<sup>209</sup>. Air France, fondée en 1933, a tenté les premières lignes entre Hanoï et Canton dès 1936, et ouvert une ligne en 1938 sur Hong Kong.

Le gouvernement du KMT fait aussi de grands efforts dans le domaine de l'éducation, qui est améliorée tant sur le plan qualitatif que quantitatif. Le nombre des écoliers et des étudiants augmente de plus de 180% entre 1928 et 1937. Le gouvernement s'intéresse en particulier à l'enseignement supérieur : il crée de nouvelles universités et de nouveaux collèges, et aménage les institutions déjà existantes, de sorte qu'au début des années 1930 la Chine dispose de cent onze établissements d'enseignement supérieur. Grâce au soutien financier de l'état, les institutions peuvent se doter de nouveaux équipements et élargir leurs corps enseignants. De nombreux

---

<sup>207</sup> Nourrie par les nécessités du moment, la création d'une armée moderne, qui est pour Tchang Kaï-chek la condition d'une défense efficace face à l'expansion japonaise, suppose aussi l'existence d'une base industrielle moderne.

<sup>208</sup> CRN : Commission des ressources nationales. En 1932, le gouvernement nationaliste commence à organiser une planification bureaucratique. Tchang Kaï-chek, qui s'y intéresse directement, fait l'impossible pour recruter de jeunes scientifiques et des techniciens hautement qualifiés. La Commission pour la planification de la défense nationale est tout d'abord chargée de planifier la construction des industries de base et de préparer la mobilisation économique du pays. Rebaptisée CRN, elle joue un rôle central dans l'expansion continue du secteur industriel public et dans l'aménagement des mécanismes commerciaux qui permettent des projets de coopérations entre la Chine et ses partenaires étrangers.

<sup>209</sup> BERGÈRE, Marie-Claire, BIANCO, Lucien & DOMES Jürgen, *op.cit.*, p. 181.

professeurs occidentaux sont intégrés dans le système d'éducation chinois durant cette période<sup>210</sup>. Par ailleurs, en 1930, l'Université de Jinling de Nankin (南京金陵大学) a créé le Comité de l'éducation scientifique, qui introduit une grande quantité de films éducatifs produits par Kodak aux États-Unis pour l'enseignement. En 1936, le premier département du cinéma y est créé<sup>211</sup>.

Sun Yat-sen avait, naguère, écrit un livre intitulé *Le Développement international de la Chine*, en exposant son idéal au sujet de la modernisation chinoise, avec le recours international. Le gouvernement de Tchang répond, en quelques sortes, à l'attente de Sun. Les progrès économiques et sociaux durant cette période reposent à bien des égards sur des sources occidentales : par des échanges directs avec d'autres pays, bien sûr, mais aussi en ressources humaines - l'introduction volontaire de spécialistes occidentaux dans tous les domaines, d'une part, et le recrutement de talents chinois ayant reçu une éducation occidentale, en Chine ou à l'étranger, d'autre part. D'après Xu Chuoyun : « après l'expédition du Nord de l'Armée nationale révolutionnaire, le gouvernement national de NanKin a recruté de nombreux étudiants qui ont fait leurs études à l'étranger comme cadres supérieurs et a également créé de nombreuses universités pour former des cadres de niveau intermédiaire. Ces personnes au savoir moderne ont organisé une toute nouvelle machine administrative dont la qualité est comparable à celle des gouvernements des pays développés<sup>212</sup> ». Si le pays a été contraint de s'ouvrir au XIX<sup>e</sup> siècle, un demi-siècle plus tard, les Chinois ont pleinement pris l'initiative d'apprendre, d'intégrer les savoir-faire occidentaux afin de rattraper leur retard.

Malgré d'importants défauts, tel que l'échec de la réforme agraire, le gouvernement de Nankin a réellement progressé en termes de modernisation du pays. En ce qui concerne la relation sino-occidentale, c'est une période riche et complexe où les forces étrangères ont influencé le destin de la Chine, pour le pire comme pour le meilleur.

---

<sup>210</sup> Edgar Snow (1905-1972), par exemple, était enseignant au Département de journalisme de l'Université de Pékin de 1933 à 1935. Il est mondialement connu comme le premier journaliste occidental à avoir eu des entretiens avec le dirigeant chinois Mao Zedong, et rédigé *l'Étoile rouge sur la Chine*, paru en 1937. Dans cet ouvrage, Snow retrace d'une façon favorable l'histoire du mouvement communiste chinois depuis sa fondation jusqu'à la fin des années 1930. Après son décès, la moitié de ses cendres ont été enterrées au bord du Lac de Weimin, dans le campus de l'Université de Pékin, conformément à son souhait.

<sup>211</sup> Cf. SUN Jiansan 孙健三, *Zhongguo dianying, ni buzhidao de naxie shier – Zhongguo zaoqi dianying gaodeng jiaoyu shiliao wenxian shihui* 中国电影, 你不知道的那些事儿——中国早期电影高等教育史料文献拾穗 [Tout ce que vous ne saviez pas sur le cinéma chinois – Recueil de documents historiques sur les premiers temps de l'enseignement du cinéma en Chine], Beijing 北京, Shijie tushu chubanshe 世界图书出版公司, 2010.

<sup>212</sup> XU Zhuoyun 许倬云, *Wangu jianghe : Zhongguo lishi wenhua de zhuanzhe yu kaizhan* 万古江河 : 中国历史文化的转折与开展 [Fleuve éternel : tournants et développements culturels dans l'histoire de la Chine], Changsha 长沙, Hunan renmin chubanshe 湖南人民出版社, 2017, p.495.



### 3.2 Joris Ivens : révélation d'une vocation

Au printemps 1928, Joris Ivens montre son premier essai *Le Pont* à ses amis du Filmliga ; l'accueil est immédiatement enthousiaste. En 1937, son premier film de guerre *Terre d'Espagne* est sorti aux États-Unis. Avec Ernest Hemingway, son éminent collaborateur, ils sont invités à un dîner à la Maison Blanche pour présenter le film au Président Roosevelt - moment de gloire « incroyable ». D'un débutant avant-gardiste au cinéaste militant internationalement reconnu, Joris Ivens a vécu une transformation bouleversante. Rompre avec son père, s'engager dans la voie révolutionnaire, vivre au cœur de l'URSS, militer au sein de l'IC... Au regard de sa vie antérieure, ces dix ans sont beaucoup plus mouvementés. D'une certaine manière, le cinéma et le communisme se développent simultanément chez lui ; son parcours personnel s'avère un va-et-vient permanent entre son monde d'origine et le cercle « rouge » autour de l'URSS.

1928 : Pays-Bas : sortie de *Le Pont*, tournage de *Les Brisants* en été et de *Pluie* en automne.

1929 : sortie de *Le Pont* et de *La Pluie* à Paris, succès immédiat ; visite de Poudovkine à Amsterdam.

1930 : premier voyage (de trois mois) en URSS, à l'invitation de Poudovkine, qui représente l'Association des cinéastes soviétiques.

1931 : Pays-Bas : tournage de la *Symphonie industrielle*.

1932 : URSS : tournage du *Chant des héros*.

1933 : Belgique : tournage de *Borinage*, avec Henry Storck.

1934-1935 : URSS, travaille au studio Meshrapom.

1936 : États-Unis : envoyé spécial du studio Meshrapom, sous la direction de l'IC.

1937 : tournage en Espagne : *Terre d'Espagne* et sortie du film aux États-Unis.

Si l'année 1928 est une année clé sur le plan créatif, où Joris Ivens sent qu'il a « accompli une véritable mutation », après l'expérience d'une fiction *Les Brisants*, et d'un « documentaire expérimental *La Pluie*<sup>213</sup>, en 1929, il reçoit en quelque sorte la confirmation, venue de l'extérieur qu'il est devenu un cinéaste qui s'affirme de jour en jour.

Au début de 1929, *Pluie* et *Pont* furent programmés à Paris, aux Ursulines et au Studio 28. À l'époque, ces deux cinémas étaient les deux seules salles d'art et d'essai existantes et elles avaient une réputation internationale. Les deux films y reçurent un accueil enthousiaste de la part des critiques et des cinéphiles. Un journaliste de *l'Intransigeant* écrit à propos de *Pont* : « Ce n'est pas un documentaire, c'est une leçon que nous donne Joris Ivens, une

---

<sup>213</sup> Pour Joris Ivens, la création de *Les Brisants* l'aide à mieux connaître son orientation vers le documentaire ; pour le tournage de *La Pluie*, il a vécu avec sa caméra pendant trois mois jour et nuit - une expérience intense où il était « en permanence dans l'obsession de la création artistique », et le montage de *La Pluie* « fut plus subtil et plus nuancé que celui du *Pont* ». IVENS, Joris & DESTANQUE Robert, *op.cit.*, p.77.

leçon de force et de sûreté dans le traitement d'un sujet difficile ». Et Germaine Dulac, dans le Monde : « Joris Ivens, l'ordonnateur de toute cette orchestration, m'est apparu comme l'un des musiciens visuels de l'avenir ». C'était la consécration par une avant-garde avare de compliments<sup>214</sup>.

Par ailleurs, cette année-là, Poudovkine visite Amsterdam à l'invitation de Filmliga. Joris Ivens l'accueille et les discussions avec cet aîné marquent « un tournant décisif dans [sa] vie ». Il est intéressant de remarquer que Joris Ivens entre dans le domaine du cinéma, avec une ferveur toute « cinéphile » : dans les années 1920, le moment où ils ont fondé le ciné-club Filmliga, le cinéma soviétique a brillamment marqué l'histoire du cinéma mondial grâce aux œuvres innovantes aussi bien esthétiquement qu'idéologiquement des jeunes réalisateurs - Sergueï Eisenstein, Vsevolod Poudovkine, Dziga Vertov, etc.... « Pour nous - les cinéphiles - Poudovkine était un maître du septième art<sup>215</sup> ». Les compliments de la part de Poudovkine, après avoir vu les films de Joris Ivens, sont donc tout aussi encourageants que l'accueil favorable de « tout Paris ». Une plus grande surprise fut que peu de temps après, Poudovkine adresse une lettre d'invitation à Joris Ivens pour qu'il visite l'Union soviétique.

Le 13 janvier 1930, quelques copies de ses films dans la valise, Joris Ivens prend le train pour Moscou, la Mecque de l'Art cinématographique à ses yeux et « le bastion de la révolution mondiale ». À son arrivée, il découvre « un monde qui était à l'opposé de tout ce [qu'il avait] connu » et senti « le souffle de la révolution ». Invité officiellement par l'association des cinéastes soviétiques, logé chez Eisenstein, avec Pera Atasheva (assistante d'Eisenstein) à sa disposition en tant que guide et interprète, ce séjour « ressemble à un conte de fées <sup>216</sup> ».

Joris Ivens reste trois mois en URSS pour faire le tour des Républiques socialistes :

(...) Au cours de ce périple j'ai donné une centaine de conférences, une par jour, parfois deux. En quelques semaines, je suis devenu le Hollandais qui montre ses films. Je n'étais plus un cinéaste mais une curiosité, et chaque ville voulait avoir sa représentation. Ce fut épuisant mais passionnant <sup>217</sup>.

Il a pu montrer ses œuvres au groupe de cinéastes soviétiques d'avant-garde qu'il admirait tant, et communiquer pour la première fois face à face avec « la classe ouvrière au pouvoir », ce qui l'a convaincu plus que jamais que « l'art doit servir la classe ouvrière ». Rétrospectivement, Joris Ivens définit ce voyage comme « une découverte fantastique à travers un

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>216</sup> Concernant les dates exactes de ce voyage, nous citons celles indiquées dans la biographie (version anglaise) de Hans Schoots, qui est basée sur les archives en néerlandais que nous ne sommes pas capable de lire. Cf. SCHOOTS, Hans, *op.cit.*, pp.59-73. Les citations de Joris Ivens sont de IVENS, Joris & DESTANQUE Robert, *op.cit.*, p.83.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p.88.

pays où l'exotisme, la cordialité, l'engouement l'avaient emporté sur les imperfections ou les insuffisances », et il a traversé l'Union soviétique avec « l'étonnement et le ravissement d'un enfant qui regarde dans un kaléidoscope <sup>218</sup> ».

Dès son retour à Amsterdam le 6 avril 1930, il est invité à donner des conférences sur l'Union soviétique à ses amis de Filmliga et aux « camarades » de l'Association pour la culture du peuple<sup>219</sup>, comme pour le reste du monde curieux de ce pays socialiste. Son père n'est guère satisfait de ce genre d'activités d'autant plus que leur entreprise familiale connaît de plus en plus de problèmes financiers et finit par accueillir d'autres actionnaires : Capi est devenu une société à responsabilité limitée, dont une grande partie est passée sous le contrôle d'autres actionnaires<sup>220</sup>. Joris Ivens, « séduit par la révolution, attiré par l'idée de la lutte de classe<sup>221</sup> », reste encore un moment à sa place au sein de l'entreprise, et réalise un film de commande pour la Société Philips, son premier film sonorisé : *Symphonie industrielle*. En 1931, il adhère au Parti communiste hollandais, et publie « Quelques réflexions sur les documentaires d'avant-garde », dont les dernières lignes marquent explicitement son orientation :

Le documentaire ne doit pas se contenter d'être un motif d'émotion, une exaltation littéraire devant la beauté de la matière, mais il doit surtout provoquer des activités latentes et des réactions.

Par excès d'individualisme et d'esprit artistique, l'Europe est réfractaire à l'action sociale du documentaire.

Je ne pense donc atteindre au développement de mon idée, de mon idéal cinématographique qu'en Russie, où les masses sont chaque jour habituées à ces activités, comme à comprendre la vérité sociale du documentaire<sup>222</sup>.

Par la suite, il repart à Moscou pour réaliser un film à la demande du studio Meshrapom, *Le Chant des héros* (1932). Ce studio est, à partir de 1928, sous la direction du Secours ouvrier international, organisme de l'IC, créé en 1921 par Willi Münzenberg(1889-1940)<sup>223</sup>. Surnommé « le

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>219</sup> Le nom en néerlandais: the Vereniging voor Volkscultuur ou VVVC. C'est une association créée début 1928 par Leo van Lakeveld, le leader du Parti communiste hollandais. Elle vise à produire de la propagande socialiste à travers tous les moyens culturels, y compris le cinéma. Joris Ivens y a adhéré en 1928. Cf. SCHOOTS, Hans, *op.cit.* p.46.

<sup>220</sup> SCHOOTS, Hans, *op.cit.*, p.71.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p.90.

<sup>222</sup> *La Revue des Vivants*, Octobre 1931, p. 520. [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1126398/f536.image.pagination>]

<sup>223</sup> Le Secours ouvrier international est un organisme de solidarité créé à Berlin, répondant à un appel lancé par Lénine en vue de subvenir aux besoins des victimes de la famine russe de 1921. Meshrapom est en effet l'acronyme russe du Secours ouvrier international : Mejdunarodnaïa rabotchaïa pomochtch. Fondé en 1924 et dissout en 1936, ce studio est une « société de production et de distribution dont les visées sont à la fois commerciales et idéologiques, ce studio développe une politique artistique véritablement audacieuse, qui lui permet d'accueillir les meilleurs réalisateurs, acteurs et techniciens de l'époque ». KHERROUBI, Aïcha (dir.) : *Le studio Mejrabpom ou L'aventure du cinéma privé au pays des bolcheviks*, Paris, Réunion des musées nationaux : la Documentation française, 1996, p.12

chef d'orchestre de la propagande du Komintern<sup>224</sup> », Münzenberg a une influence décisive sur le devenir de Joris Ivens (Cf. le chapitre suivant). Pour Joris Ivens, l'année passée dans ce studio, est surtout la prise de conscience d'un militant internationaliste<sup>225</sup>, et le tournage du *Chant des héros* a posé les bases de ses futures créations. C'est un documentaire avec mise en scène et reconstitutions, à la façon d'Ivens, pour chanter « le socialisme en marche » - la construction d'un haut fourneau dans le désert et le développement d'un jeune ouvrier dans un cadre socialiste. Malgré certaines critiques négatives dès la sortie du film, Joris Ivens insiste, quarante-six ans plus tard : « [il a fait] ce film avec [sa] conscience, de tout [son] cœur » et il y « adhère complètement<sup>226</sup> ».

Il est peut-être nécessaire de revenir brièvement à l'histoire du genre documentaire : Joris Ivens s'engage dans ce domaine au moment où le cinéma oscille encore entre le produit commercial et l'art d'avant-garde. Dans son autobiographie et son entretien avec Claire Devarrieux, Joris Ivens parle de Dziga Vertov (1896-1954), de Robert Flaherty (1884-1951), et de John Grierson (1898-1972) : il les connaît tous, s'entend bien avec eux, mais sans pour autant adhérer aux points de vue de chacun. Avec Vertov, il a « un contact formidable » parce qu'il est « sur le terrain de la lutte pour un même idéal<sup>227</sup> », mais a un point de divergence important au sujet de la « reconstitution » et de « la mise en scène ». Vertov s'y oppose catégoriquement, alors que Joris Ivens en revendique la possibilité<sup>228</sup>. Flaherty, Joris Ivens le rencontra à New York en 1936, mais *Nanouk* et *Moana* l'ont pourtant déjà marqué au tout début de la fondation de Filmliiga. Pour Ivens, Flaherty est un maître : ses films « étaient bien plus que de simples documentaires. C'était la vie à l'état brut, avec de vrais hommes, sans artifice, sans maniérisme, et vue par un artiste qui savait regarder<sup>229</sup> ». Après l'avoir rencontré, Ivens apprécie le côté « très humain, direct » chez ce précurseur. Mais autant Joris Ivens croit au progrès dans tous les sens du terme, autant Flaherty

---

<sup>224</sup> François Fejtö : « Willi Münzenberg : un génie de la propagande politique », in *l'Histoire*, n°17, novembre 1979, p.78.

<sup>225</sup> « J'étais loin de la Hollande. Mon sentiment d'être Hollandais avait laissé la place à un sentiment nouveau, plus fort et plus essentiel, celui d'appartenir à une communauté internationale et à une génération qui formait l'avant-garde de la révolution mondiale. On en oubliait les nationalités ». IVENS, Joris & DESTANQUE Robert, *op.cit.*, p.95.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p.105.

<sup>227</sup> DEVARRIEUX, Claire, *Entretiens avec Joris Ivens*, Paris, Albatros, 1979, pp.65-74.

<sup>228</sup> Joris Ivens à propos de Vertov : « J'ai connu Dziga Vertov dix ans après qu'il eut publié son *Manifeste du Kino-Glass - le Ciné-Œil*, en 1921. Vertov était le janséniste du documentaire et il était très écouté. Pour cet homme rigoureux la devise était : « Hors du document point de cinéma ». Le premier il s'était placé à l'opposé de toute idée de mise en scène et de son point de vue, le cinéma, le vrai, ne pouvait être que documentaire, c'est-à-dire la réalité saisie par l'œil de la caméra, tout comme l'œil saisit le spectacle de la vie. *L'Homme à la caméra* était son film le plus significatif et le plus connu. (...) Vertov ne plaisantait pas avec l'orthodoxie et j'étais assez d'accord avec lui. Néanmoins, son intransigeance avait quelque chose de gênant. J'avais moi aussi quelques idées sur la question, mais avec Vertov il était difficile de les exprimer. Il détenait la vérité du cinéma et, hors de ses principes, il ne voyait que l'hérésie. C'était excessif ». IVENS, Joris & DESTANQUE Robert, *op.cit.*, p.91.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p.65.

pense que « les hommes ont d'énormes qualités s'ils ont un mode de vie primitif, et que les grandes valeurs disparaissent quand vient la civilisation » - Ivens s'est ainsi posé la question, à savoir : « si Bob, dans un certain sens, ne filmait pas contre le progrès<sup>230</sup> ». Quant à Grierson, Ivens avoue qu'il « n' [avait] pas une vraie amitié pour lui, mais de l'admiration » parce qu' « il a fondé, au début des années 30, dans le cadre de la General Post Office, un groupe de production, grâce à lui, pour la première fois, des documentaristes ont vécu de leur travail (...). Sans Grierson, le documentaire n'aurait pas eu les possibilités qui lui ont été ouvertes ». Pourtant, « c'est Grierson qui a inventé ce terme très laid de *documentary film*, qui a fait beaucoup de mal, car c'est lié au document qui sent mauvais, au papier jauni dans une bibliothèque, *newsreel* était un mot plus clair, plus net<sup>231</sup> ».

Au lieu d'apprendre les règles ou les normes qui régissent le film documentaire, Joris Ivens est parmi les pionniers qui cherchent à lui donner une définition. Pour lui, il n'existe pas vraiment de « limite », et il tâtonne à travers diverses expériences. En 1931, il publie ses *réflexions* ; en 1932, il met au point de nouvelles méthodes pour la réalisation du *Chant des héros* et en 1933, avec Henry Storck<sup>232</sup>, ils réalisent ensemble *Borinage*, c'est le premier film « pensant » pour Ivens - car « il accuse le système, dévoile les causes de la misère<sup>233</sup> ».

Si *Le Chant des héros* est déjà une création d'après son idéal, avec le temps et les moyens à sa disposition, c'était plutôt un tournage avec ses camarades, passionnant mais sans danger. *Borinage* est tout le contraire : le Borinage est une région minière du sud-ouest de la Belgique. En juillet 1932, les mineurs y déclenchent une grève importante contre la réduction des salaires et l'intensification du travail. La grève est un échec, des milliers de travailleurs se retrouvent au chômage avec des aides sociales insuffisantes. Pour démontrer la condition de vie et la lutte des mineurs, Storck et Ivens filment clandestinement les conséquences de cette grève. Les autorités belges refusent naturellement toutes les autorisations de tournage. De plus, Ivens risque à chaque instant d'être expulsé comme « étranger ». Cette expérience marque un tournant définitif dans la

---

<sup>230</sup> DEVARRIEUX, Claire, *op.cit.*, p. 70-72.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p.72.

<sup>232</sup> Henry Storck (1907-1999), cinéaste belge. Auteur de plus de soixante films, il est considéré comme « le Père du documentaire belge ». Il a inspiré de nombreux cinéastes belges, dont les frères Dardenne. Issu d'une famille aisée, il débute sa carrière de cinéaste par les essais cinématographique, et fonde un ciné-club à Ostende en 1928. Passionné de littérature française, il a vécu à Paris, se radicalise au début des années 1930, au contact des artistes d'avant-garde. Durant l'été 1933, Louis Aragon le charge de créer en Belgique la section belge de l'*Association des écrivains et artistes révolutionnaires* (AEAR). Il la crée sous le nom d'*Association révolutionnaire culturelle* (ARC) le 22 avril 1934. Parmi les membres fondateurs, figure André Thirifays (1903-1992), le futur directeur de la Cinémathèque de Belgique, alors animateur du *Club de l'écran* à Bruxelles. Alerté de la misère où sont plongés les mineurs du Borinage après la grande grève de 1932, André Thirifays propose à Henri Storck de témoigner de ce drame par l'image. Indigné, bouleversé, ce dernier décide d'associer au projet Joris Ivens afin de réaliser ensemble un documentaire pour dénoncer la misère des mineurs et la sauvagerie de l'exploitation prolétarienne au Borinage.

<sup>233</sup>DEVARRIEUX, Claire, *op.cit.*, p.41.

vie et la carrière de Joris Ivens : « j'ai tourné à 180 degrés en 1933, au Borinage. J'ai pris parti pour la classe ouvrière<sup>234</sup> ». Artistiquement, il abandonne toutes les subtilités esthétiques qui caractérisent ses premiers essais pour « un style dépouillé le plus possible, presque contemplatif », au service d'une visée plus « militante<sup>235</sup> ». Après la sortie de ce film, il quitte les Pays-Bas pour s'installer en URSS - une rupture totale avec son milieu familial, avec la Société Capi, et avec son père pour qui il est toujours le successeur.

Dans son autobiographie, Joris Ivens explique la raison de sa rupture avec les Pays-Bas : « la Hollande était fermée pour moi. (...) *Borinage* était devenu ma carte d'identité politique et, désormais, on se méfiait de moi<sup>236</sup> ». Hans Schoots a pourtant prouvé, en s'appuyant sur de nombreux articles parus à cette époque en Hollande, que l'accueil du film fut plutôt mitigé, en fonction de la position idéologique et politique des critiques. La presse de gauche apprécie le documentaire en tant qu'accusateur d'une réalité insupportable ; les amis et les camarades de Joris Ivens ne l'encouragent pas à quitter le pays<sup>237</sup>. C'est plutôt son implication idéologique qui le dirige vers de nouveaux horizons. En URSS, c'est le réalisme socialiste qui règne en maître absolu du « bon goût » et « bien pensant »<sup>238</sup>. *Borinage* y sera ainsi un film au service de la cause révolutionnaire avec son esthétique subordonnée au discours.

D'avril 1934 à janvier 1936, Joris Ivens vit à Moscou. Il travaille au studio Meshrapom (comme en 1932). Il déclare en 1931 : « Je ne pense donc atteindre au développement de mon idée, de mon idéal cinématographique qu'en Russie ». En réalité, cette période est quasiment invisible dans sa filmographie. Joris Ivens n'y a réalisé aucune œuvre importante, sauf une nouvelle version de *Borinage* que Henry Storck qualifie de « ridicule<sup>239</sup> ». Dans l'ombre de la bureaucratie et le contexte tendu lié au commencement des Grandes Purges, le monde du cinéma à Moscou est

---

<sup>234</sup>*Id.*

Dans son autobiographie, il avoue que c'est à travers *Borinage* qu'il a compris sa place et sa « fonction » : « Je devais me rapprocher de l'homme opprimé qui veut casser son oppression, agir pour que sa voix, que bien peu voulaient entendre, soit amplifiée et portée à la connaissance du monde ». IVENS, Joris & DESTANQUE Robert, *op.cit.*, p.120.

<sup>235</sup> Subjectivement, les deux metteurs en scène voudraient que « chaque plan devrait dire 'j'accuse' », objectivement, pressé par le temps et les conditions, ils ont dû filmer à la hâte, comme ils ont pu - d'après Joris Ivens : « On a parlé de caméra timide à propos de *Borinage*. Ce sont des phrases de cinéastes. La vérité est que nous étions prisonniers d'une réalité. Si nous avons créé un style, c'est bien malgré nous ». IVENS, Joris & DESTANQUE Robert, *op.cit.*, p.118.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>237</sup> Cf. SCHOOTS, Hans, *op.cit.*, p.93-94.

<sup>238</sup> Sur ce sujet, voir par exemple SCHMULÉVITCH, Éric, *Réalisme socialiste et cinéma: le cinéma stalinien, 1928-1941*, L'Harmattan, Paris, 1996.

<sup>239</sup> Dans la nouvelle version de *Borinage*, Joris Ivens a rajouté une séquence sur la visite des représentants belges à Moscou, à la rencontre de leurs homologues soviétiques, devant une table luxueuse, et le film finit par un plan sur le quartier d'habitation des mineurs soviétiques : des nouveaux logements, beaux, lumineux, avec de beaux gâteaux sur leur table : la vie heureuse des mineurs en URSS. Nous n'avons pas pu voir cette nouvelle version, cette description vient de la biographie de SCHOOTS, Hans, *op.cit.*, p. 101.

devenu désespérément frustrant - l'époque d'un grand cinéma qui s'est illustré dans le monde par ses recherches formelles et son souffle épique est à jamais englouti. Eisenstein, lui-même, rencontre des difficultés, et n'a pas pu travailler normalement entre 1932 et 1935<sup>240</sup>. Dans ce « pays de rêve », Joris Ivens semble être à la merci de forces indépendantes de sa volonté. Il suit attentivement les directives et travaille autant qu'il peut, mais sans grand résultat<sup>241</sup>. Ce qui donne à réfléchir, c'est que non seulement Joris Ivens n'est pas déçu, mais aussi qu'il poursuit fermement son soutien à Staline : « nous étions derrière Staline, pour l'Union soviétique, pour la révolution<sup>242</sup> ». Néanmoins, dans son autobiographie (publiée en 1982), il réduit délibérément la durée de ce séjour : il était à Moscou dès le mois d'avril en 1934, et a réellement vécu la période marquée par l'assassinat de Kirov (du 1<sup>er</sup> décembre 1934), par exemple. Mais il raconte cet épisode comme se déroulant avant son arrivée (prétendu en « mars 1935<sup>243</sup> »). Erreur de mémoire ? Peut-être. De toute évidence, ce n'est pas une période gravée de traces importantes dans sa vie ni sa carrière. Seul moment glorieux d'après les critères du régime : lors du Septième Congrès de l'IC tenu à Moscou en août 1935, après la projection des *Trois chants de Lénine* de Vertov pour les délégués étrangers, *Borinage* (nouvelle version) a été projeté. Joris Ivens a d'ailleurs à cette occasion l'honneur de conduire l'écrivain français Romain Rolland, invité d'honneur de ce congrès, à visiter leur studio.

Début 1936, Joris Ivens reçoit une invitation de l'American Film Alliance de New York, et quitte Moscou. C'est encore un organisme de l'IC, sous la direction de Münzenberg : « de 36 à 44, les États-Unis étaient surtout le foyer de l'antifascisme mobilisé pour l'Espagne, comme plus tard l'anti-impérialisme s'est concentré sur le Vietnam<sup>244</sup> ». À son arrivée à New York en février 1936, accueilli par les cinéastes et les intellectuels de gauche, il effectue d'abord une tournée de conférences avec la projection des films, pour présenter l'URSS, le cinéma russe, et le socialisme. Contrairement à l'impression que laisse à lire son autobiographie, Joris Ivens garde son contrat avec la Mejrabpom pendant son séjour aux États-Unis : il est censé retourner en URSS après cinq mois de « voyage créatif », sauf s'il parvient à se faire produire un film aux États-Unis, son séjour

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, p.100.

<sup>241</sup> D'après Hans Schoots, Joris Ivens avait quatre projets à l'arrivée à Moscou, dont un seul réalisé : la nouvelle version de *Borinage*. *Id.*

<sup>242</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE Robert, *op.cit.*, p.125.

Un témoignage de la part de Germaine Krull souligne bien l'enthousiasme envers l'URSS de Joris Ivens au début des années 1930, un aspect quasiment « candide » : « Quand Joris revint de Russie, il était d'une naïveté à faire peur. Il disait par exemple à un policier dans la rue : ' Pardon, camarade flic.' Ce qui n'allait vraiment pas. Cela provoquait la grande joie des amis, mais aussi la stupéfaction de l'agent. Joris disait qu'en Russie, tout était plus simple, qu'on s'appelait simplement 'camarade'. Il était enchanté de son voyage en Russie. Il croyait la révolution pour demain et nous amusait beaucoup ». KRULL Germaine, *op.cit.*, p.222.

<sup>243</sup> *Ibid.*, pp. 124-126.

<sup>244</sup> DEVARRIEUX, Claire, *op.cit.*, p.44.

pourrait être prolongé. Il doit rendre compte régulièrement à ses supérieurs de ses activités aux États-Unis et envoyer des rapports écrits à Moscou. En mai, Joris Ivens demande à sa direction une prolongation de séjour de six mois, justifiée par quelques propositions de projets cinématographiques<sup>245</sup>.

Le 17 juillet 1936, éclate la guerre d'Espagne. Les intellectuels progressistes se regroupent vite en une association - The Contemporary Historians - « avec l'intention de réaliser des films sur les événements importants de l'histoire contemporaine et, en tout premier, un film sur le conflit qui venait de s'engager en Espagne ». Dans ce contexte, Joris Ivens se porte volontaire pour se rendre sur place et y réaliser « un film qui témoigne de la lutte du peuple espagnol, un film qui soit une arme et qui permette de vaincre l'apathie ou l'indifférence des Américains<sup>246</sup> ».

Avec le soutien de l'IC, Joris Ivens arrive en Espagne fin janvier avec son opérateur John Ferno<sup>247</sup>. En février, Hemingway les rejoint, lui qui va assurer le commentaire du film. Au mois de mai, ils rentrent à New York, avec les bobines, celles de *Terre d'Espagne*, un film qui montre que « c'est le peuple espagnol qui lutte<sup>248</sup> ». Ce documentaire qui « réconcilie Vertov et Flaherty », connaît un accueil chaleureux dès sa sortie. Le 8 juillet, Joris Ivens et Hemingway sont reçus par Roosevelt à la Maison Blanche ; grâce à des soirées organisées à Hollywood, ils ont réussi à collecter suffisamment d'argent pour envoyer dix-sept ambulances aux Républicains en 1938 ; le film est programmé dans plus de trois cents salles de cinéma, et classé « un des trois meilleurs films de l'année 1937 » par National Board of Review... « *Terre d'Espagne* fut le film le plus important de ma carrière à ce moment-là et peut-être bien qu'il le soit resté depuis. Par le sujet, par la manière de le traiter et par l'audience qui fut la sienne, le film fut une réussite complète<sup>249</sup> ».

Pour *Terre d'Espagne*, les analyses sont encore aujourd'hui foisonnantes mais l'essentiel

---

<sup>245</sup> SCHOOTS, Hans, *op.cit.*, pp. 107-111.

<sup>246</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE Robert, *op.cit.*, p.140.

<sup>247</sup> John Ferno (ou John Fernhout, 1913-1987) est un réalisateur, directeur de la photographie et producteur néerlandais. Il a été nommé pour un Oscar en 1968, pour *Sky Over Holland*, et a remporté la Palme d'or du court métrage en 1967 pour *Ciels de Hollande*. Fils d'une amie artiste de Joris Ivens, à l'âge de 14 ans, John commence à suivre Joris Ivens dans ses tournages, et devient son opérateur pour *Terre d'Espagne*. L'année suivante, il le suivra également en Chine pour tourner les *400 millions*.

<sup>248</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE Robert, *op.cit.*, p.153. « Il faut voir et revoir ce film, le plus pathétique qui ait été jamais réalisé sur la guerre d'Espagne. L'œuvre de Joris Ivens se déroule sur deux plans : d'une part la guerre, avec ses héroïsmes et ses horreurs, les troupes en lutte contre le fascisme et l'étranger, les tranchées, les blessés, les meetings sur le front, Madrid dévastée par les bombes allemandes et italiennes ; d'autre part, à l'arrière, dans la paix relative assurée par la lutte des soldats sur le front, les paysans qui ont enfin la terre, avec le droit et les moyens de la cultiver, et qui font tout pour assurer ces récoltes qui permettront aux Madrilènes de manger, aux combattants de continuer la lutte ». - Georges Sadoul 14 avril 1938. BRUNEL, Claude, *op.cit.*, p.42.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p.162.



est que pour Joris Ivens, c'est sa première rencontre avec la guerre, et son succès confirme *sa voie* : désormais, il va continuer ce chemin en tant que « militant international », avec le cinéma comme « arme », afin de contribuer à la révolution mondiale. C'est avec cet « état d'esprit » que surviendra sa rencontre avec la Chine.

### 3.2.1 Chang Fa : premier assistant chinois de Joris Ivens

Joris Ivens a rencontré son premier assistant chinois Chang Fai, pour le tournage de *La Pluie*. Dans le mémoire d'Ivens : « Son travail principal en tant qu'assistant était de tenir un parapluie sur mon appareil photo<sup>250</sup> ». Vu la photo de Germaine Krull, cet assistant avait l'air bien sérieux dans son rôle.

Chang Fai était un jeune marin que Joris rencontre dans un restaurant chinois de la Zeedijk, à Amsterdam. Il ne parle alors pas un mot de néerlandais. Il est venu aux Pays-Bas avec l'intention d'apprendre un métier avant de retourner en Asie. En 1928, Joris Ivens vit seul à Amsterdam et pour lui, « toute personne qui pourrait apporter un peu d'ordre à ma vie bohème était la bienvenue<sup>251</sup> ». En communiquant par gestes, ils s'accordent sur un point : Chang Fai gardera la maison pour Joris Ivens et ce dernier lui enseignera la photographie. Le jeune Chang apprend bien la photographie et achète bientôt sa propre caméra. À la fin de leur contrat, Joris Ivens lui donne « toutes les formules pour le développement des grains fins », soutenant que son film « *La Pluie* ait pu être faite sans le parapluie soigneusement tenu par Chang et ses merveilleuses soupes noires qui ont guéri la grippe - un sous-produit constant de ce film<sup>252</sup> ».

Quand le dessinateur belge de *Tintin*, Hergé, a le



Joris Ivens et Chang Fa en tournage de *La Pluie*, Amsterdam, 1928. (Photographie de Germaine Krull)

<sup>250</sup> IVENS, Joris, *The Camera and I*, New York, International Publishers, 1969. p. 39.

<sup>251</sup> *Id.*

<sup>252</sup> *Ibid.* p. 39-40.

projet de son *Lotus bleu*<sup>253</sup>, il a lui aussi un assistant chinois, Tchang Tchong-jen (张充仁, Zhang Chong Ren en *pinyin*), alors étudiant de l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles<sup>254</sup>. Ce dernier a accompagné Hergé tout au long de l'élaboration de son album : non seulement il apporte de la documentation, vérifie l'authenticité des détails, mais il lui donne également des conseils en matière de dessin et calligraphie les caractères chinois qui apparaissent dans les planches. Sa contribution inspire directement le personnage de Tchang dans *Le Lotus bleu*. C'est le premier album d'Hergé solidement documenté sur le plan historique, voire même engagé politiquement : les pages 20 et 21, par exemple, expliquent d'une manière vivante l'incident de Mukden, et l'invasion japonaise en Chine<sup>255</sup>. Hergé et Zhang nouent une sincère amitié, immortalisée dans cet album, classé un des meilleurs livres du XX<sup>e</sup> siècle<sup>256</sup>.

Certes, la relation entre Chang Fai et Joris Ivens n'est pas de même nature que celle qui lie Tchang et Hergé, mais elle est tout aussi intéressante à notre égard, car cette relation reflète, d'une manière individuelle, la relation entre la Chine et Joris Ivens : c'est une affaire (un engagement ?) qui apporte à chacun ce dont il a besoin. Pour Chang ainsi que des millions de Chinois de l'époque, Joris Ivens, comme cet Occident à la vision chinoise - est le symbole de la science et de la technologie les plus avancées du monde, qui apportent le progrès, l'avenir, le salut. Pour Joris Ivens, que cet assistant soit chinois ou pas, n'a pas beaucoup d'importance. Ce qui importe, c'est que cet assistant l'aide à bien s'organiser pour réussir le tournage. Après Chang Fai, d'autres assistants chinois vont lui succéder avec qui Ivens a toujours entretenu une coopération agréable, mais sans que jamais cette relation ne devienne une part importante de son expérience personnelle - elles restent des relations amicales et strictement professionnelles. Ainsi, Joris Ivens n'a jamais précisé ce qu'il advint de Chang Fai après leur coopération... Dans quelques lignes très brèves de Joris Ivens, il parle d'un Chinois qui réunit pourtant plusieurs qualités : son audace

---

<sup>253</sup> *Le Lotus bleu* (à l'origine *Les Aventures de Tintin, reporter, en Extrême-Orient*) est le cinquième album de la série de bande dessinée *Les Aventures de Tintin*, prépublié en noir et blanc du 9 août 1934 au 17 octobre 1935 dans les pages du *Petit Vingtième*, supplément pour la jeunesse du journal *Le Vingtième Siècle*. La version couleur et actuelle de l'album a été réalisée en 1946. Notre référence : HERGÉ, *Les Aventures de Tintin, Le Lotus bleu* (蓝莲花), Paris, Casterman, 1946.

<sup>254</sup> Tchang Tchong-jen, 张充仁 (Zhang Chong Ren en *pinyin*), 1907-1998, est un artiste et sculpteur chinois. Après ses études en Belgique, il retourne en Chine en 1936. Sa correspondance avec Hergé est interrompue à cause de la guerre. Réduit en balayeur pendant la Révolution culturelle, il est nommé directeur de l'académie des Beaux-Arts de Shanghai vers la fin des années 1970. En 1981, invité par le gouvernement français, il a pu revoir Hergé, avant sa mort (en 1983). En 1985, à l'invitation du gouvernement français, il reçoit la nationalité française, s'installe à Nogent-sur-Marne, et réalise le buste de Mitterrand en 1988.

<sup>255</sup> En Chine, cet incident est connu sous le nom d'incident du 9.18 (九一八事变), parce qu'il a eu lieu le 18 septembre 1931. Lorsqu'une section de voie ferrée, appartenant à la *Société japonaise des chemins de fer de Mandchourie du Sud*, près de Mukden (aujourd'hui Shenyang 沈阳), a été détruite. Les militaires japonais accusent les Chinois d'avoir perpétré l'attentat, donnant ainsi le prétexte à l'invasion immédiate du Sud de la Mandchourie par les troupes japonaises, et la création quelques mois plus tard de l'État fantoche du Mandchoukouo, cité précédemment.

<sup>256</sup> *Le Lotus bleu* est classé à la 18<sup>e</sup> place des « 100 meilleurs livres du XX<sup>e</sup> siècle » établi au printemps 1999 par une consultation populaire, à partir d'une liste proposée par des journalistes du *Monde* et des libraires de la Fnac.

pour partir en Occident sans connaître la langue ni la culture par exemple, comme sa détermination et sa débrouillardise. Visiblement, Chang Fai sait saisir les opportunités. Très coopératif, il travaille sérieusement, et apprend avec efficacité. D'après Hans Schoots, Chang Fai « maîtrisa le métier de photographe à un tel degré qu'il put embarquer pour les Indes orientales néerlandaises en 1929 et y lancer sa propre entreprise de photographie<sup>257</sup> ». Un exemple de réussite d'après ses propres efforts, comme de nombreux Chinois d'outre-mer avant lui.

Hergé disait que c'était tout un monde que Tchang lui a ouvert, un monde qu'il ne connaissait pas et qui lui a marqué toute sa vie. Dans cette histoire d'assistant chinois pour Joris, peut-être à cause de Chang Fai qui ne parlait pas néerlandais, Joris Ivens n'a pas pu s'intéresser dès cette époque-là à la Chine, mais plus tard, durant un demi-siècle, Joris Ivens a fréquenté la Chine sans parler le chinois. Le plus important, c'est le film, mais pas la Chine.

### **3.3 Zhou En Lai : tribulations d'un fondateur du Parti communiste chinois**

De la rupture du Premier Front uni 1927 au rétablissement du deuxième Front uni entre KMT et PCC (en 1937 sous l'agression japonaise), Zhou Enlai reste dans la tête dirigeante du PCC et a vécu tous les événements historiques importants, tels que la Longue Marche, l'incident de Xi'an, etc. Ces dix années traversées d'épreuves diverses semblent un parcours parallèle à celui de Joris Ivens. En 1937, Zhou a bien trouvé sa place au sein du PCC, mais aussi sur la scène politique chinoise et internationale. Il est le représentant du PCC, le lien entre le PCC et le monde extérieur. Ainsi, la rencontre entre les Zhou Enlai et Joris Ivens semble inévitable.

La révolution soviétique chinoise (中国苏维埃革命) a commencé en 1927 et s'est terminée en 1936. C'est une période où le PCC et l'Union soviétique sont étroitement liés, mais aussi un tournant historique pour le PCC d'avancer vers l'indépendance.

Depuis sa fondation, le PCC est une branche de l'IC, et il s'appuie essentiellement sur l'aide financière de Moscou pour organiser ses activités. Par l'intermédiaire de l'IC et ses divers organismes, Moscou fournit des fonds mensuels fixes au PCC, aux syndicats et aux ligues de jeunesse sous la direction du PCC. Ce type de soutien financier a continué de croître avec le développement du PCC. En 1921, le financement annuel des activités du PCC n'était que d'environ 15 000 yuans chinois, et en 1931, il dépassait les 15 000 dollars américains par mois. En plus, il y a aussi des fonds spéciaux prévus pour diverses réunions et la mise en place d'organisations

---

<sup>257</sup> SCHOOTS, Hans, *op.cit.*, p.49.

temporaires, en particulier pour faire face à diverses situations d'urgence ou d'émeutes. Cependant, après 1930, au fur et à mesure que la zone de base communiste s'étend, la dépendance du Comité central du PCC vis-à-vis de Moscou en termes du financement a été progressivement réduite. Au début de 1933, le Comité central intérimaire du PCC a quitté Shanghai et s'est retiré dans la base du Jiangxi (« la République soviétique chinoise »). Cette aide financière a également pris fin, le PCC a été contraint de s'engager sur la voie de l'indépendance financière, ce qui affecte inévitablement les relations entre le PCC et l'IC<sup>258</sup>.

Les changements se reflètent également dans l'orientation du PCC. Depuis la rupture du Premier Front uni, des troubles sont survenus fréquemment. En décembre 1927, l'URSS a ouvertement soutenu la Commune de Canton contre le KMT<sup>259</sup>, ce qui a provoqué un degré élevé de tension entre le gouvernement de Nankin et de l'URSS jusqu'à la rupture de leurs relations diplomatiques. Moscou a pourtant résolument soutenu le PCC dans le lancement de sa révolution selon le modèle russe visant à s'emparer des villes centrales. Après une série d'échecs désastreux, la direction soviétique a enfin ajusté sa stratégie, le centre de gravité de la révolution du PCC s'est déplacé vers la campagne, et de l'insurrection de masse passe à la lutte militaire. Faute d'expérience dans ce genre d'actions, l'autorité des conseils russes a été inévitablement contestée. La République soviétique chinoise, fondée sur le modèle russe, que Moscou a soutenu avec tant d'énergie, n'a finalement pas pu résister à « l'encerclement et la suppression » militaires du KMT. Mao Zedong, ce « révolutionnaire rebelle », fils du paysan, s'est ainsi hissé parmi les dirigeants du PCC.

Tout au long de cette évolution, Zhou Enlai se comporte en cadre sérieux et responsable, qui n'épargne aucun effort pour accomplir de multiples missions, malgré les changements constants de la direction.

Pour l'échec de la révolution du PCC en 1927, Moscou en attribue la responsabilité à Chen Duxiu, qui est obligé d'abandonner la direction du parti en août 1927<sup>260</sup>. Lors d'une réunion élargie du Politburo<sup>261</sup> à Shanghai en novembre 1927, la nouvelle direction du PCC confirme la

---

<sup>258</sup> Cf. SHEN Zhihua, *op.cit.*, pp.39-42.

<sup>259</sup> La Commune de Canton est une insurrection qui prit le pouvoir dans la ville industrielle de Canton, pendant 4 jours en décembre 1927. Son dénouement fut sanglant : des milliers d'ouvriers et communistes chinois furent tués par les hommes du KMT.

<sup>260</sup> Deux ans plus tard, en 1929, Chen Duxiu est exclu du PCC. Cette même année, il a pris la direction d'un groupe d'opposition trotskiste. De 1932 à 1937, il est détenu par le gouvernement nationaliste. Il meurt cinq ans plus tard en 1942, aux environs de Chongqing, la capitale provisoire de la *Chine libre* pendant la Guerre sino-japonaise (1937-1945).

<sup>261</sup> Le bureau politique est le premier conseil de certains partis politiques. La traduction russe de bureau politique, abrégée en Politburo, est associée aux partis communistes, notamment ceux au pouvoir dans les régimes communistes, où ils constituent l'une des principales autorités de l'État.

place de Zhou Enlai au sein du Politburo malgré l'échec du Soulèvement de Nanchang<sup>262</sup>, car tous les dirigeants reconnaissent ses talents d'organisateur et de fédérateur. Ils lui ont confié la responsabilité des questions militaires et de renseignements. Sous la direction de Zhou Enlai, la Section de service spécial du Comité central (中央特科, en pinyin : *Zhongyang Teke*, parfois abrégé en *Teke*) est ainsi mise en place : le PCC a enfin sa propre agence de renseignement. Des agents communistes infiltrés dans divers bureaux du KMT sont par la suite cruciaux pour le PCC, en aidant le Parti à fuir les opérations d'encerclement de Tchang<sup>263</sup>.

Parallèlement, Zhou participe à l'organisation du 6ème Congrès national du PCC, qui s'est tenu du 18 juin au 11 juillet 1928 à Moscou - les conditions en Chine étant jugées trop dangereuses sous le contrôle intense du KMT. Les représentants chinois sont reçus par Staline le 12 juin. Au cours du Congrès, Zhou explique dans un long discours que les conditions en Chine ne sont pas favorables pour une révolution immédiate. Le but du PCC est, selon lui, de construire un élan révolutionnaire en gagnant le soutien des masses dans les campagnes et en établissant un régime soviétique dans le sud de la Chine, similaire à celui déjà créé par Mao Zedong et Zhu De (朱德)<sup>264</sup> dans la province du Jiangxi. Le congrès juge l'analyse de Zhou exacte. Xiang Zhongfa (向忠发)<sup>265</sup> est désigné secrétaire général du Parti, mais il se révèle rapidement incapable de remplir ce rôle, ce qui conduit Zhou à endosser *de facto* le costume de dirigeant du PCC. Il n'est alors âgé que de trente ans. Malgré ses compétences et son ascension fulgurante, Zhou Enlai reste un militant discipliné, qui « respectait les règles de fonctionnement interne, et la première d'entre elles consistait à obéir aux diktats de l'IC promulgués par Moscou<sup>266</sup> ».

---

<sup>262</sup> Le soulèvement de Nanchang (南昌起义) qui a eu lieu le 1<sup>er</sup> août 1927, constitue le premier affrontement militaire d'envergure entre le KMT et le PCC. Malgré son échec, le 1<sup>er</sup> août est considéré comme la date anniversaire de l'Armée rouge chinoise, rebaptisée plus tard *Armée populaire de libération*, et devenue en 1949 l'armée officielle de la République populaire de Chine.

<sup>263</sup> La principale préoccupation de Zhou est d'établir un réseau de contre-information efficace contre la police secrète du KMT. Peu de temps à la tête de la section de renseignement du *Teke*, Chen Geng (陈庚, 1903-1961, futur « Grand Général » de l'APL), parvient à implanter des taupes dans la section investigation du département des opérations centrales à Nankin, qui est le centre de renseignements du KMT. Les trois agents les plus efficaces infiltrés dans la police secrète du KMT sont Qian Zhuangfei (钱壮飞, 1895-1935), Li Kenong (李克农, 1899-1962) et Hu Di (胡底, 1905-1935), que Zhou qualifie de « Trois travailleurs de renseignement les plus distingués du Parti » dans les années 1930. En 1931, la réaction rapide de Qian Zhuangfei lors de l'arrestation et de la défection de Gu Shunzhang (顾顺章, 1903 - 1935) permet aux chefs communistes de Shanghai d'évacuer, dont Zhou Enlai.

<sup>264</sup> Zhu De ou Chu Teh (1886-1976) était un militaire et homme d'État chinois, cadre dirigeant du PCC. Il est considéré comme le fondateur de l'*Armée rouge chinoise* et l'un des principaux tacticiens militaires de la révolution qui aboutit à la création de la RPC.

<sup>265</sup> Xiang Zhongfa (1880-1931), issu de milieu pauvre, était un syndicaliste devenu dirigeant du PCC : secrétaire général nominal du PCC de 1928 à 1931. Trahi par un renégat communiste, il fut arrêté et exécuté par le KMT.

<sup>266</sup> GAO Wenqian, *Zhou Enlai : l'ombre de Mao*, (trad. de l'anglais par Michel Bessières), Paris, Perrin, 2010, p.92.

Début mars 1930, Zhou Enlai quitte à nouveau Shanghai pour la France et l'Allemagne. Le but principal est de se rendre à Moscou : il est invité à assister au 16ème Congrès du PCUS du 26 juin au 13 juillet 1930. Au nom du PCC, il félicite chaleureusement le PCUS et fait un rapport sur « Le nouvel élan de la révolution chinoise et du PCC ». N'oublions pas que c'est au début de cette même année que Joris Ivens a fait son premier voyage en URSS - il est intéressant de voir les croisements de deux hommes, après l'Europe des années 1920, c'est l'URSS. Seul décalage : Joris Ivens était en phase de découverte, alors que Zhou était déjà un soldat avéré.

En décembre 1930, le soviétique Pavel Mif arrive à Shanghai pour diriger le Komintern en Chine. Grâce à son soutien, d'anciens étudiants de l'Université Sun Yat-sen<sup>267</sup> marquent l'histoire du PCC avec leur ligne orthodoxe marxiste-léniniste. Lors de la quatrième réunion plénière du congrès national du PCC, en présence de Mif, Wang Ming (王明)<sup>268</sup> et son groupe remportent une grande victoire : Wang fut élu membre du Bureau politique du PCC, et Bo Gu (博古)<sup>269</sup>, Zhang Wentian (张闻天)<sup>270</sup> prirent des positions importantes. Bien que Wang Ming soit retourné à Moscou après un bref séjour à Shanghai, Bo Gu et Zhang Wentian prirent le poste de dirigeant du PCC, et conduisirent la révolution chinoise d'une manière radicale. Le PCC a subi de grosses pertes dans les villes, obligeant les responsables du PCC à se retirer sur la base de Jiangxi en 1933.

Zhou Enlai quitte Shanghai en décembre 1931 pour prendre la direction de la base soviétique de Jiangxi. Zhou s'oriente alors vers une coopération avec Mao Zedong, malgré une

---

<sup>267</sup> En 1925, l'URSS créa à Moscou l'université Sun Yat-sen (莫斯科中山大学) pour former des révolutionnaires chinois. L'université fut nommée Sun Yat-sen l'année de sa mort, pour montrer le respect que l'URSS et le PCC avaient pour la contribution que le Dr. Sun apporta à la révolution chinoise. Borodine, consultant du KMT envoyé par l'URSS, dirigea le recrutement des premiers étudiants, choisis parmi les élites du PCC et du KMT. La mission principale de l'université était d'éduquer les élèves aux théories marxistes et léninistes, former des cadres aux mouvements de masse et d'en faire de vrais bolcheviks. Pavel Mif fut le président de cette université avant d'être l'émissaire de l'IC en Chine. Au début 1930, cette université fut fermée.

<sup>268</sup> Wang Ming (1904-1974) est le Chef du groupe des « étudiants du retour ». Formé à Moscou, il est placé par l'IC à la tête du PCC en janvier 1931. Il rejoint Yan'an en 1937 et devient le principal rival de Mao Zedong pour la direction du parti, s'opposant aux vues nationalistes de Mao qui s'éloignent des directives de l'IC et de la ligne marxiste-léniniste orthodoxe. Wang personifie l'intellectualisme et le dogmatisme étrangers que Mao critique dans ses essais « De la pratique » et « De la contradiction ». La concurrence entre Wang et Mao reflète la lutte de pouvoir entre l'URSS, l'IC et le PCC pour contrôler la direction et le futur de la révolution chinoise. Sa défaite moins d'un an plus tard pose le décor d'une longue campagne de Mao contre déviationnisme de gauche et dogmatisme. Il perd son poste au Politburo en 1945, mais reste membre du CC jusqu'à la fin des années 1950, quand il quitte la Chine pour vivre en exil en URSS.

<sup>269</sup> Bo Gu est le pseudonyme de Qin Bangxian (秦邦宪, 1907-1946) : Membre de la faction des « étudiants du retour ». Formé à Moscou, il fut secrétaire général du PCC de 1932 à 1935. Écarté après la conférence de Zunyi (en janvier 1935), il reste membre du CC jusqu'à sa mort dans un accident d'avion, au retour de la négociation PCC-KMT en 1946.

<sup>270</sup> Zhang Wentian (1900-1976) est également un des « étudiants du retour » formé à Moscou. Adjoint de Bo Gu de 1931 à 1934, il apporta pourtant son soutien à Mao à Zunyi. Dans un esprit de compromis, Zhang fut nommé secrétaire général du PCC entre 1935 et 1943. C'était un érudit dans de nombreux domaines, expert en marxisme, histoire et philosophie occidentales, et il a écrit de nombreux articles dans ces domaines. Il a été ambassadeur de RPC en URSS après 1949. En 1959, il est destitué à la réunion de Lushan, parce qu'il avait critiqué le Grand Bond en avant. Emprisonné durant la Révolution culturelle, Zhang ne survécut pas aux persécutions et mourut en exil en 1976.

certaine rivalité entre eux au départ. Dans l'autobiographie de Joris Ivens, Mao est décrit comme le leader du PCC dès 1922<sup>271</sup> ; en réalité, ce dernier a été longtemps marginalisé et il faut attendre janvier 1935, la réunion de Zunyi (遵义会议)<sup>272</sup>, au milieu de la Longue Marche, pour voir débiter l'ascension de Mao jusqu'au pouvoir suprême<sup>273</sup>. D'après la biographie officielle de Zhou Enlai, la relation de Zhou et Mao ressemble à une entente parfaite : « de 1927 à 1935, Zhou travaille d'abord à la zone centrale, à la direction du Parti, et Mao crée la base soviétique en province ; puis, Zhou et Mao travaillent ensemble dans la base soviétique, mais c'est toujours Zhou qui dirige Mao - Zhou soutenant les stratégies militaires de Mao. Après 1935, Mao prend progressivement la direction à partir du commandement militaire, Zhou se consacre à l'assister, et cela jusqu'à la fin de leur vie<sup>274</sup> ». Mais en réalité, depuis sa fondation, le PCC est soumis aux ordres de Moscou. Après la dramatique « purge » déclenchée par Tchang, en 1927, Mao est exclu du Bureau politique pour avoir remis en cause la ligne de l'IC. Zhou reste membre suppléant du Politburo en 1927, puis membre titulaire, sans interruption, depuis 1928 jusqu'à sa mort - « record absolu de durée chez les dirigeants du Parti », comme le remarque Short<sup>275</sup>. Si Mao est élu Président de la République soviétique chinoise de Jiangxi, qui est également sous la direction du Politburo, Zhou Enlai occupa ainsi une position hiérarchique plus élevée que celle de Mao pendant sept ou huit ans. Zhou avance en suivant les directives de Moscou, tandis que Mao revendique toujours ses propres conceptions, d'où leur source de conflit. Pendant cette période, surtout après son arrivée à Jiangxi, Zhou a critiqué Mao à plusieurs reprises. Mais Zhou a choisi d'être du côté de Mao à la réunion de Zunyi, il soutient la stratégie de Mao, se soumet aux ordres de ce dernier et cela a changé d'emblée l'état de leurs relations<sup>276</sup>. Il faudra encore huit années avant que Mao ne soit

---

<sup>271</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE Robert, *op.cit.*, p.174.

<sup>272</sup> La Réunion de Zunyi est une réunion du PCC dans la ville de Zunyi, de la province de Guizhou (贵州). Cette réunion a comporté une lutte de pouvoir entre la direction de Bo Gu et Otto Braun (l'émissaire de l'IC), et l'opposition menée par Mao Zedong. Le résultat : Bo Gu est démis de son poste, Mao assurera désormais le commandement militaire pour devenir progressivement le chef du PCC.

<sup>273</sup> Au sujet de Mao, à voir par exemple : SHORT, Philip, *Mao Tsé-Toung*, traduit de l'anglais par Colette Lahary-Gauté, Paris, 2005, Fayard.

<sup>274</sup> LI Ping, *op.cit.*, p.137.

<sup>275</sup> SHORT, Philip, *op.cit.*, p.564.

<sup>276</sup> Philip Short au sujet de la Réunion de Zunyi : « Mao ne se faisait aucune illusion sur le fait que Zhou était son véritable adversaire. Il le savait depuis que celui-ci était arrivé à la base territoriale à la fin de 1931 et l'avait écarté, sans cérémonie, d'un coup de coude. Ni l'aimable Zhang Wentian, ni encore moins Bo Gu, n'étaient des concurrents sérieux pour le pouvoir suprême. Zhou Enlai l'était. Mais attaquer Zhou de front à Zunyi serait revenu à diviser la direction du Parti dans un combat que Mao ne pouvait pas gagner. Aussi, déployant une tactique caractéristique de son style politique et militaire, il concentra son attaque sur Braun et Bo Gu, les deux points faibles de l'armure de Zhou, en laissant à son principal opposant une porte de sortie qui lui permettait de sauver la face.(...)Zhou la prit. Le deuxième jour de la conférence, il intervint de nouveau. Cette fois, il reconnut que la ligne militaire avait été « fondamentalement incorrecte » et fit une longue autocritique. C'était le genre de manœuvre où Zhou excellait. Initialement opposé à Mao, il se transformait maintenant en son allié. Mao, bien sûr, n'était pas dupe. Zhou non plus. Mais pour le moment, c'était la trêve ». *Ibid.*, p.17.

installé officiellement comme président, mais le défi de Zhou y est enterré. De nombreuses recherches (hors de RPC), montrent que plus tard, Mao n'hésitera pas à humilier Zhou, qui est pourtant trop utile pour être écarté (lire à ce sujet, *Zhou Enlai : l'ombre de Mao*, ouvrage de Gao Wenqian, qui reste un des mieux documentés, grâce à sa source « inaccessible » pour d'autres chercheurs<sup>277</sup>).

Une certaine ressemblance peut être relevée entre Zhou Enlai et Joris Ivens : leur persévérance comme leur fidélité envers leur idéal. Toutefois, si Joris Ivens hérite d'une sorte de ferveur des croyants catholiques pour sa « révolution mondiale », chez Zhou Enlai, son comportement traduit plutôt les qualités d'un bon lettré fonctionnaire d'après l'instruction de Confucius, son but étant « le redressement de la Chine ». Jacques Guillermaz constate que les premiers dirigeants du PCC, sont « les produits d'une double ou triple formation intellectuelle et morale : confucéenne, démocratique-libérale, marxiste-léniniste<sup>278</sup> ». Zhou Enlai l'incarne à la perfection. Fidèle à son supérieur, soucieux du sort du pays, ces deux qualités de base semblent enracinées - pour ne pas dire incarnées - chez Zhou<sup>279</sup>. Une fois qu'il a choisi le communisme comme voie pour sauver la Chine en 1921, il n'a jamais dévié de ce chemin. Tant que l'objectif n'a pas changé, il accepte toutes les tâches que la (les) direction(s) lui confie, et y contribue avec efficacité, sans jamais se perdre aux tourbillons du pouvoir.

Son choix à Zunyi est un moment crucial pour sa carrière, sa vie, mais aussi un tournant dans l'évolution du PCC et de la Chine. Après la réunion de Zunyi, leur armée change de direction, suivant l'impulsion de Mao, pour se rendre au Nord-Shanxi, en préservant l'essentiel du PCC (ses cadres, son appareil, son armée). En novembre 1935, une nouvelle Commission Militaire Centrale (CMC) du PCC est formée : Mao en est le président, Zhou Enlai le vice-président ainsi que Peng Dehuai. Dans la biographie officielle du Parti, cet épisode se résume à ces deux phrases : « depuis lors, la CMC garde cette composition : Mao occupe la place principale, et Zhou une place secondaire. Tous deux ont travaillé en étroite collaboration : Zhou Enlai a assisté Mao Zedong pour le commandement de l'armée afin de gagner des milliers de batailles jusqu'à la victoire de la révolution chinoise <sup>280</sup> ». La version de Short est plus intéressante à travers la description de leurs personnalités :

---

<sup>277</sup> GAO Wenqian, *op.cit.* Gao est un ancien fonctionnaire des Archives centrales du RPC, il a pu travailler pendant de longues années sur les archives secrètes du PCC, et cet ouvrage est uniquement publié en dehors de la RPC.

<sup>278</sup> GUILLERMAZ, Jacques, *Histoire du Parti communiste chinois (1921-1949)*, Paris, Payot, 1968, p.23.

<sup>279</sup> Au temps des empereurs, un bon lettré fonctionnaire devait rester fidèle au « Fils du ciel », incarné par l'empereur. Après le décès d'un empereur, le fonctionnaire continue à servir son successeur (qui est la plupart du temps, le fils, le frère, ou le neveu de l'ancien empereur), afin d'assurer la bonne gestion du pays.

<sup>280</sup> LI Ping, *op.cit.*, p.151.



Ils avaient si peu en commun, ces deux-là : Zhou, fils de mandarin, révolté contre sa classe, souple, subtil, le survivant quintessenciel, qui avait appris le bas prix de la vie en tant que communiste travaillant clandestinement à Shanghai, où un simple chuchotement de trahison pouvait conduire à la mort ; Mao, d'origine paysanne, campagnard et truculent, aux propos truffés d'aphorismes picaresques, méprisant les citadins. L'un, courtois et raffiné, était l'infatigable exécutant des idées des autres ; l'autre, un visionnaire aux réactions imprévisibles. Durant la majeure partie des quarante années à venir, ils allaient former l'une des associations politiques les plus pérennes du monde<sup>281</sup>.

Après son installation à Shanxi, le PCC décide de s'engager dans la lutte contre le Japon. Son objectif : forger une légitimité nationale pour assurer la survie. En effet, face aux agressions japonaises, la stratégie de Tchang consiste à « pacifier d'abord à l'intérieur » en éliminant les communistes, avant de « retourner ses efforts contre les Japonais » (攘外必先安内). Vers la fin de 1935, il est persuadé qu'il peut anéantir en quelques mois les survivants de la Longue Marche. C'est ainsi qu'il nomme Zhang Xueliang, général contre les communistes (剿匪司令), dont le siège est basé à Xi'an, proche de la base rouge de Mao. En même temps, le Kremlin, soucieux de la sécurité nationale de l'URSS, a déjà lancé un appel dès août 1935 lors du VIIème congrès de l'IC : les différents partis communistes sont invités à lutter contre le fascisme sous toutes ses formes en s'alliant aux partis bourgeois<sup>282</sup>. Dans ces circonstances, Zhou Enlai joue, encore une fois, un rôle primordial dans la formation du deuxième Front uni.

En effet, avec son armée chassée de Mandchourie par des Japonais, qui ont assassiné son père (Zhang Zuolin), Zhang Xueliang hésite à attaquer vigoureusement ses compatriotes communistes plutôt que les troupes Japonaises. Zhang Xueliang est un ami de Zhang Boling (张伯苓), un des fondateurs de l'École de Nankai, que Zhou Enlai connaît très bien. Zhou parvient à organiser une rencontre avec Zhang Xueliang le 9 avril 1936, dans une église de Fushi (肤施, rebaptisé Yan'an), et réussit à le convaincre d'« arrêter la guerre civile pour lutter contre les Japonais ensemble » (停止内战一致抗日). Dans les mois qui suivent, le PCC multiplie des appels publics et privés au KMT et à ses dirigeants afin de signer une trêve et de regrouper leurs forces contre le Japon, Zhang Xueliang implore Tchang pour la même visée pendant plusieurs mois. Malheureusement, Tchang refuse nettement et le 4 décembre 1936, il arrive à Xi'an pour entamer d'ultimes préparatifs d'encercllement des communistes. Le 12 décembre 1936, Zhang Xueliang, et Yang Hucheng arrêtent Tchang. Durant les jours suivants, de confuses négociations se trament - au sein de KMT, tous les dirigeants de Nankin ne veulent pas sauver Tchang ; Mao a été tenté de l'éliminer, alors que Staline fait pression sur le PCC pour qu'il trouve une solution pacifique

---

<sup>281</sup> SHORT, Philip, *op.cit.*, p.14.

<sup>282</sup> ROUX, Alain, *op.cit.*, p.68.

concernant Tchang. Zhou Enlai se rend à Xi'an pour négocier avec Tchang, et ils concluent un accord le 24 décembre. Le lendemain, Tchang rentre à Nankin. Zhou Enlai continue la négociation épineuse avec le KMT jusqu'en août 1937, moment où Tchang déclare que les communistes de l'Armée rouge sont désormais intégrés au sein de l'Armée nationale révolutionnaire chinoise, où ils forment deux unités : la Huitième armée de route (八路军) et la Nouvelle Quatrième armée (新四军). Le deuxième Front uni est enfin réalisé. Plus de 50 ans plus tard, quand Zhang Xueliang est interviewé par la chaîne de télévision japonaise NHK à Taipei, il se rappelle de Zhou Enlai et de leur première entrevue : « la réaction de Zhou Enlai a été extrêmement rapide, son allure et ses connaissances étaient extraordinaires, qui fait que l'on a un sentiment de proximité et de confiance à première vue<sup>283</sup> ».

En décembre 1937, le Comité central du PCC nomma Zhou Enlai pour diriger une délégation à Wuhan, où se trouvait le gouvernement provisoire du KMT, pour poursuivre les négociations avec les nationalistes. Le même mois, le PCC crée son Bureau de représentation à Wuhan : le Bureau de Changjiang (长江局) dont Wang Ming est secrétaire, et Zhou Enlai secrétaire adjoint. Par son lien étroit avec Moscou, Wang Ming est le supérieur de Zhou. Ce dernier, nommé par Tchang comme directeur adjoint du département politique du Comité militaire au sein du gouvernement nationaliste (国民政府军事委员会政治部副部长), devient le personnage clé entre le PCC et le KMT, et l'international.

---

<sup>283</sup> LI Ping, *op.cit.*, p.158.

## DEUXIÈME PARTIE

### UN COUP DE FOUDRE : *LES 400 MILLIONS* (1938)

Il s'agit du premier film de Joris Ivens sur la Chine, et le seul dont l'initiative ne lui revient pas - à cette époque, il venait de terminer le film *Terre d'Espagne* (1937) qui lui confère le statut de « Héros » pour avoir soutenu la cause de l'internationale communiste. Être réemployé et se rendre en Chine est une tâche qu'il accomplit secrètement en réponse aux besoins de l'Union Soviétique et de l'internationale communiste.

Depuis le début, ce film possède deux dimensions : le PCC et l'Internationale communiste sont à l'origine de la commande de ce film, avec comme objectif caché de protéger l'URSS (contre l'attaque nipponne). L'objectif officiel est de faire réaliser un documentaire par Joris Ivens, réalisateur reconnu à l'international, sur la guerre sino-japonaise en Chine, avec le financement d'hommes d'affaires chinois d'outre-mer patriotes, sous la tutelle du gouvernement de la République de Chine (gouvernement de Tchang Kaï-chek), dans le but d'apporter son soutien au peuple chinois.

D'un côté, à cause de cet enchevêtrement - la relation d'opposants et l'unité temporaire du PCC et du KMT face à l'ennemi redoutable (le Japon) - Joris Ivens ne cessera de se plaindre par la suite dans ses autobiographies qu'il a été pris dans un « engrenage » de « double pouvoir », lui ôtant toute liberté de création artistique.

D'un autre côté, le moment où Joris Ivens arrive en Chine est l'un des rares moments où la Chine s'est réellement unie autour du gouvernement de Tchang Kaï-chek. Ce fut un moment éphémère et sans précédent qui marqua l'apogée du deuxième Front Uni. Sur le plan géographique, toutes les forces convergent vers Wuhan (武汉). Durant cette période, l'Union Soviétique est le pays qui a le plus apporté de soutien à la Chine. En tant qu'envoyé spécial de l'Internationale communiste et invité officiel du Kuomintang, Ivens a reçu un accueil et un accompagnement que les autres Occidentaux n'ont jamais obtenu. Par conséquent, il pouvait entrer en contact d'une manière très concrète, avec la Chine et les Chinois de la résistance : des hauts fonctionnaires du KMT et du PCC aux soldats de première ligne, en passant par les civils victimes des bombardements de l'armée japonaise, ainsi que les intellectuels et artistes chinois les plus éminents de l'époque. Il a pu filmer des réunions de gouvernement au plus haut niveau, des scènes de rue en province, depuis le front de Tai'erzhuang (台儿庄) jusqu'à l'ancienne Route de la soie, de montagnes et de rivières d'est en ouest, du nord au sud. Il est capable de relater

l'histoire et le processus de modernisation de la Chine, grâce aux informations fournies par les Chinois. Cette Chine représentée dans son œuvre est riche à tous les niveaux, et les images enregistrées sur la guerre de résistance sont sans précédent. Face à un tel pays, un tel peuple, Joris Ivens est profondément touché, captivé, et ressent ce que l'on appelle « un coup de foudre ».

Par la force de sa volonté d'effectuer ce voyage et par son admiration pour le PCC (une force politique relativement faible à l'époque), Joris Ivens a mené à bien son projet même s'il a dû faire quelques concessions. Preuve de son penchant politique personnel : il a discrètement mis en scène et filmé une réunion des représentants du PCC à Wuhan pour montrer l'importance des communistes chinois dans cette guerre anti-japonaise. Par ailleurs, il a offert en secret une caméra au PCC. Ces gestes, interprétés plus tard comme « l'envoi du charbon sous la neige » (雪中送炭) (qui signifie « une aide en temps opportun »), ont jeté une base solide pour sa relation légendaire avec la Chine.

## CHAPITRE 4 : CONTEXTE HISTORIQUE

### 4.1. L'Empire du Japon et la seconde guerre sino-japonaise

Depuis la Dynastie de Tang, le Japon est ce « petit voisin » profondément influencé par l'Empire du Milieu. Mais leurs choix divergents dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle les conduisent à des perspectives totalement opposées.

En 1867, le Japon connaît la restauration de Meiji (明治)<sup>284</sup> qui termine le Shogunat<sup>285</sup>, et met en place un nouveau régime : « l'Empire du Grand Japon » (大日本帝国)<sup>286</sup>. L'objectif principal du gouvernement de Meiji : « construire un État-nation puissant sur les plans économique et militaire, capable de devenir la première grande puissance asiatique<sup>287</sup> ». L'économie japonaise adopte un capitalisme à l'occidentale. Cela assure son entrée organisée et volontaire dans l'ère industrielle. En introduisant la technologie occidentale et les experts étrangers, il se modernise rapidement, ce qui lui permet de traiter d'égal à égal avec les Occidentaux pour éviter de tomber sous leur domination - comme ce fût le cas pour la Chine. L'archipel est ainsi l'une des rares contrées d'Asie à n'avoir jamais été « colonisée » par d'autres pays. Bien au contraire, l'Empire du Japon devient à son tour, quelques années plus tard, une « puissance coloniale » importante.

En 1894-1895 éclate la première guerre sino-japonaise : le Japon bat militairement la Chine. La guerre se conclut par le traité de Maguan (马关条约), par lequel la Chine doit céder Taïwan, les îles Pescadores (澎湖群島) et Senkaku (钓鱼台群島), la presqu'île du Liaodong (辽东半岛) avec Port-Arthur (旅顺口) en Mandchourie, et abandonner également sa suzeraineté sur la Corée qui devient protectorat japonais.

En 1900, la participation majeure du Japon à la répression de la Révolte des Boxers lui permet d'affermir un peu plus son influence sur la Chine.

---

<sup>284</sup> L'empereur Meiji (明治天皇, 1852 - 1912), connu de son vivant en Occident par son nom personnel : Mutsuhito (睦仁), fut le 122<sup>ème</sup> empereur du Japon du 3 février 1867 à sa mort le 30 juillet 1912.

<sup>285</sup> Le Shogunat est un régime militaire japonais qui existe depuis la fin du XII<sup>ème</sup> siècle, Shogun signifie « général ». C'est le dirigeant *de facto* du Japon (le dictateur militaire). Le Shogunat Tokugawa (徳川幕府) est la dernière dynastie de Shogun qui dirigea le Japon de 1603 à 1867.

<sup>286</sup> En 1889, le Japon adopte sa première constitution. Après la défaite du Japon en 1945 et l'adoption en 1947 de la nouvelle Constitution, le pays est désigné officiellement sous le nom de *Nippon* ou *Nihon* (日本国, soit littéralement *l'État du Japon*) tout en conservant la monarchie qui devient une monarchie constitutionnelle.

<sup>287</sup> Noémi Godefroy, *Hokkaidō, an zéro, Changement des rapports de domination et septentrion japonais à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle*. <https://journals.openedition.org/cipango/1517?lang=en>.

En 1904-1905, c'est la guerre russo-japonaise : la victoire du Japon sur la Russie impériale souligne sa montée en tant que grande puissance mondiale.

En 1910, la Corée est annexée.

En 1914-1918, pendant la Première Guerre mondiale, le Japon rejoint le camp des alliés et déclare la guerre à l'Empire allemand. Le traité de Versailles lui permet de prendre officiellement possession des concessions allemandes en Chine.

Durant la guerre civile russe (de la fin 1917 à 1923), le Japon intervient en Sibérie, dont il occupera le territoire jusqu'en 1922.

L'impérialisme japonais est, en partie, lié aux problèmes nés du modernisme : un besoin de matières premières pour une industrie en plein essor, la recherche de débouchés commerciaux ; le besoin de nouvelles terres et une production agricole insuffisante pour une population toujours croissante, etc. En 1926, l'Empereur Hirohito (裕仁) succède à son père, c'est le début de l'ère Shōwa (昭和). La crise mondiale de 1929 a frappé le Japon : le chômage sévit dans tous les centres industriels du pays, des krachs financiers se produisent en chaîne. La caste des militaires veut réagir en face de cette situation critique et reprend son emprise sur le gouvernement. L'opinion publique accorde une audience enthousiaste, comme en Allemagne et en Italie, aux leaders politiques proposant des conquêtes faciles, des marchés nouveaux ainsi que des politiques de « prestige<sup>288</sup> ».

Ainsi, le Japon poursuit et amplifie sa politique expansionniste en Chine, ce « voisin » géant à la traine et encore morcelé. En 1931, le Japon envahit et annexe de fait la Mandchourie. Ses troupes affrontent à plusieurs reprises les forces chinoises à Shanghai en 1932, à l'est de la Grande Muraille et en Mongolie-Intérieure en 1933. En 1935, le Hebei (河北) est annexé de fait avec la création d'un gouvernement collaborateur pro-japonais. En 1936, à nouveau en Mongolie-intérieure, le Japon soutient l'insurrection manquée des indépendantistes mongols. L'éclatement de la guerre sino-japonaise en 1937 n'est, donc, qu'« un aboutissement d'une suite d'agressions de la part du Japon contre la Chine depuis la fin du 19<sup>ème</sup> siècle<sup>289</sup> ». Les historiens occidentaux

---

<sup>288</sup> La propagande, présente depuis le début de l'ère Shōwa, atteint son paroxysme avec l'intensification de la « guerre sainte » (*seisen*) du Japon contre la Chine et son entrée en guerre contre l'Occident. Chaque soldat déployé sur le front portait sur lui un exemplaire de poche du *Senjinkun* (instructions pour le champ de bataille) dont la phrase introductive était : « Le champ de bataille est l'endroit où l'Armée impériale, obéissant au Commandement impérial, démontre sa vraie nature, conquérant lorsqu'elle attaque, remportant la victoire lorsqu'elle engage le combat, afin de mener la Voie impériale aussi loin que possible, de façon que l'ennemi contemple avec admiration les augustes vertus de Sa Majesté ». Cf. John W. Dower, *Embracing defeat : Japan in the Wake of World War II*, New York/London, W. W. Norton & Company, 1999.

<sup>289</sup> Cf. ROUX, Alain, *op.cit.*, pp.67-68.

appellent cette guerre « la Seconde guerre sino-japonaise » (par rapport à celle de 1894-1895), mais pour les Chinois, c'est « la guerre anti-japonaise » (抗日战争) ou « huit années de résistance » (八年抗战) : de 1937 à 1945. Elle comporte trois grandes phases : de juillet 1937 à octobre 1938 - période de défense (战略防御阶段), d'octobre 1938 à décembre 1943 - période d'usure (战略相持阶段), et de janvier 1944 à août 1945 - période de contre-attaque (战略反攻阶段). Ces termes proviennent des manuels d'Histoire en RPC. Pour les sinologues français, Lucien Bianco, par exemple, la durée est la même, mais avec une différence de dénomination et une nuance de date : « deux de guerre de mouvement (1937-1938 et 1944-1945) encadrant une période de stabilisation qui occupe à elle seule (de l'automne 1938 au printemps 1944) les deux tiers d'un conflit de huit ans<sup>290</sup> ».

En tous cas, la première phase : de juillet 1937 à octobre 1938, comporte le plus grand nombre d'opérations militaires. Optimistes sur leurs chances de terminer rapidement le conflit, les Japonais ont même envisagé de gagner la guerre en trois mois<sup>291</sup>. Ils ont avancé très vite dans un premier temps. Les villes de Pékin et Tianjin furent prises début août 1937. En novembre, les Japonais occupèrent Shanghai après trois mois de combats intenses. La capitale de la République de Chine, Nankin, est ensuite prise le 13 décembre 1937 : les Japonais s'y livrent à six semaines de viols et de massacres<sup>292</sup>. Les estimations des Chinois tués dans le Massacre de Nankin varient entre 90 000 à 300 000, et même au-delà<sup>293</sup>. Le gouvernement de RPC a marqué le nombre de 300 000 victimes sur le mausolée commémoratif du massacre<sup>294</sup>. Fin octobre 1937, le gouvernement de Tchang décide de transférer la capitale à Chongqing (重庆)<sup>295</sup>. Néanmoins, l'essentiel des troupes d'élite chinoises et une partie de ses infrastructures militaires se trouvent à

---

<sup>290</sup> BERGÈRE, Marie-Claire, BIANCO, Lucien & DOMES, Jürgen (dir.), *op.cit.*, p. 187.

<sup>291</sup> LI Zhiliang 李志良, WANG Shuying 王树荫 & QIN Yingjun 秦英君, *Quanmin kangzhan qizhuang shanhe 1937-1938* 全民抗战 气壮山河 1937-1938 [La Guerre de résistance contre le Japon en 1937-1938 : une épopée], Shanghai上海, Shanghai renmin chubanshe上海人民出版社, 1995, p.561.

<sup>292</sup> Le Massacre de Nankin (南京大屠杀), également appelé sac de Nankin ou viol de Nankin. Cet immense drame fait l'objet de multiples œuvres littéraires et cinématographiques, dont *City of Life and Death* (南京!南京!), réalisé par Lu Chuan (陆川) en 2009, et *Les fleurs de guerre* (金陵十三钗), réalisé par Zhang Yimou (张艺谋) en 2011. À consulter : CHANG Iris, *Le Viol de Nankin, 1937 : un des plus grands massacres du XXe siècle*, traduit de l'anglais par Corinne Marotte, Paris, Payot & Rivage, 2007.

<sup>293</sup> Cf. PRAZEN Michaël, *Le Massacre de Nankin 1937 : Entre mémoire, oubli et négation*, Paris, Danoël, 2007. D'autres estimations existent, comme celle du sinologue français Alain Roux, qui considère qu'il y a « 150 000 morts dont 40 000 civils » dans « cet effroyable crime de guerre ». ROUX, Alain, *op.cit.*, p.72.

<sup>294</sup> La municipalité de Nankin a construit le Mémorial du massacre de Nankin (侵华日军南京大屠杀遇难同胞纪念馆) en 1985. Il se trouve au sud-ouest de Nankin, dans le quartier de Jiangdongmen (江东门), près d'un site où des milliers de corps ont été enterrés, appelé « fosse aux dix mille corps » (万人坑). Le site de ce mémorial : <https://www.19371213.com.cn/en/>

<sup>295</sup> LI Zhiliang, WANG Shuying, QING Yingjun, *op.cit.*, p.276.

Wuhan (武汉), ville centrale de la Chine<sup>296</sup>. Tchang et ses ministres y demeurent pour organiser la résistance dès la fin de l'année 1937. Wuhan devient la capitale provisoire de fait avant qu'elle ne tombe entre les mains des Japonais en octobre 1938. C'est pourquoi quand Joris Ivens et son équipe se rendent en Chine en février 1938, leur première destination, après Hongkong, c'est Hankou (une des trois parties de Wuhan)<sup>297</sup>, où ils commencent à travailler avec l'assistance du gouvernement nationaliste et rencontrent les représentants communistes, dont Zhou Enlai.

Quand Joris Ivens arrive à Hankou, les Japonais ont déjà pris les grandes villes les plus connues, et une grande partie des zones développées de la Chine - le delta de Yangzi, par exemple<sup>298</sup>. La Bataille de Xuzhou (徐州会战), (de décembre 1937 à mai 1938) est en cours et se solde par la victoire des Japonais. Ces derniers continuent à descendre vers le sud, et engagent la Bataille de Wuhan (武汉会战) (de juin à octobre 1938). À la fin de son tournage, Joris Ivens passe par Canton pour quitter la Chine - il a pu y filmer les bombardements japonais sur cette ville fin juillet 1938. La prise de Canton par la marine japonaise le 21 octobre contribue efficacement à la conquête de Wuhan. L'Armée nationale révolutionnaire chinoise, face à la poussée japonaise qui la prend en tenaille, s'en retire le 28 octobre. Désormais, le gouvernement de Tchang se réfugie à Chongqing, adossé à la base du « grand sud-ouest » (大西南) de la Chine pour une longue période de résistance. Le front se stabilise par cette ligne sud - nord : Canton - Wuhan - Pékin, le Japon occupe tout ce qui est à l'est de cette ligne - la partie la plus riche et la plus peuplée de la Chine, jusqu'à 1944.

L'Armée chinoise est, en effet, beaucoup moins bien équipée, entraînée que l'armée japonaise : il existe un grand décalage entre les deux pays au niveau de modernisation<sup>299</sup>. C'est

---

<sup>296</sup> La ville de Wuhan, divisée par le Fleuve de Yangzi (扬子江, ou Yang-Tsé d'après l'ancienne transcription), est séparée en plusieurs agglomérations : Hankou (汉口), Hanyang (汉阳) et Wuchang (武昌). Comptant deux millions d'habitants, Wuhan était à l'époque l'une des villes les plus importantes de Chine, plaque tournante de la Chine avec des chemins de fer, des routes qui la relient au reste du pays. Elle dispose aussi d'un grand port fluvial, grâce à sa position avantageuse - située sur le cours moyen du Yangzi, mais à une faible altitude (environ 30 m) au regard de son éloignement des côtes du Pacifique (environ 500 km).

<sup>297</sup> À l'époque, les bureaux du gouvernement nationaliste s'installent provisoirement à Hankou. Dans les écrits de Joris Ivens, il cite toujours de Hankou (ou Hankow) à la place du nom de la ville de Wuhan.

<sup>298</sup> Le delta du Yangzi désigne la mégapole proche de l'embouchure du Yangzi Jiang, soit la municipalité de Shanghai, le sud du Jiangsu et le nord du Zhejiang, dont les villes les plus modernisées à cette époque-là, telles que Nankin, Wuxi, Suzhou, Hanzhou, Ningbo, etc.

<sup>299</sup> Cf. YANG Kuisong 杨奎松, *Guizi laile - xiandai Zhongguo zhi huo* 鬼子来了——现代中国之感 [Les démons à ma porte - Confusion dans la Chine contemporaine], Guilin 桂林, Guangxi shifan daxue chubanshe 广西师范大学出版社, 2016, pp.168-171.



une des principales raisons (depuis 1931) qui retarde sans cesse la déclaration de guerre par le gouvernement nationaliste, malgré des humiliations et des pressions qu'il subit de toutes parts. Ancien élève de l'École militaire japonaise, Tchang Kaï-chek en est tout à fait conscient<sup>300</sup>. Mais depuis l'Incident du pont Marco-Polo, il affirme sa détermination à faire respecter la souveraineté chinoise. Son « Discours de Lushan » du 17 juillet 1937 en est la déclaration retentissante<sup>301</sup>. Pourtant, au sein du KMT ainsi que parmi les intellectuels chinois, nombreux sont ceux qui réalisent clairement qu'il s'agit d'une guerre « inégale », donc, « impossible » bien qu'elle soit inévitable. Après la déclaration de guerre, Jiang Tingba, le célèbre historien avertit encore ses compatriotes : « La Chine n'a qu'une seule question fondamentale : les Chinois peuvent-ils être modernisés ? Peuvent-ils rattraper les Occidentaux ? Peuvent-ils maîtriser la science et les machines ? Un État-nation moderne peut-il être construit en abolissant nos notions de famille et de foyers ? Si nous le pouvons, l'avenir de notre nation sera brillant ; sinon, notre nation... subira inévitablement un fiasco !<sup>302</sup> ». Hu Shi (胡适)<sup>303</sup> a écrit à plusieurs reprises à la direction nationaliste, voire même demandé directement à Tchang de reculer devant les Japonais, afin de pouvoir gagner un peu plus de temps pour permettre une meilleure préparation<sup>304</sup>. La guerre a pourtant commencé officiellement fin juillet 1937. En raison de la résistance obstinée de l'Armée nationaliste chinoise, le Japon n'a pas réussi à occuper la Chine d'une manière extrêmement rapide comme il le souhaitait, les deux camps sont entrés dans une opposition durable jusqu'en 1944.

Les deux adversaires se connaissent fort bien compte tenu de leurs longues relations. Surtout depuis la première guerre sino-japonaise, la mode était pour les jeunes chinois d'aller étudier au Japon et, parmi eux, de nombreux experts introduits au sein du Kuomintang. Ainsi, les dirigeants nationalistes chinois ont-ils pu minutieusement analyser les facteurs politiques, économiques et militaires du Japon. Constat : les contradictions et les divisions intérieures du Japon s'aggravent, les luttes internes s'intensifient, alors que les ressources manquent, l'économie

---

<sup>300</sup> Tchang Kaï-chek a été élève de l'école militaire Shimbu Gakko de Tokyo. Cf. ROUX, Alain, *Chiang Kai-shek, le grand rival de Mao*, Paris, Payot & Rivages, 2016, p.33.

<sup>301</sup> [http://www.ccfid.org.tw/ccefoot/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1997:0014-6&Itemid=256](http://www.ccfid.org.tw/ccefoot/index.php?option=com_content&view=article&id=1997:0014-6&Itemid=256)

<sup>302</sup> YANG Tianshi, *op.cit.*, p. 176.

<sup>303</sup> Hu Shi (1891-1962), ou Hou Che d'après l'ancienne transcription, philosophe et écrivain, est un des intellectuels les plus connus de la Chine contemporaine. Formé aux États-Unis, libéral et pragmatique, il est favorable à une Révolution culturelle et littéraire. C'est un des premiers qui appelle l'utilisation de la langue parlée (*baihua*) au lieu du chinois classique. Hu fut ambassadeur de la République de Chine aux États-Unis (1938-1941), président de l'Université de Pékin (1946-1948), et plus tard, en 1958, président de l'*Academia Sinica* (中央研究院) à Taïwan.

<sup>304</sup> *Ibid.*

est en état de crise, autant de problèmes liés à l'augmentation exponentielle des dépenses militaires... Le gouvernement japonais se trouve incapable de surmonter tous ces problèmes. Par ailleurs, plus l'armée japonaise pénètre en Chine continentale, plus son approvisionnement s'avère difficile ; le Japon ne peut donc pas soutenir une guerre à long terme. En revanche, la Chine, avec son vaste territoire et sa population nombreuse, peut assurer une résistance prolongée. En conséquence, la stratégie de Tchang consiste à « troquer l'espace contre le temps » (以空间换时间), une guerre d'usure est prévue soigneusement <sup>305</sup>.

Le séjour de Joris Ivens en Chine se situe dans la deuxième partie de la première phase dite « guerre de mouvement ». Il peut témoigner de la première victoire des Chinois à Tai'erzhuang (台儿庄), qui, d'après les historiens chinois, « brise le mythe d'un Japon invincible » et « inspiré grandement la volonté du peuple chinois dans sa lutte contre les envahisseurs et renforce sa confiance pour gagner la guerre<sup>306</sup> ». Cette bataille freine également l'élan de la cruelle offensive japonaise et fait gagner du temps à l'Armée chinoise pour la préparation de la Bataille de Wuhan et le transfert à l'intérieur du pays des équipements industriels importants. Certes, les Japonais perçoivent bien les faiblesses des Chinois, qui, d'une « race arriérée non civilisée » à leurs yeux, ne sont pas leurs égaux<sup>307</sup>. Pourtant, ils n'ont pas songé à l'effet secondaire « inattendu » de leur conquête : l'invasion japonaise a forcé les Chinois, désordonnés et divisés, à s'organiser d'une manière spéciale et accélérée à partir de 1931. En mars 1938, le Congrès national provisoire du Kuomintang met en avant le concept de « la construction de la nation par la guerre anti-japonaise » (抗战建国), qui, d'après Yang Kuisong, « interprète précisément l'importance de cette guerre pour la Chine : c'est dans l'organisation du pays d'être face à la guerre d'agression moderne que la Chine, loin derrière le Japon, est progressivement entrée dans les rangs des pays modernes<sup>308</sup> ». En ce sens, l'expansion japonaise suscite finalement « la formation définitive de la nation chinoise<sup>309</sup> ».

---

<sup>305</sup> Cf. LI Zhiliang, WANG Shuying, QING Yingjun, *op.cit.*, pp. 46-56.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 516.

<sup>307</sup> YANG Tianshi, *op.cit.*, p. 178.

<sup>308</sup> YANG Kuisong 杨奎松, *Guizi laile – xiandai Zhongguo zhi huo* 鬼子来了——现代中国之惑 [Les démons à ma porte – Confusion dans la Chine contemporaine], Guilin 桂林, Guangxi shifan daxue chubanshe 广西师范大学出版社, 2016. p. 178.

<sup>309</sup> BIANCO, Lucien, *Les origines de la révolution chinoise : 1915-1949*, Paris, Gallimard, 2007, p.231.

Sun Yat-sen jadis déplorait : « nous sommes comme du sable dispersé<sup>310</sup> » (c'est cela qui permet à l'impérialisme de nous opprimer). Mais la Chine de 1938, que Joris Ivens rencontre pour la première fois, est un pays où 400 millions de Chinois se réunissent pour une même cause. Ce moment unique dans l'Histoire de la Chine mérite, bel et bien, d'un grand film dans l'esprit de Joris Ivens.

## 4.2 L'URSS et la cause antifasciste du Komintern

La présence de plus en plus pesante du Japon en Chine depuis 1931, inquiète beaucoup Staline, qui considère alors le Japon comme l'ennemi principal. Il voudrait absolument éviter la guerre. Cela va modifier, d'une part, la politique extérieure de l'URSS - rétablissement des relations diplomatiques avec le gouvernement de Nankin en 1932, adhésion à la Société des Nations en 1933, par exemple, et d'une autre part, l'orientation de l'IC. Pierre Broué constate qu'« au tournant entre les années 20 et les années 30, le parti bolchevique et, par voie de conséquence, le Komintern, entre dans une ère véritablement nouvelle. C'est le début de l'ère stalinienne<sup>311</sup> ». En tant que Maître absolu du Parti qu'« il a complètement remodelé<sup>312</sup> », et d'un Komintern sous son emprise, il va diriger toutes les politiques vers un objectif : assurer la sécurité de l'URSS.

Cela d'autant plus qu'Hitler a pris le pouvoir le 30 janvier 1933, après la victoire de Mussolini en Italie. La Patrie mère de tous les communistes est ainsi menacée à l'est comme à l'ouest, alors qu'à l'intérieur de l'Union soviétique, Staline se sert de l'assassinat de Kirov, pour déclencher une répression sans précédent contre « les compagnons de Lénine et le prestige de la révolution d'Octobre<sup>313</sup> ». Toute une génération de cadres militaires de grande valeur va ainsi

---

<sup>310</sup> Discours de Sun Yat-sen du 27 janvier 1924 : *Nationalisme*.  
<http://www.sunyat-sen.org/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=46&id=6638>

<sup>311</sup> BROUÉ, Pierre, *Histoire de l'Internationale communiste : 1919-1943*, Paris, Fayard, 1997, p.599.

<sup>312</sup> « Ce parti ne ressemble donc plus guère à celui qu'on avait connu du temps de Lénine. Il ne tient plus d'assemblée publique de discussion, des tribunes ouvertes dans sa presse : pour lui, les désaccords internes sont devenus un signe de faiblesse sinon pis. Ses congrès, où les délégués sont désormais à 80 % des permanents, ne sont plus que des parades préfabriquées, dans le meilleur des cas des chambres d'enregistrement. Il n'y a plus d'élection à aucun niveau, mais cooptation et nominations. L'autorité d'un dirigeant se mesure au niveau des postes auxquels il peut nommer. Le comité central n'est plus qu'un organisme purement formel, impotent par le seul nombre de ses membres et le pouvoir appartient à la coterie du « Chef », dont les membres sont aussi les patrons de l'appareil. C'est au cours de l'année 1922 que le secrétaire général, le *Gensek*, dira-t-on, Staline s'est imposé comme l'unique patron de l'appareil du parti. [...] il a su unifier en quelques mois le corps des bureaucrates, les homogénéiser en les privilégiant, mais aussi en les soumettant, tout-puissants pour leurs administrés et tout petits devant lui. [...] Le parti et maître de l'État, et l'appareil est maître du parti ». *Ibid.*, pp. 599-560.

<sup>313</sup> *Id.*

disparaître dans cette tourmente. Staline va aller jusqu'à signer le fameux *Pacte germano-soviétique* (officiellement *Traité de non-agression*) avec l'Allemagne d'Hitler le 23 août 1939. Ledit Traité prend fin le 22 juin 1941, quand Hitler décide de façon unilatérale d'attaquer l'URSS en déclenchant l'opération Barbarossa et un *Pacte non-agression nippon-soviétique* sera signé le 13 avril 1941, par l'Empire du Japon et l'URSS<sup>314</sup>. C'est assez dire à quel point Staline voulait absolument se protéger des conflits déclarés contre les fascistes.

Pour Joris Ivens, « l'annonce de la signature du pacte germano-soviétique stupéfia le monde entier (...) cet accord contre nature sonna le glas de bien des certitudes et sema le trouble dans bien des esprits<sup>315</sup> », surtout, « pour les communistes isolés que nous étions » - Il est à New York, en ce printemps 1939, en compagnie de Bertolt Brecht, Hanns Eisler et tous ces camarades « qui avaient vécu et lutté avec une confiance aveugle dans l'Union soviétique<sup>316</sup> ». Pourtant, ils se trouvent « divisés » devant cette photographie qui montre Staline serrant la main du ministre des Affaires étrangères allemand von Ribbentrop, image alors largement diffusée par les agences de presse. Mais Joris Ivens accepte le fait accompli « sans trop de réticences » : « Pour moi aussi l'Union soviétique restait la patrie du communisme où la classe ouvrière avait le pouvoir. Je pensais que ce pacte était l'aboutissement d'une stratégie nécessaire et, à défaut d'une explication plus rationnelle, cela me permettait de dormir tranquille<sup>317</sup> ».

Certes, les États-Unis étaient « le foyer de l'antifascisme », et Ivens y séjourne précisément pour lutter contre le fascisme - avec ses films, aux côtés de beaucoup autres avec leurs écrits, leurs peintures ou leurs musiques. Ils sont tous rassemblés autour de l'IC, qui a changé de cap depuis 1934. Le changement a mis une figure chère à Joris Ivens au-devant de la scène internationale communiste : Georgi Dimitrov (1882-1949).

Dimitrov est le secrétaire général de l'IC de 1934 à sa dissolution en 1943. Vétéran des *tesnjaki* bulgares, cet homme est un ancien dirigeant syndical, ancien membre du comité central et de l'exécutif de l'IC. Il est affecté en 1929 au secrétariat de son bureau de Berlin, « poste clandestin qui joue avant tout le rôle de centre de communication<sup>318</sup> ». Selon Broué, il était « loin

---

<sup>314</sup> Selon le traité, l'URSS s'engage solennellement à respecter l'intégrité territoriale du Mandchoukouo tandis que le Japon s'engage à respecter l'intégrité territoriale de la République populaire de Mongolie, et ce, pour une durée de 5 ans.

<sup>315</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p. 191.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>317</sup> *Id.*

<sup>318</sup> BROUÉ, Pierre, *op.cit.*, p. 649.

des premiers rôles » et « il ne suscitait ni l'affection ni le respect de ses camarades ». C'est la répression hitlérienne après l'incendie du Reichstag qui l'exposa au premier plan<sup>319</sup> : suspect d'être complice de cet incendie, Dimitrov est arrêté par la police le 9 mars 1933. Devant les juges nazis, il démolit totalement l'accusation et innocente aux yeux des assistants ses camarades et lui-même. La campagne de Willi Müzenberg pour sa défense, surtout le fameux *livre brun*, lui vaut une renommée mondiale, Allemagne comprise. « Il ne reste qu'un homme en Allemagne, disait-on alors, et cet homme est un Bulgare<sup>320</sup> ». Après une année d'incarcération, il est accueilli comme un héros en URSS, qui lui confère la citoyenneté soviétique - la *Prauda* saluant en lui « le symbole de la lutte des masses prolétariennes de tous les pays<sup>321</sup> ».

Ce statut symbolique de « combattant antifasciste » est repéré par l'IC au service de Staline. Intéressé par « cet homme qui pouvait donner le sentiment d'une 'rénovation' », Staline finit par demander à la délégation du PC de l'Union soviétique auprès du Komintern de faire intégrer Dimitrov dans la direction<sup>322</sup>. Dimitrov prend sa fonction le 22 avril 1934, et s'efforce d'élaborer une nouvelle ligne politique, correspondant aux souhaits de Staline.

Joris Ivens, qui s'est installé en URSS depuis avril 1934, reçoit une mission « passionnante », de la part du Studio Mejrabpom. Il s'agit d'un projet de film documentaire intitulé *Lutteur*, qui a pour sujet « la vie de Dimitrov, centrée autour du procès du Reichstag<sup>323</sup> ». Aux yeux d'Ivens, Dimitrov est un dirigeant éminent, doté d'une mémoire et d'une attention impressionnantes, puisqu'il « [l'avait] déjà rencontré à Berlin en 1930, très brièvement », et que lorsque Dimitrov revoit Ivens près de Yalta, au sujet de ce film, il se souvint tout de suite d'Ivens et de son asthme : « ça va être dur pour toi, lui dit-il, c'est très humide par ici ». Ivens en est très touché, puisque Dimitrov deviendra le seul souvenir de ce séjour en URSS :

De cette période, je ne garde en définitive que le souvenir de Dimitrov qui se révéla d'une perspicacité et d'une sensibilité inattendues pour un responsable politique. Au cours de nos conversations, il me fit une grande impression. Les rapports entre nous étaient d'une

---

<sup>319</sup> L'Incendie du Reichstag, est l'incendie du palais du Reichstag, siège du parlement allemand à Berlin, dans la nuit du 27 au 28 février 1933. Immédiatement exploité par les nazis à des fins politiques, il est suivi par la proclamation de la *Reichstagsbrandverordnung* (décret de l'incendie du Reichstag) qui suspend *sine die* les libertés individuelles et démarre une campagne de répression dirigée contre les communistes allemands. L'identité du ou des incendiaires a fait l'objet de nombreux débats. Les historiens sont toujours partagés entre la thèse l'attribuant au seul communiste conseiller néerlandais Marinus van der Lubbe, et celle l'imputant aux nazis. À seule fin de propagande, le nazi Hermann Göring présenta l'événement comme le « début de la révolte communiste ».

<sup>320</sup> AREND, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, 1991. p.306.

<sup>321</sup> BROUÉ, Pierre, *op.cit.*, p.651.

<sup>322</sup> *Id.*

<sup>323</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p. 125.

simplicité presque désarmante. Dimitrov savait être attentif, chaleureux et il possédait le don de mettre à l'aise ceux qui travaillaient avec lui. Cette manière simple contrastait avec le poids de ses responsabilités. Dimitrov était une force dans le régime. À l'époque où nous travaillions sur ce scénario du *Lutteur*, il préparait son grand discours sur les fronts populaires qu'il devait prononcer au VII<sup>e</sup> Congrès de l'Internationale communiste. Ce devait être le grand tournant de la politique du parti communiste soviétique. Pour répondre à la montée du fascisme, les partis communistes devaient se rapprocher des autres forces de gauche et former avec eux des fronts populaires. Dimitrov était l'homme de cette nouvelle stratégie<sup>324</sup>.

Avec le consentement de Staline dès juillet 1934, Dimitrov s'engage dans la préparation du VII<sup>e</sup> Congrès de l'Internationale communiste, qui a lieu à Moscou du 25 juillet au 21 août 1935. Dimitrov y présente le rapport principal, et indique, après une longue analyse du fascisme, dont il souligne « qu'il n'est ni une dictature de la bourgeoisie ni une dictature de la petite bourgeoisie, mais une dictature terroriste du capital financier », que l'objectif est maintenant d'ouvrir « un large front populaire antifasciste sur la base du front unique prolétarien<sup>325</sup> ». Ce congrès marque un tournant vers la constitution des fronts populaires et l'unité antifasciste.

Joris Ivens, malgré sa sympathie pour Dimitrov, et son intérêt pour *Lutteur*, ne termine pourtant pas le film et part aux États-Unis début 1936. La raison de cet abandon sera analysée un peu plus loin, parce qu'elle dépasse la simple question d'entente avec Gustav Von Wangenheim, telle que Joris Ivens la mentionne dans ses mémoires<sup>326</sup>. Toutefois, Joris Ivens participe avec enthousiasme à la cause antifasciste. En passant par l'Europe, il s'aperçoit qu'« au mois de février 1936, Paris et la France vivaient dans la fièvre des élections législatives placées sous le signe de l'Unité. Le Front populaire était en marche. J'y reconnus la marque de Dimitrov, union de toute la gauche pour combattre la montée du fascisme<sup>327</sup> ». Les artistes et les intellectuels que Joris Ivens fréquente à cette époque-là, en partie grâce au réseau de Germaine Krull, y contribuent aussi largement. Citons Jean Renoir avec ses films marqués par les idées du Front populaire : *Le Crime de monsieur Lange* (1935), *Les Bas-fonds*, *La vie est à nous* (1936), et *La Marseillaise* (1937), par exemple.

Face à la réussite de cette mobilisation, les pays fascistes se rapprochent, et s'allient à leur tour : le 25 novembre 1936, l'Allemagne nazie et l'Empire du Japon signent le *Pacte anti-Komintern*. Selon le texte rendu public, cet accord est destiné à contrer la III<sup>e</sup> Internationale communiste.

---

<sup>324</sup> *Ibid.*, p.126.

<sup>325</sup> BROUÉ, Pierre, *op.cit.*, p.651.

<sup>326</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p. 126.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p.127.

Selon un protocole secret, les deux pays se prêtent secours (assistance militaire) si l'un des deux est attaqué par l'URSS. Et le régime d'Hitler insiste pour que le Royaume d'Italie adhère à ce pacte. Mussolini signe ce traité un an plus tard, le 6 novembre 1937. Le Royaume de Hongrie y adhère à son tour le 25 février 1939 et l'Espagne franquiste le 27 mars 1939. Ainsi se forme le camp des pays de l'Axe, qui a l'ambition de se partager le monde. Les trois partenaires principaux de l'Axe (l'Allemagne, l'Italie et le Japon) reconnaissent l'hégémonie de l'Allemagne sur l'essentiel de l'Europe continentale, celle de l'Italie sur la Méditerranée et celle du Japon sur l'Asie orientale et le Pacifique.

La Chine est sous l'influence de la nouvelle politique de l'IC, d'autant plus que Dimitrov devient le responsable de l'étude des questions du Parti communiste chinois à partir de 1935, la transcription de son nom en chinois : 季米特洛夫 (en pinyin : *Ji mi te luo fu*) apparaît parmi les étrangers les plus connus en Chine, en tant que « chef supérieur » du PCC.

De novembre 1931 à novembre 1937, Wang Ming travaille à Moscou comme directeur de la délégation du PCC au Komintern. Le 19 juillet 1934, dans son « Aperçu du rapport préparé pour le septième congrès du Komintern » (« 为共产国际第七次代表大会准备的报告提纲 »), au nom de la délégation du PCC, il déclare pour la première fois : « sous la bannière de la révolution soviétique, il faudrait aussi proposer que 'la guerre nationale [anti-japonaise] est le seul moyen de sauver la Chine'<sup>328</sup> ». En août 1935, la délégation du PCC, au nom du PCC et de la République soviétique chinoise, publie le « Manifeste du 1<sup>er</sup> août » (八一宣言) qui appelle tous les chinois à s'unir contre l'impérialisme japonais. Il s'agit d'un appel symbolique puisqu'à ce moment-là, l'Armée rouge est en train de se battre contre la troupe de Tchang pendant sa « Longue Marche ». En décembre 1935, après leur installation à Shanxi, lors de la réunion du Politburo (« la réunion de Wayaobao » 瓦窑堡会议), les dirigeants du PCC en Chine adoptent la résolution d'établir un front uni contre les japonais, mais ne se retiennent pas d'étiqueter Tchang comme « ennemi de la révolution ». En 1936, le Secrétariat central du Komintern leur envoie un télégramme pour souligner que c'est une erreur de désigner Tchang comme le pire ennemi de la révolution au même titre que le Japon, et qu'il est nécessaire d'inclure les armées de Tchang dans la guerre contre le Japon. Pour Staline, seule l'union du KMT et du PCC peut résister à l'offensive japonaise, et assurer la sécurité de l'Union soviétique. La faction pro-soviétique dirigée par Wang Ming est son fidèle exécuteur. Quant à Mao Zedong, qui vient d'émerger au cours de la Longue Marche, il voudrait d'une part éliminer l'anticommuniste Tchang Kai-chek, et d'autre part, en raison de la situation précaire de l'Armée rouge, s'assurer d'abord une réelle survie en s'appuyant

---

<sup>328</sup> SHEN Zhihua, *op.cit.*, p. 56.

sur l'aide de Moscou. L'incident de Xi'an voit finalement la constitution d'un deuxième front uni entre communistes et nationalistes.

Durant cette même « réunion de Wayaobao », les dirigeants communistes décident également que le parti doit désormais « mettre en œuvre une politique étrangère plus flexible ». Il lui faut « essayer de tisser des relations avec tous les pays, partis et même individus qui s'opposent à l'impérialisme japonais, à ses laquais et à des traîtres [et cela] sur la base de compréhension, et de compromis nécessaire, afin d'établir des relations diplomatiques, ou des traités d'alliance »<sup>329</sup>. Le PCC commence alors à communiquer activement avec des sympathisants et des organisations internationales. Yan'an invite un grand nombre d'étrangers - journalistes, soldats, écrivains, missionnaires, etc. - à visiter le siège du Comité central du PCC, et les bases anti-japonaises. Parmi ces invités, citons, par exemple, deux figures les plus connus des Chinois de RPC : le journaliste américain Edgar Snow et le Dr. Bethune (白求恩大夫). De son séjour de quatre mois à Yan'an en 1936, Edgar Snow tire son best-seller *Étoile rouge sur la Chine (Red star over China)*<sup>330</sup>. Ce livre rend publique l'existence du PCC à l'international et contribue grandement au prestige de Mao et de ses camarades. Le médecin canadien Bethune est, de son côté, envoyé en Chine par le Parti communiste américain et le Parti communiste du Canada. Il a sacrifié sa vie à la cause anti-japonaise<sup>331</sup>. Le Bureau de représentation de l'Armée de la Huitième Route à Hong Kong mène également des activités de sensibilisation, avec efficacité. Il en est de même pour les institutions du PCC créées d'après le principe de Front uni, dans les zones contrôlées par le Kuomintang, tels

---

<sup>329</sup> ZHONG Lianyan 钟廉言, *Zhongguo gongchan dang de guoji jiaowang* 中国共产党的国际交往 [Les relations internationales du Parti communiste chinois], Beijing 北京, Wuzhou chuanbo chubaishe 五洲传播出版社, 2007, p.34.

<sup>330</sup> *Red star over China* d'Edgar Snow est d'abord publié en 1937 à Londres (édition Victor Gollancz), puis, aux États-Unis, (édition Random House) en 1938. Il devient l'un des livres les plus influents justifiant la sympathie occidentale pour la Chine rouge dans les années 1930.

<sup>331</sup> Henry Norman Bethune (1890-1939) est un médecin canadien qui, comme Joris Ivens, est intervenu en Espagne durant la guerre civile espagnole et en Chine durant la guerre sino-japonaise. Sa mémoire est honorée dans plusieurs essais de Mao Zedong. Proche du Parti communiste canadien vers 1935, il s'est engagé dans la guerre civile espagnole du côté républicain. Norman Bethune organise l'Unité mobile de transfusion sanguine sur la ligne de front (1936-1938), une première dans les annales militaires. Par ce symbole sanguin, ces transfusions ont eu des effets psychologiques importants. En mai 1937, la réorganisation bureaucratique du service sanitaire républicain est à l'origine de heurts avec la personnalité libertaire, innovatrice et créatrice de Norman Bethune. Il retourne au Canada pour ensuite aller poursuivre son œuvre en Chine, alors en lutte contre l'invasion japonaise. Il constate qu'il n'y a pas suffisamment de médecins qualifiés pour soigner les personnes blessées. Arrivé en Chine avec une cargaison de matériel médical et une infirmière, Norman Bethune rejoint la Huitième armée de Mao Zedong à Yan'an, dans le nord de la Chine. Dans les conditions de mobilité de la guérilla, Bethune organise des antennes mobiles chirurgicales sur la ligne de front avec tout le matériel transporté à dos de mulet : prototypes du Mobile Army Surgical Hospital (MASH). En plus des soins médicaux, Norman Bethune se consacre à la formation sur le tas d'infirmiers et de médecins qui étaient les précurseurs des « médecins-aux-pieds-nus » (赤脚医生). Ce concept, comme la technologie didactique, sont toujours à l'œuvre en Chine et dans les pays en développement. Le Dr Bethune commence donc à offrir de la formation aux premiers soins, aux mesures sanitaires et aux interventions chirurgicales simples. Il crée des hôpitaux de soins et d'enseignement, met sur pied des services médicaux mobiles et transporte des cliniques mobiles à cheval dans les montagnes. En octobre 1939, tandis qu'il opère sans gants chirurgicaux un soldat blessé, il se coupe accidentellement la main. Il contracte alors une infection qui, en l'absence de pénicilline, se transforme en septicémie. Norman Bethune meurt le 12 novembre 1939.



que le Bureau de Changjiang à Wuhan d'abord, puis le Bureau du Sud (南方局) [du Comité central du PCC] à Chongqing. En avril 1939, le PCC crée un groupe des affaires étrangères (外事组), dirigé par Zhou Enlai, qui s'occupe spécifiquement de la communication avec les sympathisants internationaux et les organisations internationales<sup>332</sup>. Grâce à ces efforts, le PCC a beaucoup étendu son influence à l'international aussi bien qu'à l'intérieur du pays.

Si, pour Tchang Kai-chek, la déclaration de guerre contre les Japonais fait de lui *le Leader* de la Chine et que son prestige atteint le sommet en 1938, pour son grand rival, Mao Zedong, sa réponse à l'appel de Komintern, son engagement dans ce Front uni contre le Japon, marque aussi son entrée officielle sur la scène politique internationale.

### 4.3 Un personnage clé : Willi Münzenberg

Joris Ivens n'a jamais parlé de Willi Münzenberg, ni dans ses autobiographies, ni dans des entretiens, mais son parcours est indéniablement lié à celui de ce « ministre clandestin de la propagande du Komintern dans le monde », pour reprendre une expression de François Furet<sup>333</sup>. Chef des « compagnons de route » dans l'entre-deux-guerres, Willi Münzenberg (1889-1940) a joué un rôle primordial dans la cause antifasciste, tout comme dans la carrière de Joris Ivens. L'itinéraire révolutionnaire de Joris Ivens, de l'URSS à la Chine, en passant par les États-Unis et l'Espagne, évolue toujours dans les circuits de l'« Empire Münzenberg » - « gigantesque réseau international de presse, cinéma, théâtres, et d'innombrables associations (...) dont les campagnes se révèlent souvent décisives<sup>334</sup> ».

Né le 14 août 1889 à Erfurt en Thuringe, dans l'Empire germanique, Willi Münzenberg commence son engagement au Parti social-démocrate allemand. Antimilitariste, il refuse de s'engager dans l'armée allemande pendant la première guerre mondiale, et s'enfuit à Zurich, où il fait la connaissance de Lénine. Expulsé par la Suisse en 1917, il rejoint les spartakistes de Rosa Luxembourg à Berlin. En 1918, Münzenberg est un des fondateurs du Parti communiste allemand. Il est également le chef des jeunesses internationales communistes et en est le délégué à la deuxième internationale communiste en 1920. Après la prise de pouvoir des bolchéviques, il part

---

<sup>332</sup> Cf. ZHONG Lianyan, *op.cit.*

<sup>333</sup> FURET, François, *Le Passé d'une illusion, essai sur l'idée communiste au XXe siècle*, Paris, Robert Laffont, 1995, p.357.

<sup>334</sup> BROUÉ, Pierre, *op.cit.*, p.1055.

pour Moscou en 1921, répondant à l'appel de Lénine. Celui-ci lui confie la propagande de l'IC. Il fonde le Secours ouvrier international à Berlin le 12 septembre 1921, son premier succès majeur est de collecter de l'argent et des vivres pour les victimes de la famine russe de 1921.

Dans « l'âge d'or » de la République de Weimar, Willi Münzenberg acquiert la réputation d'un brillant propagandiste. À la tête d'un gigantesque groupe de presse et d'édition, il révolutionne les médias. Il crée les premiers magazines populaires de photographie et de cinéma, il produit et distribue des films, il finance les théâtres et opéras - constituant ainsi *son armée* d'intellectuels et d'artistes pour propager le communisme, à savoir que Louis Aragon, Bertolt Brecht, André Gide, George Grosz, Dashiell Hammett, Ernest Miller Hemingway, Harry Sinclair Lewis, André Malraux, Romain Rolland et tant d'autres font tous partie de son entourage. Furet constate que la stratégie de Münzenberg consiste à imposer le communisme comme la seule véritable forme d'opposition au fascisme, et « sa proie par excellence est l'intellectuel, à la fois plus influent et plus vaniteux que le commun des mortels », ce dont témoigne le portrait que Manès Sperber fait de lui: « [Münzenberg] poussait des écrivains, des philosophes, des artistes de tout genre à témoigner, par leur signature, qu'ils se plaçaient au premier rang de combattants radicaux...[il] constituait ainsi des caravanes d'intellectuels qui n'attendaient qu'un signe de lui pour se mettre en route ; il choisissait aussi la direction<sup>335</sup> ».

Avec son souci de masquer ses opérations, Münzenberg crée de nombreuses « organisations-écran » qui en contrôlent d'autres. Les organismes de renseignement de l'Ouest et des États fascistes utilisent le terme de « Münzenberg Trust ou compagnie » pour désigner ces différents organismes. Münzenberg profite de ces entreprises pour faire des investissements économiques. Il profite également d'un train de vie luxueux, ce qui lui vaut le surnom de « milliardaire rouge<sup>336</sup> ».

Il est élu député communiste au Reichstag en 1924, et siège jusqu'à l'arrivée d'Hitler au pouvoir en 1933.

Après l'incendie du Reichstag, il s'exile à Paris, sans perdre le contrôle de son organisation. Il est ce prodigieux metteur en scène du procès de cet incendie : c'est lui qui met au point le *Livre Brun*, un réquisitoire contre la terreur antisémite et le nihilisme national-socialiste immédiatement traduit dans dix-sept langues, qui fait de Georges Dimitrov un héros, une icône

---

<sup>335</sup> FURET, François, *op.cit.*, p.358.

<sup>336</sup> Au sujet de Willi Münzenberg, il existe des ouvrages en allemand, en anglais, mais aussi une biographie en français de plus de six cents pages : DUGRAND, Alain & LAURENT, Frédéric, *Willi Münzenberg : artiste en révolution, 1889-1940*, Paris, Fayard, 2008.

antifasciste exemplaire. Compte tenu de ce triomphe de Münzenberg face à son homologue nazi, François Dejtö en tire cette conclusion :

La première moitié du siècle a connu deux génies de la propagande totalitaire : le nazi Joseph Goebbels et le communiste Willi Münzenberg. Mais de ces deux Allemands, de l'hitlérien ou du stalinien, le plus inventif et sans doute le plus moderne était le second. Lors du grand duel - à propos du procès spectaculaire contre les « incendiaires du Reichstag » - qui opposa, en 1933, Münzenberg à l'agitateur suprême d'Hitler, le chef d'orchestre de la propagande du Komintern l'emporta brillamment sur son adversaire nazi<sup>337</sup>.

François Furet partage cet avis tout en révélant l'importante contribution de Münzenberg au stalinisme : « Génie de la propagande, il écrase en rase campagne le Dr Goebbels autre spécialiste pourtant ; il invente un nouveau visage au stalinisme : celui du communiste antifasciste<sup>338</sup> ».

Certes, Münzenberg n'est pas un fervent stalinien, mais il reste fidèle à Staline et à sa politique étrangère jusqu'en 1936 malgré ses réticences. Soupçonné d'être victime d'une des purges de Staline, il refuse de se rendre à Moscou tout en continuant à travailler pour la cause antifasciste à partir de 1937. Il joue un rôle dans le recrutement des Brigades internationales qui vont combattre en Espagne dans le camp des républicains. Cependant, il fait l'objet de nombreuses accusations, et il est officiellement exclu du parti communiste allemand et de l'IC en janvier 1939<sup>339</sup>. Il s'oppose alors à Staline ouvertement en fondant un nouveau journal d'opposition *Die Zukunft* (« Le Futur »). Il y déclare : « Staline ! Le traître c'est toi ! ». Ce génie de propagande devient alors un leader d'opposition au stalinisme comme du fascisme<sup>340</sup>.

Après l'invasion de la Belgique le 10 mai 1940, le gouvernement français décide l'internement de tous les ressortissants allemands réfugiés en France. Parmi des milliers d'exilés antifascistes internés, Willi Münzenberg essaye de s'enfuir lors d'un transfert, et son corps est retrouvé pendu à un arbre non loin du Camp de Chambaran, à Saint-Marcellin, le 21 octobre 1940. Les conditions de sa mort dans la campagne française n'ont jamais été clairement élucidées, mais de nombreux chercheurs croient qu'il a été assassiné par des agents staliniens<sup>341</sup>.

---

<sup>337</sup> François Fejtö, *op.cit.*, p.78.

<sup>338</sup> FURET, François, *op.cit.*, p.359.

<sup>339</sup> Cf. DUGRAND, Alain & LAURENT, Frédéric, *op.cit.*, pp.483-505. « Deux numéros de *Correspondance internationale* : n°18, 8 avril 1939, et n°20, 15 avril 1939 annoncent son expulsion », p.505.

<sup>340</sup> *Ibid.*

<sup>341</sup> Michel Jolland, « La mort de Willi Münzenberg, zones d'ombre et questionnement » in *Bulletin de l'Académie delphinale*, février 2014, pp. 47-66.

Ses biographes pensent que Willi Münzenberg « paie de sa vie l'audace de s'être opposé aux deux totalitaires de son siècle<sup>342</sup> ». Si Furet s'attarde aussi longuement sur ce personnage dans son essai *Le Passé d'une illusion*, c'est moins pour son aspect « héros anti-stalinien » que pour cette « figure typique de l'univers communiste<sup>343</sup> ». L'historien constate que sur le sujet « communisme et antifascisme », l'IC y joue un rôle central, « notamment par l'intermédiaire de Willi Münzenberg, qui en a été le grand tireur de ficelles<sup>344</sup> ».

En dehors de sa position centrale dans la cause antifasciste de Münzenberg, quelques détails au sein de ses activités concernent directement Joris Ivens et sa rencontre avec la Chine, et nécessitent quelques observations.

Willi Münzenberg, fondateur du studio Méjrabpom où travaille Joris Ivens à Moscou, comprend très tôt le pouvoir de communication du cinéma. Il s'en sert merveilleusement pour la cause révolutionnaire, tout en contribuant d'une façon décisive à l'épanouissement du cinéma soviétique. La transformation de Joris Ivens de cinéphile sympathisant en cinéaste militant, coïncide parfaitement avec le développement du « cartel cinématographique prolétariat » conçu par Münzenberg. L'itinéraire d'Ivens s'accorde à l'évolution de Méjrabpom, fondé en 1924 et dissous en 1936.

C'est également sous la direction de Münzenberg que l'IC crée aux États-Unis ce « centre antifasciste » évoqué par Joris Ivens, il en résulte directement ses neuf ans de séjour américain et ses premiers films de guerre (*Terre d'Espagne*, *Les 400 millions*, etc.).

Enfin, en tant que vétéran de l'IC, leader de la lutte anti-impérialiste, Willi Münzenberg est en contact avec les Chinois depuis 1925. La Chine et la révolution chinoise sont parmi les sujets récurrents de l'univers de Münzenberg. C'est précisément cette attention particulière qui conduira Joris Ivens vers la Chine dès 1938.

## I. Autour du studio Méjrabpom

Malgré l'intention de Lénine - « De tous les arts, le cinéma est pour nous le plus important », et les efforts des bolcheviks pour contrôler cet excellent média de masse dès le lendemain de leur victoire, en début de l'année 1922, la production cinématographique de la Russie soviétique est presque au point mort par manque de pellicules et d'équipements. Quant à

---

<sup>342</sup> DUGRAND, Alain & LAURENT, Frédéric, *op.cit.*

<sup>343</sup> FURET, François, *op.cit.*, p.357 : « [Münzenberg] mérite que l'on s'y arrête un peu, car à travers lui l'aventure grise des fonctionnaires du Komintern prend un peu de l'éclat tragique d'un roman. Non qu'il faille en faire un héros anti-stalinien, au motif qu'il a fini par rompre avec Staline : menacé d'une liquidation dans la cave de la Loubianka, il n'avait pas vraiment le choix ». Et « il a été, jusqu'en 1937, un fidèle exécutant, comme n'importe quel autre militant de la vaste jésuitière bureaucratique de Moscou ».

<sup>344</sup> *Ibid.*, pp.356-358.

l'Allemagne qui entretient des relations diplomatiques avec l'URSS, son industrie cinématographique est en pleine expansion. Willi Münzenberg, féru du cinéma, commence à créer des structures économiques et les liens entre les deux pays pour fournir les pellicules, stimuler la création et favoriser la distribution des films soviétiques dans le monde. Il s'entretient avec les principaux studios soviétiques, tels que *Goskino* et *Proletkino*, et acquiert des stocks considérables de films auprès des industriels allemands (*Agfa*, par exemple). Dans son esprit, rassemblant moyens et compétences, « l'embryon d'un centre mondial de production dévolu au prolétariat » peut être mis sur pieds, et le Kremlin soutien cette option<sup>345</sup>.

En même temps, à l'intérieur de l'URSS, la NEP (Nouvelle Politique Économique) entre en scène depuis 1921, pour réactiver l'économie, tout en maintenant la rigueur politique et idéologique. Les sociétés privées resurgissent, dont le studio Rouss, créé sous Nicolas II, distingué par sa production de courts métrages de propagande. Avec l'autorisation exceptionnelle du gouvernement d'exporter ses films en Allemagne, son directeur général Moïsseï Aleïnikov part pour Berlin en avril 1922. Le département cinéma de la représentation commerciale soviétique à Berlin est alors dirigé par Maria Andreieva, compagne de Maxime Gorki et mère du réalisateur et opérateur Youri Jeliaboujski - l'un des associés du collectif artistique de Rouss. Elle présente Aleïnikov à Willi Münzenberg. Ce dernier va signer, au nom du Secours ouvrier international, un contrat avec le collectif artistique Rouss, le 1er août 1924, pour créer la Mejrabpom-Rouss (le Mejrabpom est représenté par le communiste italien Francesco Misiano et *Rouss* par le cinéaste Youri Jeliaboujski).

L'alliance de ces deux organismes aux objectifs apparemment éloignés est le commencement d'une légende. Dans l'histoire du cinéma soviétique, ce studio semi-privé au départ, nationalisé en 1928 (son nom change à ce moment-là de Mejrabpom-Rouss en Mejrabpom-film), « apparaît comme une structure économique originale et une grande réussite artistique exemplaire<sup>346</sup> ». Parmi les réalisateurs russes les plus célèbres de l'époque en Occident, Poudovkine, Vertov, Dovjenco travaillent tous dans ce studio, ce qui lui vaut le surnom de « studio des maîtres ». Dans l'autobiographie de Joris Ivens, malgré sa discrétion eu égard à Münzenberg, il nous décrit ce studio non sans fierté :

Meshrapom signifie Secours Ouvrier International. Avec les studios de la Mosfilm, où travaillait Eisenstein, le studio de Meshrapom était connu pour la qualité de sa production. C'est là que s'affrontaient traditionalistes et novateurs et c'est de là qu'étaient

---

<sup>345</sup> DUGRAND, Alain & LAURENT, Frédéric, *op.cit.*, p.249.

<sup>346</sup> KHERROUBI, Aïcha (dir.), *Le studio Mejrabpom ou L'aventure du cinéma privé au pays des bolcheviks*, Paris, Réunion des musées nationaux : la Documentation française, 1996, p.12.

sortis quelques chefs-d'œuvre du cinéma russe comme *la Mère* et *la Fin de Saint-Pétersbourg* de Poudovkine et les films du *Cinéma-Ceil* de Dziga Vertov.

Le studio Meshrapom était un lieu de rencontre où se retrouvaient, aux côtés de réalisateurs, scénaristes et acteurs soviétiques, des artistes antifascistes venus de l'étranger pour y travailler ou apprendre le cinéma aux sources même de la grande école soviétique. A cette époque, à Moscou, Eisenstein, Poudovkine et Vertov symbolisaient la richesse de création et le dynamisme du cinéma russe<sup>347</sup>.

La trajectoire de ce studio, reflétant la situation économique, politique et idéologique de son pays, se divise en deux grandes phases, autour des années 28-29, moment où prend fin la NEP, et débutent les plans quinquennaux.

Pendant la première phase, la *Mejrabpom-Rouss*, sous cotutelle de Willi Münzenberg, et de Moïsseï Aleïnikov, « un organisateur-né, une sorte de Diaghilev du cinéma », se développe d'une vitesse fulgurante, tant sur le plan artistique qu'économique et son expansion internationale<sup>348</sup>.

Le studio produit aussi bien des films populaires que des films d'avant-garde, et rencontre un réel succès public.

En février 1925, la société a déjà multiplié son capital par 40 (...) En 1927, le studio emploie trois cents personnes. Neuf équipes de tournage peuvent y travailler simultanément. Les deux plateaux, d'une surface totale de 1300 m<sup>2</sup>, permettent de tourner chaque année vingt-cinq films de fiction de 2000 mètres. Le laboratoire, équipé de machines automatiques allemandes, traite jusqu'à 300 000 mètres de pellicule par mois. Des ateliers spécialisés permettent de réaliser d'immenses décors. C'est, pour l'époque, une immense mécanique bien huilée, avec une excellente répartition des tâches. Les salaires élevés, comparativement aux autres studios, attirent cinéastes et techniciens (...) Le studio loue cinq salles de cinéma (trois à Moscou et deux à Leningrad) pour diffuser ses films, lesquels constituent la moitié de la production cinématographique soviétique exportée à l'étranger.<sup>349</sup>

Poudovkine fait *la Mère* en 1926, *la Fin de Saint-Pétersbourg* en 1927, et *Tempête sur l'Asie* en 1928. Parallèlement, Willi Münzenberg crée sans relâche de nouvelles sociétés en Allemagne comme dans le monde entier pour constituer, à partir de ce noyau de création, un « cartel cinématographique prolétariat ». Pour faciliter la distribution du film culte de Sergueï Eisenstein, *le Cuirassé Potemkine*, par exemple, il crée spécialement la société Prometheus en décembre 1925. Le film sortira en mars 1926 à Berlin - un succès légendaire - et Prometheus devient l'unique distributeur de films soviétiques en Allemagne. Cette société servira également d'intermédiaire pour les achats de matériel de la Mejrabpom, et, comme la loi allemande protectionniste oblige toute société de distribution important trois films étrangers à financer la réalisation d'un film

---

<sup>347</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p. 91.

<sup>348</sup> KHERROUBI, Aïcha, *op.cit.*, p. 25.

<sup>349</sup> *Ibid.* p.26.

allemand, elle devient aussi une société de production de films<sup>350</sup>. L'autre firme, Veltfilm, créée en 1927, basée à Berlin et qui s'étend sur seize pays, a pour but de diffuser le cinéma prolétarien. Sous l'égide du Mejrabpom, elle tente de produire ses propres actualités pour contrecarrer celles de l'UFA, son premier numéro, *le Monde du travail*, sort le 26 juillet 1930.

L'attention de Willi Münzenberg ne se limite pas aux structures traditionnelles de diffusion ; il pense aussi à tisser des liens avec les cinéastes, les ciné-clubs et les firmes de production progressistes et communistes de tous les pays. Sous son impulsion, les voyages de cinéastes soviétiques à l'étranger sont soutenus afin de renforcer l'influence. C'est ainsi que des films aux sujet révolutionnaires arrivent à atteindre un large public malgré la censure, en France comme en Belgique, ou aux Pays-bas, par exemple<sup>351</sup>.

Mais cette réussite de Méjrabpom-Rouss n'empêche pas des critiques, tout comme cette période de la NEP - marquée de contrastes, de recherches, et de paradoxes<sup>352</sup> : « plus le studio gagne du terrain sur le plan artistique, plus les attaques dont il fait l'objet sont violentes<sup>353</sup> ».

Dès novembre 1924, la direction économique de l'*Oguépéou* (police politique) rédige une note sur l'activité de la Méjrabpom-Rouss, demandant « l'intensification du contrôle sur cette organisation, l'examen de tout son personnel et l'intégration de membres du parti »<sup>354</sup>. En août 1928, le studio devient une entreprise entièrement nationalisée et dirigée par le Comité central du

---

<sup>350</sup> À noter que « Durant les années 1920[...] l'Allemagne [est] le principal fournisseur de pellicules et matériel de tournage pour la Russie et aussi le premier acheteur de films russes : en 1927, elle affichait dix-neuf titres. » (Voir sur ce sujet Oksana Boulgakova, « Les rapports avec l'Allemagne », in *Le studio Mejrabpom ou L'aventure du cinéma privé au pays des bolcheviks, op.cit.*, p.105.)

<sup>351</sup> François Albera explique dans « La réception du cinéma soviétique en France, dans les années 1920-1930 » (in KHERROUBI, Aïcha, *op.cit.*, p.119.) « (...) les films des grands cinéastes révolutionnaires, reconnus et valorisés, que sont Eisenstein, Vertov et Poudovkine (puis Dovjenko) sont toujours interdits par la censure. (...) Parallèlement aux distributeurs commerciaux et aux salles, ce sont en effet les ciné-clubs, comme le Ciné-Club de France et les Amis de Spartaus, actifs à Paris comme en province, qui montrent certains des films interdits par la censure ». Joris Ivens et Henri Storck ont aussi vécu l'expérience des ciné-clubs chacun de leur côté, dans leur pays natal.

<sup>352</sup> Cf. Bernard Eisenschitz « Le cinéma de la NEP », in *Le Cinéma russe et soviétique, op.cit.*, p.54.

<sup>353</sup> KHERROUBI, Aïcha, *op.cit.*, p.26.

<sup>354</sup> *Ibid.* « Les représentants du pouvoir et du parti condamnent le studio pour « propagation » de goûts petits-bourgeois et exigent que ses productions reflètent davantage l'idéologie du prolétariat (p.26). Les artistes et théoriciens de gauche, toutes tendances confondues, reprochent quant à eux à la Mejrabpom-Rouss son esthétique « médiocre », ses sujets très éloignés de la réalité soviétique et ses préoccupations essentiellement commerciales. (...) Le studio est accusé de copier Hollywood en misant uniquement sur des vedettes. Le dramaturge Vladimir Zircon affirme que ce studio « propage la vulgarité, cultive l'esprit de salon, le fox-trot et la plage au lieu de répondre aux attentes des principaux intéressés : le public ouvrier et paysan ». Les auteurs des rapports reconnaissent les qualités propres à la Mejrabpom-Rouss, qui la distinguent des autres maisons de production : le niveau général des réalisateurs, scénaristes, opérateurs et acteurs, le savoir-faire en matière de publicité. En même temps, ils l'accusent de trop peu contribuer à la propagande pour la construction du socialisme. Un principal coupable est désigné ouvertement : c'est Aleïnikov ». (p.27)

Secours ouvrier international. Elle doit maintenant produire des « films révolutionnaires destinés à briser le monopole bourgeois sur le cinéma à l'Ouest<sup>355</sup> ».

En janvier 1929, la Mejrabpom-film subit une purge comme toutes les autres organisations, suite à l'expulsion de Trotsky d'URSS et de l'arrestation de trotskistes dans tout le pays. Moïse Aleïnikov, en tant qu'ancien détenteur de capitaux privés, est déchu de son droit de vote. Une autre décision prise cette même année rend la production de films « non joués » prioritaire par rapport à la fiction (auparavant, le non-joué n'occupe que 11% dans la production et moins de 10% du métrage de pellicule utilisée. Cette proportion va s'inverser et est censée atteindre 67% contre 33% laissée à la fiction)<sup>356</sup>.

En 1930, le conseil de la société par actions est dissous et sa direction, jusque-là collégiale, remplacée par un directeur unique. Aleïnikov limogé, c'est Francesco Misiano qui le remplace.

Les productions de Mejrabpom-Rouss et la stratégie de Münzenberg ont su captiver Joris Ivens et influencer largement son cheminement cinématographique. L'intégration de Joris Ivens au sein de Mejrabpom-film, coïncide avec le changement d'organisation, et d'orientation du studio - Ivens appartient à ce groupe de cinéastes internationaux qui caractérisent la deuxième phase du studio, son accentuation de la solidarité internationale et du militantisme politique.

Quand Joris Ivens surgit sur la scène européenne des avant-gardes, Mejrabpom passe à la nationalisation, et au renforcement en production « non-joué », si ce n'est « propagandiste ». Poudovkine a repéré très vite le talent de Joris Ivens, mais son invitation correspond avant tout à la grande ligne de sa direction. Par ailleurs, il n'est pas impossible que cette étoile montante que fût Joris Ivens est déjà entrée dans le champ de vision de Münzenberg, vu l'accueil chaleureux de ses premiers films à Paris en 1929.

Lors du premier voyage de Joris Ivens en URSS, Willi Münzenberge, face à la montée du fascisme, envisage l'intensification de créations et de diffusion. Dans une lettre qu'il adresse au comité central de Mejrabpom en avril 1930, il précise :

(...) le film est un instrument de propagande plus puissant que la presse ; (...) il est indispensable d'intensifier l'activité cinématographique des maisons de production du Mejrabpom, de ses organismes de diffusion, et de créer des organismes analogues en Norvège, Suède, Danemark, Amérique, Argentine, concentrés dans Veltfilm et réunis en cartel<sup>357</sup>.

---

<sup>355</sup> *Id.*

<sup>356</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p.109.



Ce grand maître des rassemblements internationaux va mobiliser ainsi les forces internationales de la création : des cinéastes étrangers seront invités à rejoindre la Mejrabpom-film dont Joris Ivens, à côté de Béla Balázs, Friedrich Wolf, Erwin Piscator, Gustav von Wangenheim, etc.

En février 1932, avec l'invitation de Mejrabpom-film, Joris Ivens revient en URSS, pour faire un film « sur les travailleurs de l'URSS dans le cadre du plan quinquennal<sup>358</sup> », et son *Chant des héros* figurera dans les dix films choisis pour fêter le XV<sup>ème</sup> anniversaire de la Révolution Soviétique. Pourtant le film n'a pas eu de sortie publique en URSS à cause des accusations de contre-révolutionnaire portée contre Sergueï Tretiakov, l'auteur des paroles des chansons (sur une musique de Hanns Eisler) écrites pour ce film<sup>359</sup>.

En 1933, pendant que Münzenberg et Dimitrov se battent au sujet de l'Incendie du Reichstag, Joris Ivens endosse les habits de rebelle qui dénonce le capitalisme : après *Borinage* « l'exemple parfait de l'injustice capitaliste<sup>360</sup> », il refait un montage sonorisé de *Zuyderzee*, qu'il rebaptise *Nouvelle Terre*, en ajoutant les images de la crise économique mondiale de 1929 - celles de la destruction des céréales et du café à une époque où la misère sociale s'étend...

En 1934, Joris Ivens arrive en URSS, ainsi que Georges Dimitrov. Ce dernier, poussé par la campagne de Münzenberg en tant que symbole antifasciste, est nommé Secrétaire général de l'IC. Pour qu'il corresponde parfaitement aux exigences de cette position, après le triomphe du petit *Livre brun*, pourquoi pas un film nommé *Lutteur* qui rendrait le héros encore plus populaire ? Münzenberg, en parfait tacticien, verrait bien ce projet entre les mains de Joris Ivens.

En plus du scénario de *Lutteur*, et la nouvelle version de *Borinage*, Joris Ivens a également monté une nouvelle version de *Nouvelle Terre*, dont le nom officiel sera *la Terre conquise* ainsi qu'un montage d'images sur les combats révolutionnaires de février 1934 en Autriche, intitulé *Février*<sup>361</sup>. Ces films, dont l'esthétique relève plutôt de la politique de propagande, correspondent à l'orientation du studio depuis ses changements administratifs autour de 1930. Malgré sa nationalisation, la Mejrabpom-film, reste le seul à ne pas être intégrée au réseau du Sovkino (groupement soviétique pour l'industrie de la photo et du cinéma) en tant qu'organisation internationale. Cependant, ce statut implique une planification thématique spécifique - « sur les indications du Komintern, le studio détermine quatre thèmes principaux : la crise économique, le

---

<sup>358</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.87.

<sup>359</sup> Rachit Yanguiroc, « Le cinéma non joué » in KHERROUBI, Aïcha, *op.cit.*, p.90.

<sup>360</sup> *Id.*

<sup>361</sup> Ces titres sont listés dans la filmographie du studio Mejrabpom, incluse dans l'ouvrage d'Aïcha Kherroubi. *op.cit.*

rôle de traîtres des sociaux-fascistes, la préparation de la guerre et l'intervention contre l'URSS, et les contradictions coloniales de l'impérialisme<sup>362</sup> ».

En 1935, le Secours ouvrier international cesse ses activités. Le 8 juin 1936, le comité aux affaires artistiques juge nécessaire la fermeture de la *Mejrabpom-film*. Mais Joris Ivens ne verra pas la fin de ce studio puisqu'il rejoint les États-Unis en février 1936.

## II. Münzenberg et le centre antifasciste américain

Le fascisme représente un danger pour le prolétariat révolutionnaire international comme pour tous les mouvements de libération. Aujourd'hui, en Italie, en Pologne, en Lituanie, dans les Balkans, les régimes de type fasciste oppriment près de cent millions de personnes ; ils ont ôté aux travailleurs le droit de coalition syndicale et politique, ils pourchassent les ouvriers révolutionnaires, ils les emprisonnent, les déportent et les massacrent par centaines<sup>363</sup>.

Tel est le propos de Münzenberg dans le n°16 de *Correspondance internationale*, publié le 23 février 1929, le moment où il envisage un congrès antifasciste à Berlin le 29 mars 1929. Bien avant l'attention de Staline sur la montée du fascisme, Münzenberg y réfléchit depuis le début des années 1920<sup>364</sup>. Quand il est député au Reichstag, il demeure vigilant, actif dans les commissions d'enquêtes parlementaires mises en place contre le terrorisme d'extrême droite. À l'époque où le Komintern s'inquiète plutôt « du danger de guerre impérialiste », la progression du fascisme en Europe est déjà sa préoccupation majeure<sup>365</sup>. Depuis son installation à Paris, suite à l'incendie de Reichstag, il cesse « d'œuvrer pour la seule Russie soviétique », note sa compagne Babette Gross, « son action politique [est désormais] concentrée totalement sur un but unique : combattre l'Allemagne d'Adolf Hitler<sup>366</sup> ». De ce point de vue, l'Amérique est sans conteste un pôle important à renforcer, d'autant plus que là se regroupe la majorité des réfugiés intellectuels européens qui fuient les Gestapos - et les fonds n'y manquent pas. Münzenberg espère pouvoir réunir toutes les éventuelles forces pour construire une défense antifasciste efficace.

En 1933, un de ses collaborateurs, Louis Gibarti (1895-1967), s'installe aux États-Unis, à New York et sa mission consiste à « renforcer les comités Thälmann en créant une section américaine

---

<sup>362</sup> KHERROUBI, Aïcha, *op.cit.*

<sup>363</sup> DUGRAND, Alain & LAURENT, Frédéric, *op.cit.*, p.316.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p.313 : « Depuis l'été 1923, Münzenberg et Valeriu Marcu, proche de Paul Levi, s'étaient penchés, de concert, sur les origines du mouvement fasciste. Ils s'interrogeaient sur le glissement insensible de larges secteurs ouvriers séduits par le discours, le geste fasciste en Italie et en Allemagne. »

<sup>365</sup> *Ibid.*, p.317.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p.408.

du Comité mondial d'aide aux victimes du fascisme ». Il se fonde dans « les cercles cultivés, au sein de l'importante communauté juive, tous préoccupés par l'embellie nazie<sup>367</sup> ».

À la fin du mois de juin 1934, Münzenberg séjourne lui-même un mois aux États-Unis, en compagnie de l'avocat socialiste Kurt Rosenfeld et du leader travailliste britannique Aneurine Bevan. En dépit des protestations de l'ambassade allemande, Willi occupe les tribunes des meetings de New York, Chicago, Cleveland, Milwaukee, Detroit, Boston et Washington. Il est salué en héros au Madison Square Garden, où participe même le maire de New York, Fiorello LaGuardia, dont le discours porta sur l'élargissement d'Ernest Thälmann. Cette opération de propagande permet à Münzenberg de regagner l'Europe « pourvu de fonds considérables (...) avec le soutien de plusieurs écrivains antinazis, tels Sinclair Lewis, Malcolm Cowley et William Faulkner...<sup>368</sup> ».

Gabarit effectue de multiples allers-retours dans les grandes villes américaines jusqu'en 1938. Münzenberg tient à ce qu'il consolide les comités américains, qu'il coalise toujours plus de personnalités artistiques contre les nazis<sup>369</sup>.

En 1935, Münzenberg envoie aux États-Unis un autre de ses collaborateurs, Otto Katz (1895-1952). Comprenant l'importance médiatique de tout ce qui se rapporte à Hollywood, Willi l'a chargé d'entraîner « la Mecque du cinéma » dans le combat antinazi. Connu dans les cercles berlinois des années 20, Otto Katz y fréquentait acteurs, réalisateurs et techniciens allemands qui forment l'essentiel de l'émigration aux États-Unis, la plupart résidant à Hollywood. Sous le pseudonyme de Rudolph Brenda, il reprend contact avec nombre d'amis et de connaissances de l'industrie du cinéma et du théâtre. La Ligue antinazie d'Hollywood est ainsi formée en 1936<sup>370</sup>. En 1939, cette Ligue rassemble 4200 souscripteurs, dont 3700 pour la seule ville de Los Angeles ; les plus grandes stars rejoindront le mouvement, ainsi « Eddie Cantor, Paul Muni, Groucho Marx,

---

<sup>367</sup> *Ibid.*, p.397.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p.398.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 401 : «Les archives du FBI, consultables désormais, signalent que Gabarit fréquentait les figures de la littérature américaine, John Dos Passos, deux futurs Nobels de littérature, ainsi Ernest Hemingway et Thomas Stearns Eliot (...), les acteurs avant-gardistes du New Playwrights Theater qui s'inspiraient des théories d'Erwin Piscator (...), les artistes ouvertement favorables au communisme, ainsi l'écrivain Victor Jerome, l'universitaire Alexander Trachtenberg, tous deux membres du PCA, les communistes allemands réfugiés, ainsi l'écrivain Stefan Heim, le journaliste Gardner Jackson, Ella Winter et son mari, le scénariste Donald Ogden Stewart. Le savant universitaire Owen Lattimore, spécialiste de l'Asie centrale et de la Chine, semble bien avoir « travaillé » avec une constance avérée pour Moscou. Ce réseau d'amis du Komintern ne sera chargé que de mener des actions de propagande, mais quelques années plus tard, ceux-là seront dénoncés par les listes du sénateur McCarthy ».

<sup>370</sup> *Id.* « Communistes, sympathisants, antifascistes actifs, ses animateurs comptent Ogden Stewart, l'écrivain Dorothy Parker, les scénaristes John Award Lawson, Samuel Orniez, Guy Endore, Dalton Trumbo, les réalisateurs Herbert Bierman et Frank Tuttle, l'écrivain Dashiell Hammett et Lilian Hellman sa compagne ».

James Cagney, Errol Flynn, Boris Karloff, Ginger Rogers, Fritz Lang, Billy Wilder, et même les frères Warner, patrons du studio<sup>371</sup> ».

Voilà qui cerne assez clairement l'influence de Münzenberg et le milieu dans lequel va se mouvoir Joris Ivens : ce dernier reçoit l'invitation américaine à la fin de l'année 1935, et il arrive à New York en février 1936. Au niveau du *timing*, cela correspond parfaitement à la disposition de Münzenberg. D'après la description de Joris Ivens, l'Américan Film Alliance est « une association new-yorkaise, à la fois ciné-club et organe de diffusion auprès des universités ». La mission de Joris Ivens consiste à montrer ses films, et à rencontrer des cinéastes et des intellectuels intéressés par le documentaire, en plus de conférences dans un certain nombre d'universités américaines, organisées par l'association. Et il est également invité à Hollywood, en traversant les grandes villes telles que Boston, Darmouth, Chicago, Detroit, Buffalo et Syracuse. Donc, une tournée entre les deux bases antifascistes de Münzenberg, afin d'attirer les cinéastes sympathisants avec une nouveauté et une qualité<sup>372</sup>. Cela suscite tout de suite des réactions favorables, compte tenu du retard américain dans le domaine de la production de documentaires<sup>373</sup>. Puis, nous retrouvons les noms que Joris Ivens mentionne pour la réalisation de *Terre d'Espagne* : le couple Dashiell Hammett et Lillian Hellman, John Dos Passos, Hemingway, etc. Le succès de ce film et l'argent récolté pendant des soirées d'Hollywood, trouvent également l'explication dans cette impressionnante Ligue antinazie d'Hollywood.

## II. Münzenberg et la Chine

En dehors des fréquentations avec les représentants chinois dans le cadre des activités de l'IC, Willi Münzenberg est en contact direct avec Tchang Kai-chek, Song Qingling, depuis 1926.

En 1925, Münzenberg a suggéré, dans une lettre datée du 18 août, à Zinoviev, alors président du Komintern, de tenir « à Bruxelles ou à Copenhague, un congrès contre la politique

---

<sup>371</sup> Cf. *Id.* En 1939, se préoccupant tardivement de la Ligue, le FBI s'inquiétait de l'adhésion de tant de communistes. La presse dénoncera la mainmise de Moscou sur le cercle antinazi. La « Hollywood Antinazi League » change donc d'appellation, elle se transforme en « Hollywood League for Democratic Action ». p. 402 : « La Ligne antinazie d'Hollywood tiendra un rôle essentiel dans la production des studios, elle suscita ainsi les premiers scripts antihitlériens. »

<sup>372</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p. 130.

<sup>373</sup> *Id.* « À cette époque, par rapport à l'Europe, l'École documentaire américaine était très en retard. Le cinéma était dominé par l'industrie hollywoodienne et, mis à part Robert Flaherty et quelques cinéastes qui avaient réalisé des œuvres isolées, le documentaire était pratiquement inexistant. [...] Mes films révélèrent à ce public, essentiellement composé de cinéastes et intellectuels, un genre qui était pratiquement inconnu aux États-Unis. Très peu parmi ces gens connaissent le travail réalisé par l'avant-garde européenne, qu'il s'agisse de Ruttemann et de l'école allemande, des Français Delluc, Dulac, Claire et Vigo, ou des documentalistes anglais ; ils pouvaient à la rigueur en avoir entendu parler, mais rares étaient ceux qui avaient vu leurs œuvres. »

impérialiste<sup>374</sup> ». Faute du soutien de l'exécutif de l'IC, Münzenberg décide d'agir en août 1926. Il convoque une grande conférence pour novembre par le biais de la revue de l'IC - les délégués des pays coloniaux et semi-coloniaux sont conviés à rejoindre Bruxelles. Il reçoit la réponse de Tchang, au nom du gouvernement du sud de la Chine : « La révolution anti-impérialiste en Chine est une partie de la révolution mondiale. Il est de l'intérêt du monde civilisé que nous nous déclarions solidaires, que nous marchions côte à côte, fraternels, contre l'ennemi capitaliste commun. La victoire finale est assurée ». Le « Kuomintang chinois » est ainsi sur la liste des participants au Congrès anti-impérialiste de Bruxelles de 1927, qui a lieu de 10 au 15 février 1927, et la délégation chinoise est l'une des délégations les plus en vues, parmi les « cent groupes et partis nationaux révolutionnaires<sup>375</sup> ».

La situation chinoise change brusquement, deux mois après ce Congrès : Tchang déclenche une purge du parti en avril 1927. Les conséquences tragiques suscitent de vives critiques contre Staline, de la part de Trotsky et des bolcheviks de l'opposition de gauche. Pour montrer qu'il a tout de même tenté d'installer le pouvoir des soviets en Chine, Staline décide de lancer l'insurrection armée à Canton, - opération insensée, suicidaire même. Suite à l'échec de cette insurrection, dans un éditorial de *Correspondance internationale* titré « le massacre impérialiste de Canton », Münzenberg rejette le crime sur les « généraux chinois et les brigands impérialistes » : « Tchang Kai-chek, qui était voilà un an à peine général révolutionnaire, est devenu le Gallifet de la Chine. La bourgeoisie chinoise, qui depuis des années, grâce au renfort des masses ouvrières et paysannes, tentait de chasser ses concurrents étrangers, a capitulé<sup>376</sup> ».

Münzenberg a ainsi rompu la relation avec Tchang Kai-chek. Mais Mme Sun Yat-sen (Song Qingling) reste la figure emblématique de la révolution chinoise, et toujours présidente honoraire de la Ligue anti-impérialiste. Durant son séjour à Berlin du printemps 1928 à l'été 1931, elle fréquente Münzenberg. Après son retour en Chine, entourée d'intellectuels et de sympathisants du communisme, Song Qingling se fait l'écho chinois de Münzenberg, dont « l'affaire Rüegg » est exemplaire sur leur coordination<sup>377</sup>. L'initiative de Münzenberg et la coopération chinoise sont couronnées de succès, Pierre Broué la cite pour illustrer l'efficacité de

---

<sup>374</sup> D'après Alain Durand et Frédéric Laurent, tous les courriers de Willi Münzenberg à l'exécutif de L'Internationale sont conservés dans les archives soviétiques, sous la référence « Fonds RGASPI 538, op.2, 37, 38 et 40 ». DUGRAND, Alain & LAURENT, Frédéric, *op.cit.*, p.263.

<sup>375</sup> *Ibid.*

<sup>376</sup> *Correspondance internationale*, n°126, décembre 1927, cité dans DUGRAND, Alain & LAURENT, Frédéric, *op.cit.*, p.270

<sup>377</sup> Au sujet de cette affaire, voir DUGRAND, Alain & LAURENT, Frédéric, *op.cit.*, pp.321-323, ainsi que BROUÉ, Pierre, *op.cit.*, p. 521 et p.1077.

« la machine de propagande » du Komintern<sup>378</sup>. Et ce n'est que le début de leur coopération : le 17 décembre 1932, Song Qingling fonde la Ligue chinoise de la défense du droit des citoyens (中国民权保障同盟)<sup>379</sup>, et deviendra « la championne de la cause des prisonniers politiques en Chine<sup>380</sup> ». En 1933, elle organise « la Réunion d'Extrême-Orient de la Ligue anti-impérialiste », en tant que présidente du comité d'organisation de la section chinoise de la Ligue Anti-impérialiste ; en 1936, elle est invitée par Münzenberg en tant que vice-présidente du Comité antifasciste à participer au Congrès à Paris<sup>381</sup>.

L'attitude de Münzenberg vis-à-vis du « contre-révolutionnaire » Tchang Kaï-chek n'a peut-être pas influencé directement Joris Ivens, mais la relation de Münzenberg avec Song Qingling a permis la rencontre de Joris Ivens avec la Chine.

Hans Schoots révèle que la correspondance entre les Chinois et le couple Joris Ivens et Helen van Dongen commence bien avant son projet *Les 400 millions*<sup>382</sup>. « Helen van Dongen a promis de monter un film tourné par une équipe chinoise dans les zones de 'bases rouges' », et il cite une lettre de M. T. Yuan, datée de janvier 1937 : « ce travail avait été retardé en raison de 'l'évolution de la situation militaire' et de 'notre manque d'expérience dans le documentaire' ». D'après Yuan, « un certain nombre de dirigeants étaient entièrement d'accord avec sa proposition de filmer les trois quarts au front et un quart dans l'arrière-pays et l'ont remerciée pour son aide généreuse<sup>383</sup> ». Cette lettre est très intéressante à notre égard, car ce M.T. Yuan, ne peut qu'être Yuan Muzhi (袁牧之), l'un des cinéastes progressistes chinois les plus connus des années 1930, que Joris Ivens rencontre à Hankou en 1938. Yuan part à Yan'an avec la caméra et les pellicules que Joris Ivens offre au PCC, et fonde la première organisation cinématographique du PCC : le

---

<sup>378</sup> BROUÉ, Pierre, *op.cit.*, p. 521 : « Mais ce qui importe n'est pas ce qu'ils croient, mais ce qu'ils font croire. À cet égard la machine de propagande est parfaitement rodée : l'arrestation des agents de l'OMS Rudzik et Tatiana Moiseienko devient, aux yeux de millions d'hommes et de femmes, 'l'affaire Rüegg', persécution de deux innocents syndicalistes suisses. »

<sup>379</sup> LIU Jiaquan, *op.cit.*, p.512.

<sup>380</sup> BRIZAY, Bernard, *Les Trois sœurs Soong : une dynastie chinoise du XXe siècle*, Monaco, Editions du Rocher, 2007, p.271.

<sup>381</sup> LIU Jiaquan, *op.cit.*, p.512.

<sup>382</sup> Helen van Dongen (1909 - 2006) est la deuxième épouse de Joris Ivens. Employée de Capi, elle est d'abord sa secrétaire dans l'entreprise, puis devient sa monteuse et compagne dans la vie début des années 1930. Elle l'a suivi en URSS en 1934 et aux États-Unis en 1936. À partir de *Symphonie industrielle* (1931), elle réalise le montage de la plupart des films de Joris Ivens jusqu'en 1945. Son talent est reconnu : elle a collaboré, par exemple, avec Flaherty après sa rupture avec Joris Ivens. Richard Barsam considère qu'elle est « l'un des monteurs les plus doués, créatifs et compétents de l'histoire du cinéma documentaire ». (Richard Barsam, *The Vision of Robert Flaherty. The artist as Myth and Filmmaker*, Bloomington, Indiana University Press, 1998.) Référence en ligne : <https://cinemontage.org/helen-van-dongen/>

<sup>383</sup> SCHOOTS, Hans, *op.cit.*, p.136

Groupe cinématographique de Yan'an (延安电影团). Il tournera le premier documentaire sous l'égide de PCC : *Yan'an et la Huitième armée de route* (延安与八路军), qui correspond parfaitement au projet dont il parle à Helen dans la lettre citée ci-dessus.

Yuan Muzhi (1909-1978) est acteur, scénariste et réalisateur progressiste très populaire dans les années 1930. Sa collaboratrice et future épouse, Chen Bo'er (陈波儿, 1910-1951), est, dès 1934, l'une des actrices progressistes les plus actives de Shanghai et fait partie de l'entourage fidèle de Song Qingling<sup>384</sup>.

Compte tenu du contexte évoqué plus haut, le PCC change de politique fin 1935. En 1936, par l'entremise de Song Qingling, Edgar Snow devient le premier journaliste occidental en visite dans la mystérieuse base rouge ; son récit *Red Star over China* deviendra un « best-seller » en Occident dès 1937. Avant sa publication en Europe et aux États-Unis, un hebdomadaire de Shanghai le *China Weekly Review*, en publie des extraits dès novembre 1936. Le succès est immédiat : nombreux sont de jeunes chinois patriotes qui partent secrètement à Yan'an - lassés par l'inertie du gouvernement de Nankin, ils voient dans le PCC un authentique espoir pour sauver la patrie.

Jusqu'en 1936, le PCC, malgré une quinzaine d'années d'âge, occupe une position discrète si ce n'est pas clandestine, ou hors la loi. Avant la rupture avec KMT en 1927, le PCC ne dispose pas non plus d'une large audience étant donné la politique du Premier Front uni et le nombre limité de ses membres. La réaction enthousiaste en faveur du PCC, grâce à Snow, constitue un tournant historique. Cette force de propagande, aux yeux des dirigeants communistes, devrait de toute évidence s'incarner non seulement par écrit, mais aussi à travers les écrans, d'autant plus que les années 1930 marquent l'âge d'or du cinéma chinois, et que le succès des cinéastes progressistes n'est pas à négliger.

Il est donc logique que Yuan et le PCC se mettent d'accord sur un projet de documentaire concernant l'Armée rouge. Pourtant, fin 1936, suite à l'incident de Xi'an, la situation militaire évolue, et Yuan n'a effectivement aucune expérience en film documentaire - il s'en explique dans sa lettre à Helen van Dongen. Quant à la mise en relation, Song Qingling, est sans conteste la « go-between » entre le PCC, les cinéastes progressistes et Münzenberg, qui supervise le travail de Joris Ivens et de sa compagne.

Lorsque qu'éclate la guerre sino-japonaise fin 1937, Joris Ivens, qui a brillamment réussi sa mission en Espagne, reçoit une nouvelle mission : aller filmer la guerre en Chine, ce sera *Les 400*

---

<sup>384</sup> Sur le milieu du cinéma chinois des années 30, Cf. le chapitre suivant.

*millions*<sup>385</sup>. De son côté, Staline veut tout faire pour que la Chine résiste à l'attaque du Japon, afin d'assurer la sécurité de l'URSS. Münzenberg, quant à lui, alors qu'il n'est plus responsable des organisations du Komintern, reste lié avec les Chinois dans la cause antifasciste qu'il soutient de tout son cœur. Pour Joris Ivens et ses compagnons - John Ferno et Robert Capa - les motivations sont multiples : outre leur vocation révolutionnaire, internationaliste, outre leur fascination pour cette terre d'Extrême-Orient, en tant que reporters, l'exemple d'Edgar Snow suffit à les convaincre. Münzenberg, « l'homme invisible », ouvre donc une porte d'entrée de la Chine à Joris Ivens, et c'est déjà une ouverture prometteuse.

---

<sup>385</sup> Cf. SCHOOTS, Hans, *op.cit.*, p.136



## CHAPITRE 5 : LE FILM

### 5.1 Cinéma et patriotisme

La République populaire de Chine est peut-être le seul pays du monde qui adopte, comme hymne national, la chanson d'un film des années 1930 : « La Marche des volontaires » (义勇军进行曲)<sup>386</sup>. Elle est issue des *Enfants d'une époque troublée* (风云儿女), un film en noir et blanc, produit par le studio de *Diantong* (电通), sorti le 24 mai 1935. C'est un long métrage réalisé par Xu Xingzhi (许幸之), écrit par Tian Han (田汉) et Xia Yan (夏衍), mettant en vedette Yuan Muzhi, et Wang Renmei (王人美), une histoire qui promeut la guerre de résistance contre les Japonais<sup>387</sup>.

« La Marche des volontaires », dont les paroles ont été écrites par Tian Han et la musique composée par Nie Er, est connue pour avoir été tel le chant du clairon appelant les Chinois à la libération nationale. Depuis sa naissance en 1935, à un moment où la nation était en péril, ce chant s'est largement diffusé au sein de la population et a joué un rôle considérable pour insuffler au peuple chinois l'esprit patriotique. En 1949, la Conférence consultative politique du peuple chinois a décidé de faire de cette chanson l'hymne national, car elle incarne à la fois la tradition révolutionnaire du peuple chinois et l'esprit consistant à se préparer au danger en temps de paix<sup>388</sup>.

C'est l'explication officielle, lue sur le site du gouvernement de la RPC. En effet, la guerre de résistance contre les Japonais est considérée comme « un tournant de la renaissance chinoise » par les historiens chinois - « C'est cette guerre de résistance contre l'agression japonaise qui a amené la Chine, qui a été à la traîne, battue et divisée pendant cent ans, à un nouveau point de départ historique pour l'indépendance nationale, l'unité et la prospérité<sup>389</sup> ». Le cinéma chinois

---

<sup>386</sup> Composée en 1934 par Nie Er (聂耳) sur des paroles de Tian Han, cette chanson est, à l'origine, le générique du film cité ci-dessus. La première version est chantée par Yuan Muzhi et Gu Menghe (顾梦鹤). Le 27 septembre 1949, cette chanson populaire, devient l'hymne national provisoire (代国歌). Mais, pendant la Révolution culturelle, Tian Han fut accusé d'être antirévolutionnaire, torturé et malade, il meurt en 1968. L'hymne ne pouvait plus être chanté, juste joué. Le 5 mars 1978, les paroles furent modifiées. Cependant, beaucoup de gens réclament les paroles originales et c'est ainsi que le 4 décembre 1982, « La Marche des volontaires » retrouve ses paroles d'origine et est proclamée hymne national officiel de la République populaire de Chine. En 2004, « La Marche des volontaires » est inscrite dans la constitution chinoise. Cf. <http://www.gov.cn/guoqing/guoge/index.htm>

<sup>387</sup> Synopsis : Le poète Xin Baihua (辛白华), et son meilleur ami Liang Zhifu (梁质夫) sont originaires du Nord-Est de la Chine (Mandchourie). Ils quittent leur province natale au moment de l'occupation japonaise et se réfugient à Shanghai. Ils se lient d'amitié avec leurs voisines : une veuve et sa fille A Feng (阿凤). Liang Zhifu est accusé de sympathies révolutionnaires et jeté en prison. Son ami s'enfuit et est hébergé chez une riche veuve où il mène une vie oisive. A Feng entre dans une troupe patriotique de musique et de danse et effectue des tournées dans le pays. Le jeune homme la rencontre par hasard et prend conscience de la futilité de son existence. Peu après, apprenant la mort de son ami Zhifu dans la résistance antijaponaise, il décide de s'engager à son tour.

<sup>388</sup> [http://www.gov.cn/govweb/guoqing/2005-05/24/content\\_2615210.htm](http://www.gov.cn/govweb/guoqing/2005-05/24/content_2615210.htm)

<sup>389</sup> YANG Kuisong, *op.cit.* p. 180.

des années 30, est tout aussi profondément influencé par l'agression japonaise et la résistance chinoise. Nous voudrions l'aborder au prisme de ce film, parce que les membres de cette équipe ont des liens étroits avec Joris Ivens, et que ces cinéastes représentent une génération progressiste, qui marque l'histoire du cinéma chinois. Leurs parcours personnels constituent un aperçu des artistes et intellectuels de gauche qui seront les fondateurs du milieu artistique et culturel de la RPC.

L'acteur principal de ce film, Yuan Muzhi, est le Chinois qui a contacté Joris Ivens et Helen van Dongen au sujet d'un documentaire sur la base communiste, que nous avons évoqué précédemment. Originaire de Ningbo (dans la province de Zhejiang), d'une famille aisée, Yuan Muzhi vit à Shanghai à partir de 13 ans, et s'intéresse, dès l'école secondaire au théâtre. Influencé par la Ligue des écrivains de gauche (中国左翼作家联盟)<sup>390</sup>, il travaille dans les groupes théâtraux progressistes, et devient un comédien réputé. Surnommé « l'homme aux mille visages » (千面人), il écrit aussi des pièces, et apprend la mise en scène. En 1934, il commence à travailler dans le milieu du cinéma en intégrant le studio *Diantong* ; il écrit le scénario et tient le rôle principal dans *Les Malheurs de la jeunesse* (桃李劫) - film où il forme, avec Chen Bo'er, un couple pathétique englué dans les méandres du système social<sup>391</sup>. En 1935, il joue dans *Les Enfants d'une époque troublée*, écrit et réalise une satire de la petite bourgeoisie urbaine - *Scènes de la vie urbaine* (都市风光), dont il est également l'interprète. En 1936, au studio de *Mingxing* (明星)<sup>392</sup>, il joue dans *À la vie, à la mort* (生死同心), forme encore une fois avec Chen Bo'er un couple inoubliable à l'écran. En 1937, il écrit et réalise *Les Anges du boulevard* (马路天使), un « magnifique film sur la solidarité des pauvres dans une Chine en proie au péril extérieur et à la crise économique » ; c'est un « chef-d'œuvre de tous les temps » aux yeux des spécialistes du cinéma chinois<sup>393</sup>. Parallèlement, il continue à jouer au théâtre et à écrire des pièces. Après l'occupation de

---

<sup>390</sup> Après la rupture du Premier front uni en 1927, le Kuomintang entame une politique de répression contre le PCC. La Ligue des écrivains de gauche est une organisation d'écrivains fondée à Shanghai le 2 mars 1930, à l'initiative du PCC, dans le but de rassembler autour du parti des intellectuels sympathisants pour défendre une littérature à caractère révolutionnaire. Elle regroupe, à travers notamment le dramaturge Xia Yan, plus d'une cinquantaine de membres, dont Lu Xun (鲁迅), Mao Dun (茅盾), Tian Han, Feng Xuefeng (冯雪峰), etc. Cinq écrivains membres de la Ligue, dont Rou Shi (柔石), que le PCC appellera les « cinq martyrs », ont été exécutés par le Kuomintang, le 7 février 1931. Elle se dissout d'elle-même en 1936, l'année de la mort de Lu Xun.

<sup>391</sup> « Chanson de graduation » (毕业歌), la chanson de ce film a également comme thème « la résistance contre les envahisseurs pour sauver le pays », écrite par Tian Han, et composée par Nie'er. Elle perpétue le répertoire classique de la RPC, et reste très populaire jusqu'à nos jours.

<sup>392</sup> *Mingxing* est l'une des compagnies de cinéma les plus connues de l'époque, fondée par le pionnier du cinéma chinois : Zhang Shichun (1889-1953) - Cf. le chapitre 1. À voir aussi : He Xiujun, « Histoire de la compagnie shanghaienne Mingxing et de son fondateur Zhang Shichun », in QUIQUEMELLE, Marie-Claire et PASSEK Jean-Loup, *op.cit.*, pp. 45-68.

<sup>393</sup> QUIQUEMELLE, Marie-Claire et PASSEK Jean-Loup, *op.cit.*, p.175.

Shanghai par les Japonais, il se rend à Wuhan. En 1938, toujours à côté de Chen Bo'er, il joue le rôle principal dans le film anti-japonais *Huit cents soldats héroïques* (八百壮士).

L'opérateur Wu Yinxian (吴印咸), et le monteur Qian Xiaozhang (钱筱璋) sont les fidèles collaborateurs de Yuan Muzhi : les trois se réunissent à Wuhan en 1938, puis partent à Yan'an. Ils travaillent ensemble également pour la création des institutions cinématographiques du PCC. Yuan Muzhi est le fondateur et premier directeur du Bureau central du cinéma (中央电影局)<sup>394</sup>. Wu Yinxian est le vice-président de l'Académie de cinéma de Pékin (北京电影学院, Beijing Film Academy), et Qian Xiaozhang le directeur du Studio central d'actualités et du film documentaire (中央新闻电影纪录制片厂, Central Newsreel and Documentary Film Studio), Joris Ivens va les croiser à Wuhan en 1938, et plus tard, à Pékin, et dans d'autres villes, à partir de 1956.

Le scénariste et l'auteur des paroles de la chanson, Tian Han (1898-1968), est un écrivain et dramaturge, formé à l'École normale supérieure de Tokyo. Dès son retour en Chine en 1921, son nom est lié à la création du théâtre chinois moderne. Considéré comme l'un des fondateurs du théâtre parlé (话剧) de type occidental, il fonde aussi la Société cinématographique du Sud (南国电影剧社) en 1926, et commence à travailler dans le domaine du cinéma. C'est sa Société du Sud qui organise la première projection du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein la même année. Professeur à l'Université des Beaux-arts de Shanghai (上海艺术大学) et conférencier dans plusieurs autres à partir de 1927, il est alors la personnalité la plus en vue du monde du théâtre et du cinéma. En 1930, il adhère à la Ligue des écrivains de gauche, et en 1932, au PCC<sup>395</sup>. Parallèlement, il commence à écrire des scénarios pour les grands studios de Shanghai : *Trois femmes modernes* (三个摩登女性) - sorti en 1932, produit par *Lianhua* (联华), avec la « grande star » de l'époque, Ruan Lingyu (阮玲玉) est enregistré comme le premier film de gauche dans l'histoire officielle du cinéma chinois en RPC<sup>396</sup>. Arrêté en 1935, il sort de prison en 1937, et quitte Shanghai pour travailler à Changsha et Wuhan. En 1938, il contribue à la fondation de la Fédération des artistes et des écrivains contre l'agression japonaise (中华全国文艺界抗敌协会), inaugurée le 27 mars. Le 23 avril à Hankou, a lieu une rencontre entre les cinéastes chinois et l'équipe de Joris Ivens, Tian Han en est l'un des organisateurs. Après 1949, il occupe de hautes fonctions au sein du ministère

---

<sup>394</sup> Créée en 1949, le Bureau central du cinéma sera intégré dans le Ministère de la culture en 1954, et transformé en Bureau national du cinéma (国家电影局, China Film Administration) à partir des années 1980.

<sup>395</sup> Cf. CHENG Jihua, *op.cit.*, pp. 111-120.

<sup>396</sup> Au sujet du studio de *Lianhua*, à voir KERLAN-STEPHENS, Anne, *Hollywood à Shanghai : l'épopée des studios Lianhua, 1930-1948*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

de la Culture. Sans cesser son activité littéraire, il est le vice-président de la Fédération des Hommes de Lettres et des Artistes de Chine (中国文学艺术界联合会), le président de l'Association des Dramaturges (中国戏剧家协会主席) avant 1966, moment où il tombe en disgrâce dès le commencement de la Révolution culturelle, et meurt en prison en 1968<sup>397</sup>.

L'autre scénariste Xia Yan (1900-1995), est l'« une des figures les plus influentes dans l'histoire du cinéma chinois<sup>398</sup> ». Né dans une famille de lettrés à Hangzhou, il est diplômé de l'École de l'Industrie de Zhejiang (浙江省甲种工业学校) en 1920, et poursuit sa formation au Japon de 1920 à 1927. Il adhère au Kuomintang « sur l'encouragement de Sun Yat-sen », lors du passage de ce dernier au Japon en 1924. En 1927, il retourne en Chine, et adhère au PCC à Shanghai en été<sup>399</sup>. En 1929, il participe à la fondation de la Ligue des écrivains de gauche, et est élu membre exécutif en 1930. En 1932, il rejoint le studio de *Mingxing* avec Zheng Boqi (郑伯奇), Qian Xingcun (钱杏邨, sous le pseudonyme d'A Ying 阿英), et met en place le Groupe de critique cinématographique (影评小组)<sup>400</sup>. La même année, il écrit son premier scénario pour le cinéma : *Le Torrent sauvage* (狂流) - une des premières œuvres focalisées sur la vie des pauvres dans un contexte réel : l'inondation de Wuhan de 1931. Ce film réalisé par Cheng Bugao (程步高), qui intègre ses propres images d'actualité filmées lors de l'inondation, obtient le deuxième prix dans le concours organisé par le gouvernement de Nankin<sup>401</sup>. En 1933, la Cellule cinéma (电影小组) comprenant cinq membres, est établie sous la direction du Comité culturel du PCC. Xia Yan en est le responsable, avec A Ying, Wang Chenwu (王尘无), Situ Huimin (司徒慧敏) et Shi Linghe (石凌鹤) à ses côtés<sup>402</sup>. Jusqu'à l'éclatement de la guerre sino-japonaise, il travaille à Shanghai, et écrit une dizaine de scénarios pour le cinéma ainsi que d'autres œuvres littéraires et des pièces de

---

<sup>397</sup> Cf. Le site du gouvernement de la RPC - [http://www.gov.cn/guoqing/2017-06/07/content\\_5200598.htm](http://www.gov.cn/guoqing/2017-06/07/content_5200598.htm)

<sup>398</sup> Anne Kerlan-Stephens, « À la recherche du cinéma de propagande : cinéma nationaliste et cinéma de gauche dans la Chine des années 1930 », in BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde, 2015, p. 297. pp.277-307.

<sup>399</sup> ZHU Jian 朱剑 & WANG Chaoguang 汪朝光, *Minguo Yingtan jishi* 民国影坛纪实 [Sur le milieu du cinéma sous la Chine républicaine], Nanjing 南京, Jiangsu guji chubanshe 江苏古籍出版社, 1991. p. 224.

<sup>400</sup> Ce groupe n'était pas un organisme du PCC, il était ouvert à tous ceux qui s'intéressaient à la critique de film, et organisait d'irrégulières réunions informelles. C'était plutôt « une organisation lâche, suffisamment inoffensive pour qu'elle perdure jusqu'en 1940 ». Pourtant, il est efficace dans la diffusion des théories de gauche en matière de cinéma, et ses idées ont « un grand retentissement (...) le Groupe joua également un rôle important dans l'introduction des théories du cinéma soviétique, qui ne fut découvert qu'à ce moment-là ». Cf. Anne Kerlan-Stephens in BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, *op.cit.* pp.297-298.

<sup>401</sup> SUN Jiansan, *op.cit.* p. 8.

<sup>402</sup> Ce groupe fut dissout en 1935, quand le KMT resserre le contrôle en arrêtant ses membres communistes à Shanghai.

théâtre progressistes, parallèlement à son travail d'organisateur politique. Entre 1937 et 1949, il se consacre principalement au journalisme<sup>403</sup>. Après l'établissement de la RPC, il est nommé membre du conseil municipal de Shanghai en tant que vice-ministre du département de la Propagande. En 1950, il est nommé président de la Fédération culturelle de Shanghai, et premier responsable du Théâtre populaire de Shanghai. À partir de 1955, il occupe successivement plusieurs postes au Ministère de la culture, et continue à scénariser plusieurs grands films classiques avant d'être destitué de son poste en 1965, puis emprisonné pendant huit ans. Xia Yan revient sur la scène politique et dans le milieu du cinéma à partir 1977. En 1979, il est élu président de l'Association des cinéastes chinois (中国电影家协会). En 1982, il rejoint le Comité consultatif central (中央顾问委员会) du PCC. En 1985, le ministère de la Culture délivre un certificat d'honneur en reconnaissance de sa contribution à l'industrie cinématographique chinoise. À l'occasion de son 95ème anniversaire en 1994, il reçoit le titre de « cinéaste national à contribution exceptionnelle » par le Conseil d'Etat. Joris Ivens ne l'a pas rencontré à Wuhan en 1938, mais à partir des années 1950, Xia Yan est l'un des principaux fonctionnaires du PCC qui lie une longue relation avec Joris Ivens, relation interrompue uniquement par la Révolution culturelle.

Dans les coulisses du tournage, le responsable de la production du Studio *Diantong* : Situ Huimin (1910-1987) est lui aussi un personnage remarquable. Né à Canton dans une famille de Chinois d'outre-mer, il adhère d'abord à la Ligue de la jeunesse communiste en 1925, puis, au PCC en 1927, et participe à l'insurrection de Canton. En 1928, il part au Japon pour suivre les cours de l'Académie des Beaux-Arts de Tokyo, et commence à s'intéresser au problème de la sonorisation des films. De retour à Shanghai au début de 1930, il entre à la Ligue de gauche et participe aux activités de la Cellule cinéma du PCC. Il s'occupe des premiers films sonores à la *Mingxing* et à la *Lianhua*. En 1933, il participe à la mise au point d'une caméra sonore. En 1934, il est responsable du son pour *Les Malheurs de la jeunesse* (1934). En 1935, il réalise son premier film *La Statue de la liberté* (自由神) sur un scénario de Xia Yan. Fin 1937, il part pour Hong Kong et fonde l'« Association des artistes chinois résidant à Hong-Kong » (旅港剧人协会), avec Xia Yan et Cai Chusheng (蔡楚生). À cette même époque, il écrit des scénarios et réalise des films

---

<sup>403</sup> Après l'incident du pont Marco Polo du juillet 1937, il se déplace entre les zones occupées et libres, pour créer le quotidien *Sauvons notre Nation de l'assujettissement* (救亡日报). À la suite de l'incident de Wannan (皖南事变) en janvier 1941, qui marque la fin de la coopération réelle entre les nationalistes et les communistes, Xia se réfugie à Hong Kong, où il collabore avec Zou Taofen (邹韬奋) et Fan Changjiang (范长江) pour créer le journal *Chinese Business View* (《华商报》). Après la prise de Hong Kong par les Japonais, il se rend à Chongqing, où il anime la section culturelle de la cellule locale du PCC. En 1944, il se rend à Nanjing, Hong Kong, Shanghai, où il coordonne les activités culturelles des sections locales du Parti et devient rédacteur en chef du Quotidien *de Xinhua* (《新华日报》), organe du PCC, jusqu'en 1949.

patriotiques anti-japonais, en cantonais. Après l'occupation de Hong-Kong par les Japonais, il part à Chongqing où il met en scène des pièces de théâtre progressistes. En 1945, il repart aux États-Unis et suit des cours de technique du cinéma à l'université Columbia. Il rencontre Charlie Chaplin et d'autres personnalités du monde du cinéma à Hollywood. En 1947, il réalise le documentaire *Les Danses folkloriques chinoises* (中国民族舞蹈) primé en 1948 à Edimbourg et à Brooklyn. En 1952, il rentre en Chine, participe à la fondation du Studio du 1er août de l'APL (八一电影制片厂, August First Film Studio), et occupe divers postes au ministère de la Culture, avec une rupture durant la Révolution culturelle<sup>404</sup>. Il reprend ses fonctions au ministère de la Culture, relatives aux relations avec les Chinois d'outre-mer à partir de 1975. En tant que vice-ministre, il s'occupe du secteur du cinéma jusqu'à son décès en 1987<sup>405</sup>. Joris Ivens souligne qu'avec Situ Huimin, « une grande amitié nous lie l'un à l'autre (...) une amitié qui s'est développée et cimentée dans la pratique de notre métier<sup>406</sup> ». Ils se rencontrent pour la première fois à Moscou au début des années 50. De 1956 à 1966, et de 1975 à 1987, Situ Huimin l'accueille et l'accompagne pendant ses séjours en Chine, le soutient pour la réalisation de ses projets en Chine, et lui rend visite en France également.

Enfin, le studio *Diandong*, est à l'origine une société spécialisée dans l'équipement sonore pour le cinéma. À partir de 1931, le cousin de Situ Huimin, Situ Yimin (司徒逸民) et ses deux compagnons d'études aux USA, entament une recherche pour fabriquer un équipement d'enregistrement sonore pour le cinéma « totalement chinois » - Situ Huimin contribue à ce travail. En 1933, ils réussissent à produire la première machine et fondent la Société de production des équipements cinématographiques de Diantong (电通电影器材制造公司). Avec le soutien de la Cellule cinéma du PCC, Situ Huimin leur propose de la transformer en société de production, en introduisant une somme d'investissement. Situ Huimin devient ainsi « un représentant des actionnaires » de la Compagnie de production cinématographique de Diantong (电通电影制片公司), officiellement fondée en 1934<sup>407</sup>. C'est un petit studio, qui n'a pas les moyens de recruter des réalisateurs et des acteurs de cinéma renommés, Xia Yan et Tian Han se chargent de la

---

<sup>404</sup> Situ Huimin est destitué de son poste dès 1966, comme la plupart de ses collègues, et envoyé en déportation pendant 7 ans.

<sup>405</sup> Il existe une présentation de Situ Huimin dans l'ouvrage de QUIQUEMELLE, Marie-Claire et PASSEK Jean-Loup, (*op.cit.*, p. 267), mais avec des erreurs importantes. Nous avons croisé des sources françaises et chinoises, des ouvrages de deux pays ainsi que des informations sur les sites du gouvernement central et local (Canton) du PCC.

<sup>406</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p. 340.

<sup>407</sup> ZHU Jian, WANG Chaoguang, *op.cit.* p. 172-173.

création des scénarios et ils accueillent de jeunes comédiens progressistes du milieu de théâtre, tels Yuan Muzhi ou Chen Bo'er. Leur première production pour *Diantong*, *Les Malheurs de la jeunesse*, est le premier film parlant conçu grâce à un procédé entièrement chinois (produit par *Diantong*). C'est aussi une coopération de trois débutants : première réalisation de cinéma pour Ying Yunwei (应云卫)<sup>408</sup>, premier scénario pour Yuan Muzhi, et première apparition à l'écran du couple Yuan Muzhi et Chen Bo'er. En 1935, après les trois films déjà cités plus haut : *Les Enfants d'une époque troublée*, *La Statue de la liberté*, *Scènes de la vie urbaine*, le studio est obligé de fermer pour des raisons financières. Malgré sa courte existence, *Diantong* marque l'historiographie de la RPC : c'est le seul studio dirigé par la Cellule cinéma du PCC. L'ouvrage de Cheng Jihua, par exemple, lui réserve un chapitre glorieusement titré « un nouveau front pour le mouvement cinématographique de gauche - le Studio de *Diantong*<sup>409</sup> ».

Cette *Histoire du cinéma chinois* sous la direction de Cheng Jihua, est publiée pour la première fois en 1963. Critiquée et détruite pendant la Révolution culturelle, cette publication est rééditée en 1980 et reste une référence de première importance dans la RPC ; son première tome (1896-1937) compte 515 pages, dont 344 pages consacrées exclusivement à la période 1931-1937, partie intitulée « Le Parti a dirigé le mouvement culturel cinématographique de la Chine<sup>410</sup> ». Néanmoins, comme le constate Anne Kerlan-Stephens : « L'histoire du cinéma chinois est en effet encore aujourd'hui dominée par des visions politiques dichotomiques. En Chine continentale, la doxa communiste résiste. Elle a contribué à une réécriture de l'histoire du cinéma où le Parti communiste se voit attribuer un rôle qu'il n'a pu avoir<sup>411</sup> ». Si ces militants se concentrent à tel point que l'on puisse les croiser partout dans cette histoire du « cinéma de gauche », c'est qu'ils sont en fait très peu nombreux. Le PCC de 1931 à 1937 vit des mutations mouvementées, avec une « valse » de dirigeants à la tête du Parti, et un retrait du front urbain vers les fins fonds de la campagne, qui se clôt par un « sauve-qui-peut », rebaptisé plus tard héroïquement la « Longue Marche » (Cf. notre chapitre 3). Le PCC n'a ni la force ni la volonté de diriger un mouvement de

---

<sup>408</sup> Ying Yunwei (1904-1967) est un metteur en scène, réalisateur et écrivain. Il travaille dans le théâtre dès 1921, adhère à la Ligue de gauche en 1930, et commence à travailler dans le milieu du cinéma à partir de 1934. C'est lui qui réalise *À la vie, à la mort* en 1936, et *Huit cents soldats héroïques* en 1938, toujours avec Yuan Muzhi et Chen Bo'er, Fonctionnaire au ministère de la Culture après 1949, il est mort persécuté par la Révolution culturelle.

<sup>409</sup> Cf. CHENG Jihua, *op.cit.*, pp. 378-395.

<sup>410</sup> *Ibid.* Cheng Jihua est un historien du cinéma chinois, haut fonctionnaire du gouvernement de RPC. Né en 1921, il adhère au PCC en 1937, et travaille dans le domaine de la culture du PCC depuis. Il est assistant de Chen Bo'er pour la création de l'Académie de cinéma de Pékin, et rédacteur en chef dans la maison d'édition du cinéma de la Chine, ainsi que de plusieurs revues spécialisées en cinéma. Entre 1967 et 1975, il est emprisonné et il reprend successivement ses fonctions à partir de 1977.

<sup>411</sup> Anne Kerlan-Stephens, in BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, *op.cit.*, p. 280

grande envergure dans un domaine culturel qu'il maîtrise mal. Il est plus juste de dire que le milieu du cinéma des années 1930 est profondément influencé par l'agression japonaise, et que la plupart des cinéastes et des spectateurs chinois partagent cette préoccupation : « il faut que la Chine se redresse, qu'elle renaisse et se modernise ». La crise nationale réveille un patriotisme chaque jour plus fort chez les Chinois, dont le cinéma est le reflet et la cristallisation.

En 1931, après l'occupation japonaise de la Mandchourie, les sociétés chinoises de distribution cinématographique perdent déjà leur réseau de diffusion dans le nord-est. Pendant la Guerre de Shanghai de 1932<sup>412</sup>, de nombreux studios de Shanghai subissent encore de graves dégâts à cause des bombardements japonais - d'après les recensements non exclusifs, trente compagnies cinématographiques ont arrêté leurs activités suite à cette guerre et, plus de la moitié des salles chinoises sont détruites sans possibilités de réouverture<sup>413</sup>. Les salles survivantes sont en grande partie sous la main des capitaux étrangers, donc, réservées plutôt aux productions américaines ou européennes. La part du marché pour les Chinois se réduit ainsi énormément. « Comment faire des films avec un coût acceptable, et une garantie de box-office ? » - c'est pour une raison essentiellement économique que les grands producteurs chinois se tournent vers de jeunes écrivains et les artistes progressistes, afin d'assurer la survie de leurs sociétés. Pour la population chinoise, surtout les spectateurs citadins, dont les Shanghaiens, le choc causé par l'agression des Japonais réveille une envie de voir d'autres choses que des films de pur divertissement, films dits « de genres » qui dominent le marché depuis les années 20. Dans ce contexte, en 1932, la *Mingxing* invite A Ying, Xia Yan et Zheng Boqi à entrer dans leur comité de rédaction pour créer des films progressistes. La *Lianhua* accueille aussi des talents « de gauche », comme Tian Han, pour produire ce nouveau type de production qui correspond à l'attente des spectateurs. D'ailleurs, pendant la guerre, de nombreux cinéastes sont envoyés filmer sur le terrain, et la vision de la guerre leur inflige « un sentiment d'urgence » qu'ils souhaitent exprimer à travers leurs oeuvres, indépendamment de leurs positions idéologiques.

L'agression japonaise conduit, d'ailleurs, au rétablissement des relations diplomatiques entre l'URSS et la République de Chine (gouvernement de Nankin) en 1932. Cela introduit également les films soviétiques en Chine. Au sujet de l'influence des films étrangers sur le marché chinois, la Première Guerre mondiale est un point de division : avant cette guerre, il est surtout dominé par les films français, qui sont remplacés par les films américains dans l'immédiat après-

---

<sup>412</sup> La Guerre de Shanghai de 1932, nommée l'Incident du 28 janvier (一二八事变) dans l'historiographie chinoise, est un conflit armé ayant opposé l'Empire du Japon à la République de Chine du 28 janvier au 5 mai 1932. Ce fut l'un des préludes à la seconde guerre sino-japonaise.

<sup>413</sup> CHENG Jihua, *op.cit.*, p. 181-182.



guerre<sup>44</sup>. Le 16 février 1933, *Le Chemin de la vie*, le premier film parlant soviétique, sort à Shanghai, et suscite des réactions enthousiastes<sup>45</sup>. Du sujet à l'esthétique du réalisme socialiste, tout est nouveau par rapport à la production américaine. Les critiques de gauche ont salué ce film comme « le commencement d'un nouvel art ! ». Ils ont estimé que « dans l'histoire du cinéma chinois, c'est une page digne d'un livre entier » parce qu'elle « peut indiquer une voie légitime à l'industrie cinématographique chinoise<sup>46</sup> ». Xia Yan traduit le scénario de ce film en chinois et le publie en juin 1933. Par la suite, d'autres films soviétiques sont présentés en Chine, les critiques de gauche en profitent pour introduire les théories du cinéma soviétique. Les cinéaste chinois commencent à adopter ces principes dans leurs créations. Inspiré par *Le Chemin de la vie*, Cai Chusheng réalise *Les Chevreux égarés* (迷途的羔羊) en 1936 pour la *Lianhua* - premier film d'enfant culte dans l'histoire du cinéma chinois. Vétéran du cinéma chinois, un des fondateurs de la *Mingxing*, Zheng Zhengqiu (郑正秋, 1889-1935) déclare en 1933 : « le cinéma chinois doit aussi cesser de prendre pour modèle le cinéma américain, un modèle qui cache, sous des apparences élégantes, le vide de son contenu, pour se tourner vers le cinéma soviétique. Les films soviétiques et leurs théories méritent l'étude, il sera notre bon guide<sup>47</sup> ». Il n'est jamais communiste, mais il réalise aussi quelques œuvres classées aujourd'hui par les historiens de la RPC comme des classiques des films de gauche, tels que *Sœurs jumelles* (姊妹花, 1933), et *Ardentes et loyales âmes* (热血忠魂, 1935)<sup>48</sup>, etc.

Pour de nombreux cinéastes éclairés, l'attaque japonaise les convainc de la nécessité d'engager le cinéma « dans la voie progressiste ». Ce changement d'orientation et l'ajout du nouveau modèle soviétique leur ouvrent plus d'espace, leur permettent d'explorer de nouveaux styles, de nouveaux genres, d'enrichir leur création tant au niveau thématique que formel. C'est le patriotisme qui stimule la production cinématographique de ces années-là et non la direction du PCC.

---

<sup>44</sup> LU Yan 卢燕 & LI Yizhong 李亦中 (dir.), *Geyang guanjing : Haolaiwu jingxiang zongheng* 隔洋观景：好莱坞镜像纵横 (*Looking Through the Ocean : Hollywood Images in Mirror*) [Regard par-delà l'océan : reflets et aspects du cinéma hollywoodien], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2004. p. 3.

<sup>45</sup> Sorti en 1931 en URSS, ce film est réalisé par Nikolai Ekk, lauréat du Prix du meilleur réalisateur à la Mostra de Venise 1932. Le scénario est inspiré par le livre de Matvei Pogrebinski écrit en collaboration avec Maxime Gorki *La Commune de travail OGPU* (1928) connu également sous le titre *La Fabrique de l'homme*. C'est l'histoire de la transformation des enfants orphelins soumis aux méthodes éducatives élaborées par le pédagogue Anton Makarenko (1888-1939).

<sup>46</sup> CHENG Jihua, *op.cit.* p. 194.

<sup>47</sup> CHEN Bo 陈播 (dir.), *Sanshi niandai zhongguo dianying pinglun wenxuan* 三十年代中国电影评论文选 [Anthologie de critiques des films des années 1930], Beijing 北京, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 1993. p. 615.

<sup>48</sup> CHENG Jihua, *op.cit.* pp. 235-240, p. 546.

Quant à l'entrée dans le milieu du cinéma de ces trois membres communistes (A Ying, Zheng Boqi et Xia Yan) en 1932, d'après le souvenir de Xia Yan, ce n'est qu'un simple contrat commercial de la part de *Mingxing*, et pour le PCC, un essai pour lequel il reste réticent :

Lorsque la *Mingxing* nous invite - A Ying, Zheng Boqi et moi - à joindre leur équipe, nous avons demandé son avis à Qu Qiubai, qui dirigeait à l'époque le travail culturel du Comité central du Parti à Shanghai. Il était initialement sceptique, car à cette époque, la plupart des films de l'industrie cinématographique étaient des films dits éthiques, des films « sentimentaux », etc... Parmi les cinéastes, la consommation d'opium et la corruption de la vie étaient également courantes, et il n'y a pas eu d'étincelle révolutionnaire. Il y a réfléchi et a finalement accepté, mais nous a donné deux consignes : premièrement, ne vous associez pas aux forces corrompues de l'industrie cinématographique ; deuxièmement, dans les circonstances actuelles, il est impossible de faire le film que nous voulons faire, mais il faut le faire quand les conditions le permettent, en ajoutant quelques dialogues révolutionnaires aux films faits par les capitalistes, et en ajoutant des sous-titres de ce genre aux films muets. C'est ainsi que nous abordons d'abord la relation entre la politique et l'art<sup>419</sup>.

Le PCC est donc très timide au début de sa prise de pouvoir, le cinéma n'est pas du tout sa spécialité. Des parcours de plusieurs cinéastes communistes mentionnés au début de ce chapitre, nous constatons qu'ils sont souvent issus de familles aisées, qu'ils ont suivi une formation supérieure, et sont capables de parler une ou plusieurs langues étrangères. Esprits ouverts, intéressés par les avant-gardes, ils ont une capacité d'assimiler des nouveautés, que ce soit idéologiques, artistiques, scientifiques ou technologiques. Ayant une formation de base solide, ils sont souvent polyvalents, dotés d'une possibilité de travailler dans différents domaines. Parmi eux, rares sont les membres « encartés » au PCC dès le départ, la plupart sont de jeunes progressistes patriotes, anxieux du sort de la Chine, qui cherchent des solutions pour sortir le pays de ses ornières. Influencés par les courants historiques de l'époque, certains d'entre eux se sont approchés du communisme à travers le cinéma soviétique. Leurs premières créations consistent toutes à insérer discrètement des idées révolutionnaires dans les œuvres engendrées dans une société capitaliste... De ce point de vue, ils sont ainsi très proches de Joris Ivens, d'autant plus que la plupart d'entre eux sont de sa génération. Tian Han a le même âge qu'Ivens, par exemple, et partage la même passion cinéphilique que ses contemporains en Europe. C'est la base sur laquelle Joris Ivens va tisser ses liens avec la Chine dès son arrivée à Wuhan en 1938.

Revenons à « La Marche des volontaires » : en 1935, avec la diffusion des *Enfants d'une époque troublée*, cette chanson au rythme énergétique, aux paroles simples, mais parlantes, qui

---

<sup>419</sup> XIA Yan 夏衍, *Jie hou ying tan 劫后影谈* [Essais sur le cinéma après la catastrophe], Beijing 北京, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 1980. p. 145.

appelle le patriotisme, devient extrêmement populaire. Pendant la guerre sino-japonaise, la station de radio centrale du Kuomintang la diffuse régulièrement. Les stations de radio aux États-Unis, en Grande-Bretagne, en France, en Inde et dans les pays d'Asie du Sud-Est la diffusent également. Elle a été enregistrée sur disque et traduite dans différentes langues. Son titre est souvent traduit phonétiquement par « Chee Lai<sup>420</sup> ». En 1938, elle devient également une chanson populaire de l'Armée révolutionnaire nationale chinoise. Pendant le tournage de la bataille de Tai'ershuang, Joris Ivens note : « nous chantons tous un chant de guerre chinois que nous avons appris : Chi-Lai<sup>421</sup> ». Ainsi, dès son premier voyage en Chine, chante-t-il déjà la même chanson que ses homologues chinois<sup>422</sup>.

---

<sup>420</sup> Chee Lai ou Chi-Lai, sont des transcriptions variées de ce premier mot de la chanson : 起来 (levez-vous !)

<sup>421</sup> IVENS, Joris, *The Camera and I*, New York, International Publishers, 1969. p.158

<sup>422</sup> Dans *Les 400 millions*, un groupe de Chinois chantent aussi cette chanson dans une scène de rue filmée à Xi'an, c'est aussi un enregistrement historique « unique » (à partir de 20'23, la bande son est cette chanson).

## 5.2. Organisation et tournage

Si le Komintern soutient la Chine dans sa « guerre anti-japonaise », son objectif est d'assurer la sécurité de l'Union soviétique. Joris Ivens partage la même conviction : tous les communistes, où qu'ils se trouvent, ont le devoir de défendre le centre de la révolution mondiale comme il défend son propre pays : « c'est la Patrie fondée par le grand camarade Lénine pour tous les travailleurs du monde<sup>423</sup> ».

Depuis la mise en place du deuxième Front uni entre le PCC et le KMT en septembre 1937, le projet de documentaire de Yuan Muzhi se transforme en projet d'un film réalisé par un occidental, afin d'attirer l'attention de la communauté internationale pour aider la Chine dans sa lutte contre le Japon, le sujet est donc ajusté : c'est une apologie de la résistance des Chinois contre les envahisseurs japonais et pas celle focalisée sur le PCC. Joris Ivens reçoit ainsi de nouvelles instructions de son supérieur de l'IC<sup>424</sup>. Dès octobre 1937, il commence à chercher le financement et à organiser l'équipe de tournage pour cette mission chinoise.

Après diverses tentatives aux États-Unis, Joris Ivens va à Paris pour en discuter avec Münzenberg - c'est sans doute sur son avis qu'il organise son équipe avec deux noms autour de lui : John Ferno, et Robert Capa. De toute évidence, le Komintern, Münzenberg et ces trois participants au projet, voudraient voir se reproduire leur succès public et médiatique durant la guerre civile espagnole : si *Terre d'Espagne* de Joris Ivens est un succès incontestable, la photographie de Capa - *Mort d'un soldat républicain*, publiée d'abord dans *Vu*, puis dans *Life*, devient un symbole de la guerre d'Espagne - c'est l'une des photos les plus célèbres de tous les temps ! Pour producteur de façade, ils fondent, à New York, une nouvelle association, l'History Today Inc., « où se retrouvaient à quelques exceptions près, les mêmes amis qui avaient participé à la création de Contemporary Historians ». Par le biais d'une actrice allemande, Luise Rainer<sup>425</sup>, ils trouvent comme sponsor, un banquier chinois M. K.C. LI, « à la fois millionnaire, nationaliste et patriote<sup>426</sup> ». D'après Joris Ivens, c'est selon le souhait de ce « Mr. Li » que le projet est placé sous le parrainage de Mme. Tchang Kaï-chek. Pourtant, « une Chine, un gouvernement, un

---

<sup>423</sup> SCHOOTS, Hans, *op.cit.* p. 135.

<sup>424</sup> *Ibid.* p. 136-137.

<sup>425</sup> Luise Rainer (1910-2014), est une actrice allemande. Repérée par le studio américain Metro-Goldwyn-Mayer, elle tourne à Hollywood où elle est la première actrice à remporter deux Oscars, en 1937 pour son rôle dans *Le Grand Ziegfeld* et en 1938 pour son rôle d'une paysanne chinoise pauvre et laide dans *Visages d'Orient (The Good Earth)*. Depuis ce dernier rôle, elle « était devenue la coqueluche de la colonie chinoise de San Francisco ». IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op. cit.*, p. 171.

<sup>426</sup> Le budget de ce film est établi autour de 50000 dollars, dont 22000 vient de ce K.C.Li, le reste vient de la Chine (source de ce financement inconnue). L'Ambassade de Chine leur fournit également une aide importante.

leader », telle est la réalité de cette Chine en 1938. L'ambassade de la République de Chine aux États-Unis leur délivre les visas. L'équipe de tournage est officiellement l'invitée du gouvernement de Tchang - Mme. Tchang est la responsable de la propagande du gouvernement envers l'Occident. Administrativement, le « montage » de l'opération est politiquement justifié, d'autant plus que Staline est le meilleur soutien de Tchang à ce moment-là.

Ceci dit, un point intéressant à préciser - Joris Ivens a consacré deux chapitres entiers à cette première ciné-expédition en Chine, dans ses deux autobiographies : « China », un chapitre de 44 pages dans *Camera and I* (le livre compte 279 pages), écrit en anglais entre 1940 et 1944<sup>427</sup> ; et « Hankow, 1938 », un chapitre de 24 pages dans *Joris Ivens, ou la mémoire d'un regard* (349 pages), publié à Paris, en 1982<sup>428</sup>. Par rapport au premier livre, la description du gouvernement de Tchang dans le deuxième est beaucoup plus critique, qui marque délibérément la distance entre l'auteur et l'autorité du KMT. Sa première autobiographie est rédigée pendant la Seconde guerre mondiale, le gouvernement de Tchang représente alors la Chine, et soutenu par Staline, tandis que son deuxième est rédigé fin des années 70, et au début des années 80, moment où le PCC dirige la Chine continentale depuis 1949, Tchang est déjà décédé à Taiwan en 1975. Joris Ivens est l'invité honorable du gouvernement du PCC depuis les années 1950, sa version plus récente au sujet de Tchang et son entourage, ressemble étonnement à ce que nous avons appris de notre manuel d'histoire des années 1980. C'est le choix de Joris Ivens, sinon sa croyance personnelle. Mais nous allons établir ce passage historique à partir d'un croisement de diverses sources, afin de reconstituer le moment le plus objectivement possible.

À Paris, Joris Ivens achète tous les matériaux nécessaires avec John Ferno, leurs frais de voyage sont couverts par le financement de M. Li, et celui de Capa par son contrat avec *Time-Life*<sup>429</sup>. Tous trois fixent leur lieu de rendez-vous à Hong Kong. En janvier 1938, John Ferno et Robert Capa, avec tous les matériaux, montent dans le bateau « Aramis » à Marseille en direction de Hong Kong, alors que Joris Ivens s'embarque sur le *China Clipper* de la Pan American à San Francisco - fasciné par l'aviation, il voulait tenter l'expérience d'être « un des premiers à traverser le Pacifique par la voie aérienne et arriver à Hong Kong dans un temps record »,

---

<sup>427</sup> IVENS, Joris, *The Camera and I*, New York, International Publishers, 1969, pp. 139-183. Cette autobiographie est publiée avec vingt-cinq ans de retard, simultanément par *International Publishers* à New York, et *Seven Seas Books* à Berlin, en 1969.

<sup>428</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *Joris Ivens ou la mémoire d'un regard*, Paris, Editions BFB, 1982. pp. 165-189.

<sup>429</sup> Joris Ivens : « Notre budget était un budget minimal qui ne nous permettait pas d'emmener un troisième homme. Capa avait passé un contrat avec *Time-Life Magazine* qui l'assurait, contre ses photographies, de son voyage et de ses frais de séjour ». IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op. ci.*, p. 171-172.

malheureusement, la durée prévue de 4 ou 5 jours est allongée en 18 jours, à cause de problèmes mécaniques de cet hydravion rudimentaire. Mais Joris Ivens rejoint quand même Hong Kong une semaine avant ses compagnons : le 8 février.

À Hong Kong, Joris Ivens prend contact avec le consul des Pays-Bas Van Woerden : tous ses négatifs transiteront par ce dernier pour leur envoi aux États-Unis. Il rencontre aussi Edgar Snow, et Madame Sun Yat-sen (Song Qingling). Pour Joris Ivens, cette dernière, « dont le visage avait la finesse et la régularité d'une statuette de porcelaine<sup>430</sup> » est « l'une des femmes les plus merveilleuses [qu'il a] jamais rencontrées dans [sa] vie », et leur entrevue l'un des moments les plus inoubliables<sup>431</sup>. Curieusement, dans la version de 1982, le ton est moins sentimental : il qualifie cette rencontre de « l'une des plus étranges de ma vie » en insistant sur son lien avec le PCC (- un aspect « invisible » dans sa première version) :

Les circonstances étaient déjà singulières ; j'apportais avec moi depuis New York des documents sur microfilms que je devais lui remettre et notre entrevue devait être tenue absolument secrète. Outre Mme Sun Yat-sen il y avait une autre femme, qui semblait être une dame de compagnie, et un jeune Chinois, agent de liaison. Tous les trois d'une dignité et d'un calme impressionnants<sup>432</sup>.

Ce jeune Chinois est Liao Chengzhi (廖承志, 1908-1983), alors responsable du Bureau de représentant du PCC à Hong Kong, dont la mère est cette « dame de compagnie » de Song Qingling : He Xiangning (何香凝, 1878-1972). Ils sont fils et veuve de Liao Zhongkai (廖仲恺, 1877-1925), un des fondateurs de Kuomintang, figure représentative de son aile gauche, assassiné le 20 août 1925 (par son aile droite, d'après la version officielle). Liao Chengzhi parle couramment cinq langues ; il adhère au PCC en 1928, et devient un haut fonctionnaire du PCC (il s'occupe principalement des relations sino-étrangères), avec une coupure pendant la Révolution culturelle. Grâce à Zhou Enlai, Liao reprend ses fonctions dès 1972 : c'est lui qui s'occupe du projet de *Yukong* de Joris Ivens. C'est donc le commencement d'une longue relation jusqu'en 1983, année du décès de Liao.

Quant à Song Qingling, membre du Komintern, elle connaît bien le parcours de Joris Ivens, et l'encourage pour réussir sa mission, tout en lui expliquant « toute l'histoire de la lutte pour l'indépendance de la Chine ». Aux yeux de Joris Ivens, elle représente « tout le peuple chinois », et il retourne à Hong Kong pour la filmer à la fin de son tournage<sup>433</sup>. Elle est la seule de

---

<sup>430</sup> *Ibid.* p. 172.

<sup>431</sup> IVENS, Joris, *op.cit.* p. 149.

<sup>432</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op. cit.*, p. 171-172.

<sup>433</sup> IVENS, Joris, *op.cit.* p. 149.

la famille Song qui reste en Chine continentale après 1949, et occupe un certain nombre de fonctions officielles - en majorité honorifiques en RPC. En 1981, deux semaines avant sa mort, elle est nommée présidente honoraire de la République — elle est la seule personne à avoir jamais porté ce titre — et inscrite d'office au PCC. Joris Ivens est l'un des « amis étrangers », qui font partie du Comité de gestion des funérailles de Song Qingling, après son décès le 29 mai 1981. En effet, Joris Ivens n'a pas beaucoup de contact avec cette sublime Madame Sun Yat-sen, après 1938. Pourtant, cette première rencontre marque la mémoire de Joris Ivens, et il l'a immortalisée par le plan qu'il prend en été 1938 : « il est difficile de saisir en une image la dignité du peuple chinois, son bonheur profond, qui s'exprime à travers [la] personnalité [de Madame Sun Yat-sen] ; pourtant elle est bien là<sup>434</sup> ».

Quelques jours après l'arrivée de John Ferno et Robert Capa à Hong Kong, l'équipe part à Hankow sans tarder. Reçus d'abord par Dr. Hollington Tong<sup>435</sup>, « attaché de presse du gouvernement » selon Ivens, ils sont présentés tout de suite au couple Tchang. Madame Tchang Kai-chek (Song Meiling), la petite sœur de Madame Sun Yat-sen, a l'air d' « une femme charmante et énergique », tandis que le Généralissime Tchang écoute leur plan sans dire grand-chose - « son esprit et sa pose étant ceux d'un homme strictement militaire<sup>436</sup> ». Aux regards de nombreux observateurs occidentaux, la compétence de madame Tchang n'est pas négligeable : elle contribue largement à la cause chinoise dans cette guerre de résistance pathétique<sup>437</sup>. Jean Monnet, par exemple, impressionné par les sœurs Song, avoue que « ces femmes exceptionnelles ont forcé le destin, c'est en elles que résident le pouvoir et l'autorité de la Chine lorsque j'y ai séjourné » - le futur père de la construction européenne, est, en 1934-1935, parmi les conseillers étrangers de Tchang. De l'épouse du Généralissime, « l'interprète toujours présente » qui « veillait sur sa carrière et son image dans le public », Monnet souligne qu'« elle était en fait beaucoup plus. Grande et belle, elle avait une emprise considérable sur le général. Elle partageait les

---

<sup>434</sup> IVENS, Joris, *op.cit.* p. 149.

<sup>435</sup> Hollington Tong (董显光, 1887-1971), originaire de Ningbo, diplômé de Pulitzer School of Journalism, Columbia University, célèbre journaliste, écrivain et diplomate. Pendant la Seconde guerre sino-japonaise, nommé vice-ministre au Ministère central de la propagande du KMT, il est responsable de la construction de l'image internationale du gouvernement chinois pendant la guerre.

<sup>436</sup> IVENS, Joris, *op.cit.* p. 150.

<sup>437</sup> Cf. PAQUET, Philippe. *op.cit.*

risques de sa vie aventureuse et agissait souvent en son nom<sup>438</sup> ». C'est donc Madame Tchang qui supervise ce projet de tournage, et elle met Huang Renlin<sup>439</sup> au service de l'équipe d'Ivens.

Un des responsables du « Mouvement de la vie nouvelle<sup>440</sup> », le colonel Huang est un fidèle du couple Tchang. Il est nommé responsable du service du KMT pour les Occidentaux pendant la guerre. Diplômé de l'Université de Vanderbilt et de l'Université de Columbia, il connaît les États-Unis, sait parler aux Occidentaux, et jouit d'une réputation de bon « serviteur ». Pourtant, Joris Ivens le qualifie de « redoutable », parce qu'il crée un comité de contrôle pour accompagner son projet. D'après Ivens, Huang n'a pas confiance en son équipe, surtout quand il constate leur salaire : 50 dollars par semaine - « somme dérisoire et suspecte » pour de bons cinéastes. Joris Ivens est obligé de faire appel à des amis d'Hollywood pour prouver leur professionnalisme. Cet épisode est mis en avant par Joris Ivens dans ses autobiographies, surtout dans la deuxième<sup>441</sup>; en 1958, dans un de ses articles publiés en RPC - « Comment j'ai filmé *Les 400 millions* », cela devient même une preuve du crime du KMT, « les contre-révolutionnaires<sup>442</sup> ». Or, le système de censure du KMT s'est construit à partir de 1930, sous la direction de Guo Youshou (郭有守), un agent secret communiste, afin de favoriser la création cinématographique progressiste pour « sauver le pays<sup>443</sup> ». D'une autre part, la censure de cette époque vise également à préserver l'image de la Chine (des Chinois), souvent déformée en Occident<sup>444</sup>.

Le colonel Huang envoie Theodore Tu comme accompagnateur de l'équipe d'Ivens, suivi par Chuck, un caméraman « vérificateur ». Ce dernier filme tout ce que filme John Ferno, pour le

---

<sup>438</sup> Cf. « Au pays des Soong » dans ROUSSEL, Eric, *Jean Monnet*, Paris, Fayard, 1996. pp. 137-164.

<sup>439</sup> HUANG Renlin (黄仁霖, 1901-1983), est né à Shanghai. Après un diplôme de licence de l'Université de Vanderdilt en 1924, il a obtenu un Master de l'Université de Columbia et rentre en Chine en 1926. Il adhère au KMT, et occupe divers postes, dont celui de responsable du « Mouvement de la vie nouvelle » à partir de 1937. Pendant la guerre sino-japonaise, il se charge surtout de l'accueil des Occidentaux, ainsi surnommé « le général d'accueil ».

<sup>440</sup> Mouvement de la vie nouvelle (新生活运动) est un mouvement lancé par le couple Tchang, en 1934, basé sur le confucianisme et visant à réformer les maux de la société (corruption, opium...). à voir PAQUET, Philippe, *op.cit.*, pp.208-211.

<sup>441</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op. cit.*, p. 176-179.

<sup>442</sup> Joris Ivens, « Comment j'ai filmé *Les 400 millions* » (我是怎样摄制《四万万人民》的) in *Cinéma chinois* (中国电影) n°12, 1958, p. 65.

<sup>443</sup> Cf. SUN Jiansan, *op.cit.*, pp. 2-40. Né en 1901, Guo est un élève du célèbre pédagogue Cai Yuanpei. Après l'obtention de sa licence à l'Université de Pékin, il est envoyé à Paris pour poursuivre ses études en économie, et obtient son doctorat en 1928. Il travaille pour le gouvernement de Tchang jusqu'au 1966, où son statut (communiste) est découvert par KMT. Il retourne alors à Pékin, où il décède en 1977.

<sup>444</sup> Cf. « Du péril jaune à la menace rouge », in TESSON, Charles, PAQUOT, Claudine et GARCIA, Roger (dir.), *L'Asie à Hollywood*, Paris, Cahiers du Cinéma/Festival International du film de Locarno, 2001., pp. 12-34.



montrer au comité de contrôle, puisque Joris Ivens ne veut absolument pas développer ses négatifs en Chine. Pour Joris Ivens, le général Tu « se révéla le plus intraitable des censeurs », et Chuck, avec sa caméra de 16 mm, « parfaitement antipathique », et « insupportable<sup>445</sup> ». Theodore Tu a pourtant été le conseiller technique de l'équipe hollywoodienne pour le film *Visage d'Orient*, adaptation du best-seller *La Terre chinoise* de Pearl Buck<sup>446</sup>. Pearl Buck (1892-1973) est lauréate du prix Nobel de littérature 1938 : ses séries de romans sur la Chine sont tous des best-sellers aux États-Unis, comme en Europe depuis 1930<sup>447</sup>. Ce général Tu qui a assisté à la création de *Visage d'Orient*, qui dépeint une image plutôt positive des Chinois en Occident, nous paraît un peu suspect de coller au « personnage falot mais terriblement bête et discipliné », sous la plume de Joris Ivens, ce qui « l'intéresse est seulement si ce projet peut l'emmener à Hollywood<sup>448</sup> ».

De toute évidence, le gouvernement de Tchang connaît qui est Joris Ivens, mais s'il décide d'octroyer les visas, et d'investir dans ce projet, c'est qu'il veut coopérer avec Ivens, avec comme objectif de créer une image positive de la Chine afin de bénéficier du soutien des Américains - vague écho chinois de la réussite internationale de *La Terre d'Espagne*. Du parrainage de Song Meiling au suivi de Chuck, qui est en effet, caméraman personnel de Tchang, en passant par le service de Hollington Tong, de Renlin Huang, et de Theodor Tu, ne peuvent que souligner l'attention portée par le KMT sur ce projet. Par rapport aux autres pays étrangers, c'est l'URSS qui fournit le plus grand soutien à la Chine dès l'éclatement de cette guerre, à tous les niveaux : campagne médiatique, relations internationales, soutien financier, fourniture d'équipements, voire même envoi de groupes de conseillers militaires et des aviateurs pour assurer la formation des pilotes chinois et une participation directe dans les batailles. En novembre et décembre 1937,

---

<sup>445</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op. cit.*, p. 179-180.

<sup>446</sup> *Visages d'Orient* ou *La Terre chinoise* (titre original : *The Good Earth*) est un film américain réalisé par Sidney Franklin, avec Luise Rainer, et Paul Muni, sorti le 29 janvier 1937. Il est couronné par l'Oscar de la meilleure actrice pour Luise Rainer, et l'Oscar de la meilleure photographie pour Karl Freund.

<sup>447</sup> Enfant de missionnaires presbytériens, Pearl Buck grandit en Chine, où elle apprend le chinois avant l'anglais. Elle fait ses études universitaires à Randolph Macon en Virginie, puis retourne en Chine où elle épouse John Buck, un ingénieur agronome américain en 1917. Avec son mari, elle vit à Suzhou, puis à Nankin jusqu'à 1927, puis au Japon et revient en 1933 aux États-Unis, où elle divorce en 1935. En 1930 paraît son premier roman inspiré par la Chine qui ouvre un grand cycle romanesque : *Vent d'Est*, *Vent d'Ouest*. En 1931, *La Terre chinoise*, inspiré par son séjour à Suzhou, connaît un immense succès. Elle est la première femme à être lauréate du prix Pulitzer, obtenu en 1932 pour *La Terre chinoise*. Cette oeuvre est prolongée par *Les Fils de Wang Lung* (1932) et *La Famille dispersée* (1935). Cf. Note sur le site officiel du prix Nobel : « pour ses descriptions riches et épiques de la vie des paysans en Chine et pour ses chefs-d'œuvre biographiques ». [https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fnobelprize.org%2Fnobel\\_prizes%2Fliterature%2Flaureates%2F1938%2Findex.html#federation=archive.wikiwix.com](https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fnobelprize.org%2Fnobel_prizes%2Fliterature%2Flaureates%2F1938%2Findex.html#federation=archive.wikiwix.com)

<sup>448</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op. cit.*, p. 176. ; IVENS, Joris, *op.cit.* p. 151.

plus de deux cents soldats soviétiques y sacrifient leur vie<sup>449</sup>. Avec son lien avec l'URSS, même si Tchang est au courant de son choix idéologique (communiste), il est hors de question de mettre « des bâtons dans les roues » au projet d'Ivens. Si le premier mois à Hankow est extrêmement difficile, c'est que Joris Ivens ne comprend pas vraiment la situation de la Chine, et qu'il a des illusions : influencé par le livre d'Edgar Snow et peut-être aussi par le projet de Yuan (Cf. 4.3), il veut, dès le départ, filmer le PCC, les soldats communistes, les guérillas au fin fond de la Chine (qui n'est pourtant pas du tout le front contre le Japon)<sup>450</sup>. En plus, il le déclare ouvertement : lors d'une conférence de presse présidée par Hollington Tong, Joris Ivens exprime qu'il a l'intention d'aller filmer la base de Yan'an de Mao Zedong, et qu'un certain « petit démon rouge » (soldat enfant communiste) sera le héros de son film<sup>451</sup>. La tension entre le PCC et le KMT, malgré ce front uni, est perceptible (voir plus loin). En tout cas, c'est la déclaration de Joris Ivens, à notre avis, qui attire l'attention du KMT pour justifier le renforcement du contrôle. Quant au problème des salaires, c'est effectivement, comme le constate Joris Ivens, un prétexte pour l'empêcher de partir en tournage (à Yan'an).

La négociation avec les autorités pour pouvoir tourner sur le front dure plus d'un mois. Entre temps, Joris Ivens rencontre Zhou Enlai ainsi que d'autres représentants communistes à Wuhan. D'après les publications en RPC, nous voyons une lettre de Zhou Enlai, adressée à Guo Moruo (郭沫若), datée du 20 mars 1938, pour demander à ce dernier de soutenir Joris Ivens<sup>452</sup>. Le 1<sup>er</sup> avril, leur équipe peut enfin quitter Wuhan pour Tai'erzhuang. En plus des trois membres de l'équipe d'origine, il y a aussi le général Tu, le caméraman Chuck, un manager chinois Jack Young - un jeune diplômé d'université américaine, Tsao, un communiste déguisé en soldat, envoyé par Zhou Enlai, et un « serviteur » Piao, qui est plutôt un garde du corps pour assurer la sécurité de l'équipe<sup>453</sup>. Grâce à la première autobiographie de Joris Ivens, le déroulement de leur tournage au front peut être établi :

---

<sup>449</sup> Cf. « L'Attitude et le soutien de l'URSS pour la guerre de résistance chinoise » (苏联对中国抗战的态度与支持), in LI Zhiliang 李志良, WANG Shuying 王树荫 & QIN Yingjun 秦英君, *Quanmin kangzhan qizhuang shanhe 1937-1938* 全民抗战 气壮山河 1937-1938 [La Guerre de résistance contre le Japon en 1937-1938 : une épopée], Shanghai上海, Shanghai renmin chubanshe上海人民出版社, 1995. pp. 174-180.

<sup>450</sup> « Mon grand espoir c'est le nord c'est Yen'an et la 8<sup>e</sup> armée de route, c'est Mao Zedong et ses groupes de résistance. » IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op. cit.*, p. 182.

<sup>451</sup> SCHOOTS, Hans, *op.cit.* 143-144.

<sup>452</sup> CHEN Huangmei 陈荒煤 & CHEN Bo 陈播 (dir.), *Zhou Enlai yu dianying* 周恩来与电影 [Zhou Enlai et le cinéma], Beijing北京, Zhongyang wenxian chubanshe 中央文献出版社, 1995. p. 116.

<sup>453</sup> Selon la description de Joris Ivens, il porte toujours « un court fusil dans une grande caisse en bois ». IVENS, Joris, *op.cit.* p. 155.

02/04 : arrivée à Zhengzhou (郑州), rencontre avec d'autres étrangers, journalistes - Archibald Steele (1903-1992) du *Chicago Tribune*, Israel Epstein (1915-2005) d'*United Press*, photographe suisse - Walter Bosshard (1892-1975), et le capitaine américain Evans Fordyce Carlson (1896-1947).

03/04 : arrivée à Xuzhou (徐州), rencontre avec le Général LI Zongren (李宗仁), stratège de la Bataille de Xuzhou.

04/04 : arrivée à la base du général Sun Lianzhong (孙连仲), qui dirige la prise de Tai'erzhuang.

05/04 : réel commencement du tournage, avec une équipe très « internationale » - chinois, hollandais, hongrois, américain (Carlson) et Polonais (Epstein) qui collaborent à leur travail.

06/04 : tournage d'une « mise en scène » : « l'artillerie a tiré douze coups spécialement pour nous », Joris Ivens apprend les premiers mots en chinois - *Bu Yao Kan* (不要看) : « ne regardez pas [la caméra] ».

07/04 : victoire de Tai'erzhuang : l'équipe se dépêche de s'y rendre, se confronte au passage des avions japonais, rencontre le sergent Wang, et filme les villages en ruines.

08/04 : retour à Tai'erzhuang, avec la grande caméra aux pieds pour compléter les prises.

09/04 : scène filmée des soldats en arrière du front - un moment de détente pour l'équipe, tendue par la situation militaire.

10/04 : tournage des réfugiés chinois (350 sur 3000 d'habitants d'origine), qui rentrent dans leur village complètement détruit.

11/04 : l'équipe rencontre une famille chinoise et filme ces civils blessés.

12/04 : interdiction est donnée par les officiers de se rendre sur le front. L'équipe reste à la base militaire. Le soir, repas avec les généraux - qui expliquent que les étrangers sont des invités qui viennent de loin, qu'ils ne peuvent pas les laisser risquer leur vie sur le front.

13/04 : bombardement de la gare. Une vingtaine d'étudiants de l'Université de Pékin sont sur place pour aider les soldats blessés. Prise de vue des soldats blessés.

14/04 : ordre est donné à l'équipe de retourner à Hankow - l'Armée japonaise descend vite pour reprendre Tai'erzhuang et ses environs.

Cette occasion de pouvoir assister à la première victoire de l'armée chinoise est très précieuse. Dans *The Camera and I*, on peut aussi ressentir une atmosphère héroïque - la solidarité et l'entraide entre les soldats et le peuple ; l'intégrité et le professionnalisme des généraux, la ténacité et le dévouement des soldats ; mais aussi les désastres que la guerre occasionne aux civils chinois... Tout cela pousse Ivens et son équipe à se tenir émotionnellement du côté des Chinois.

Les Occidentaux rencontrés sur le chemin, qui partagent les mêmes aspirations, devraient aussi satisfaire l'idéal d'Ivens concernant la solidarité internationaliste.

De retour à Wuhan, les négociations reprennent : Joris Ivens voudrait pouvoir rejoindre la base des communistes au Nord-ouest, mais les autorités refusent. En attendant, le 23 avril, les cinéastes chinois présents à Wuhan organisent une fête autour d'un thé avec l'équipe de Joris Ivens. Selon les souvenirs publiés par de hauts fonctionnaires de la RPC, et les photos conservées à la Fondation Joris Ivens, il s'agit d'une rencontre chaleureuse, et « inoubliable ». Pour Qian Xiaozhang, par exemple : « J'ai été profondément touché par l'attitude chaleureuse de Joris Ivens, qui a pourtant rencontré ses homologues chinois pour la première fois. C'est la première fois que je vois un étranger sincère et amical envers le peuple chinois. Il n'a rien de ces étrangers arrogants et dédaigneux que l'on voit à Shanghai. On pourrait le qualifier de véritable ami <sup>454</sup> ».

Fin avril, l'équipe a enfin la permission d'aller à Xi'an, où ils sont installés dans l'un des meilleurs hôtels, destinés à l'accueil des étrangers. Pourtant, Yan'an reste « inaccessible ». Quand Joris Ivens trouve le prétexte de vouloir filmer la grande muraille (afin d'approcher la « base rouge »), les accompagnateurs chinois les emmènent à Lanzhou (兰州), où ils ne voient que des « ruines de la vieille muraille », et la route de la frontière sino-soviétique, puis ils regagnent Xi'an. Le 11 mai, l'équipe reçoit un télégramme de la direction du KMT qui leur enjoint de rentrer à Hankow. Au moment où Joris Ivens résiste à la pression, et prépare son tournage à Yan'an, il reçoit l'ultime télégramme de Hankow le 21 mai :

Nous sommes très heureux de voir que votre film prend forme. Nous vous rappelons que le 11 mai dernier nous avons pris une décision importante en accord avec « Madame ». Nous considérons comme dangereux et incertain votre projet de voyage dans le nord. Des groupes de guérilla peuvent être filmés partout si tel est votre désir. « Madame » vous demande de vous rappeler que la Chine n'a qu'une armée placée sous le haut commandement du généralissime et que vous êtes patronné non pas pour faire de la publicité à telle ou telle armée particulière, mais à l'armée chinoise dans son ensemble (...) nous vous attendons<sup>455</sup>.

---

<sup>454</sup> QIAN Xiaozhang, « Notre cher camarade Ivens » 我们的亲密战友伊文思, Zhongguo dianying ziliaoguan 中国电影资料馆 [Cinémathèque de Chine], *Youlisi Yiwensi – wushi nian dianying huiqu* 尤里斯·伊文思——五十年电影回顾 [Joris Ivens – Rétrospective sur un demi-siècle de cinéma], Beijing 北京, Zhongguo dianying guan 中国电影资料馆, 1980. p. 35.

<sup>455</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op. cit.*, p. 185.

Zhou Enlai prend donc la décision d'annuler leur voyage à Yan'an et s'applique à convaincre Joris Ivens afin d'éviter un conflit entre le PCC et le KMT. Malgré sa grande déception, Joris Ivens accepte l'abandon, et reste à Xi'an jusqu'à fin juin, parce qu'il tombe malade. Robert Capa part trois semaines avant les autres, et témoigne photographiquement des attaques aériennes japonaises sur Wuhan.

Le 4 juillet, l'équipe de Joris Ivens filme une réunion du Comité militaire du KMT, sous la présidence de Tchang. Ils sont les premiers étrangers autorisés à entrer dans ce genre de réunion avec les caméras. Parallèlement, Ivens essaie de filmer aussi une réunion du PCC, mise en scène soigneusement avec l'assistance du bureau de Zhou Enlai - la séquence de cette réunion de PCC dans *Les 400 millions*, se déroule en effet dans une salle de classe d'une école vide pour cause de vacances d'été, aménagée sur les conseils d'Ivens, par Wang Bingnan<sup>456</sup>. Pour Joris Ivens, il s'agit de compléter les lacunes de son documentaire sur la Chine. Pour le PCC, c'est une de ses premières apparitions cinématographiques sur la scène internationale. Cette mise en scène est ainsi nommée « image historique » par Wang Bingnan dans le recueil d'hommage à Joris Ivens, publié en 1980<sup>457</sup>. Avant de quitter Hankow, Joris Ivens rencontre aussi Yuan Muzhi, et offre sa caméra au PCC (au sujet de cette histoire de caméra, à voir chapitre 6).

Le 25 juillet, l'équipe de Joris Ivens arrive à Canton, « la ville la plus bombardée de Chine ». Elle s'installe au dernier étage de l'immeuble le plus haut de cette ville (14 étages), ce qui offre un angle idéal pour filmer l'attaque aérienne des Japonais - « nous passâmes là quelques jours à filmer les derniers soubresauts d'une Chine sans défense devant l'invasion<sup>458</sup> » - image significative de cette guerre. Puis, Ivens et Ferno se rendent à Hong Kong, où ils filment madame Sun Yat-sen, tandis que Capa retourne à Hankow. Comme tous les reporters de cette époque, Capa souhaite être le premier photographe occidental à offrir les photos du PCC. Malheureusement, c'est Walter Bosshard qui pénètre avant lui à Yan'an en juillet 1938, et ses photos sont publiées dans *Life*. Capa perd cette « course », frustré, il quitte la Chine<sup>459</sup>.

---

<sup>456</sup> Wang Bingnan (王炳南, 1908-1988), est un haut fonctionnaire, diplomate renommé de RPC. Il adhère au PCC en 1926, poursuit des études au Japon en 1929, puis en Allemagne en 1931. Sous la direction du PCC au sein de l'IC, il infiltre l'armée de Yang Hucheng, qui contribue à l'Incident de Xi'an en 1936. Pendant la guerre sino-japonaise, il occupe plusieurs postes pour se charger des relations internationales, sous la direction de Zhou Enlai. Il sera le premier Ambassadeur de RPC en Pologne. Vice-ministre des Affaires étrangères à partir de 1964, il est persécuté pendant la Révolution culturelle, et reprend ses fonctions à partir de 1975. Président de Chinese People's Association for Friendship with Foreign Countries à partir de 1977, il sera l'un des principaux interlocuteurs officiels de Joris Ivens après la Révolution culturelle.

<sup>457</sup> Zhongguo dianying ziliaoguan, *op.cit.* pp. 24-26.

<sup>458</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op. cit.*, p. 187.

<sup>459</sup> Cf. « Walter Bosshard / Robert Capa – Course à la Chine », sur le site *L'Oeil de la photographie*.  
<https://loeildelaphotographie.com/fr/walter-bosshard-robert-cap-a-la-chine/>

Néanmoins, il a sa première couverture de *Life* avec ce cliché du jeune soldat chinois intitulé *A defender of China*, dans l'édition du 16 mai 1938.

Le 21 août 1938, Joris Ivens et John Ferno prennent l'avion à Hong Kong en direction de San Francisco, le vol de retour se passe sans problème mécanique. « Épuisé, et vaguement déçu », parce qu'il « [a] entrevu la terre promise sans pouvoir la toucher », Joris Ivens est toutefois « convaincu de ramener un film qui [s'inscrit] directement dans le combat antifasciste<sup>460</sup> ». Malgré les ennuis avec les « censeurs » du KMT, il « touche la Chine et la Chine [l'a] touché », c'est le lever de rideau du premier épisode d'une longue série :

Pourtant j'avais touché la Chine et elle m'avait touché. J'avais filmé la guerre, un pays qui se défaisait – ou bien se faisait – dans la guerre. Une guerre d'agression où le hasard avait voulu que la seule bataille que j'avais filmée fût aussi la seule victoire. Mais j'en avais aussi perçu les signes rituels, les corps rompus ou mutilés, les fuites de réfugiés, la détresse, la peur, la misère humaine, le courage aussi et, malgré les efforts pitoyables de mes censeurs, ma caméra avait croisé quelques regards qui, à l'instar de tous ces regards que les correspondants de guerre devaient saisir dans les années qui allaient suivre, en Pologne, en France, en Angleterre, en Allemagne, en Russie, aux Philippines, accusaient la guerre. Toutes les guerres. Curieusement, en face de cette Chine qui s'effondrait sous la poussée japonaise, au contraire de l'Espagne républicaine qui résistait, j'avais senti une autre force. A Madrid on pensait : « Ils peuvent gagner », mais au fond de soi on en doutait. En Chine, pas du tout. On pressentait la montée d'une guerre populaire et on se disait : « Ils vont gagner. Pas tout de suite, dans dix ou vingt ans, mais ils gagneront<sup>461</sup>.

---

<sup>460</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op. cit.*, p. 188.

<sup>461</sup> *Id.*

### 5.3 Les 400 millions

Dès leur retour de Chine, Joris Ivens et Helen van Dongen montent le film. Hanns Eisler compose la musique. Et ce sont Lillian Hellman et Dashiell Hammett qui les aident à trouver le titre au dernier moment : *Les 400 millions*. Au mois de décembre 1938, le film est prêt. Après une première projection à Hollywood pour les amis de la Chine, il est présenté à New York le 7 mars 1939.

Dans sa version finale, le documentaire (en noir et blanc, sonorisé, d'une durée de 54 minutes et 17 secondes), comprend deux parties : l'agression japonaise et la résistance chinoise - cette dernière comprend une sous-partie sur la résistance en général et une autre focalisée sur Tai'erzhuang.

*Organisation générale du film séquence par séquence :*

N°	CONTENUE	DURÉE	SUJET	%	
	Générique	1'40"		2,5%	
	Définition de la guerre	0'90"		1,5%	
1.	Bombardements japonais, réfugiés chinois	4'70"	L'agression japonaise	33%	
2.	L'ancienne Chine	4'20"			
3.	L'éveil de la Chine, sa modernisation	5'25			
4.	L'impérialisme japonais	2'14"			
5.	Le port de San Francisco : « les USA fournissent 54% du matériel de guerre japonais ».	0'86"			
6.	L'Union des Chinois	4'86"	La Résistance chinoise	36%	63%
7.	Madame Tchang Kai-chek, ses activités	2'80"			
8.	La manifestation, Madame Sun Yat-sen	0'32"			
9.	Conseil national du peuple	3'07"			
10.	La réunion du PCC	1'63"			
11.	L'Armée chinoise, entraînements	4'20"			
12.	Tchang préside la réunion de la Comité militaire	2'81"			
13.	Tai'erzhuang	12'59"	La Victoire de Tai'erzhuang	27%	
14.	La vengeance des Japonais : bombardement des villes chinoise ouvertes	0'37"			
15.	La marche des Chinois	1'71"			

Dans *Camera and I*, Joris Ivens évoque une autre possibilité de construction du film en trois parties, lors du tournage à Tai'erzhuang, le 13 avril :

Peut-être, nous pourrions avoir une construction comme un triptyque. D'abord une partie générale pour dire que les Japonais n'ont pas commencé aujourd'hui, que la guerre fait partie d'un plan qui se dessine depuis plus de trente ans - plus de cents ans, si vous voulez - et a été spécifiquement formulé en 1927 dans le Mémoire de Tanaka. Tel est le contexte politique et économique. La partie centrale du film sera la guerre elle-même et la bataille de Tai'erchwang et les batailles futures. De cela doit sortir la troisième partie - une histoire personnelle d'un jeune chinois défendant son pays<sup>462</sup>.

La version finale fait donc l'économie de la dernière partie : le 13 avril 1938, Ivens compte pourtant se rendre à Yan'an pour filmer cette partie avec un soldat de l'armée rouge. À défaut, il invente pendant le montage, la figure de ce « sergent Wong » au sein de la partie de Tai'erzhuang, vague écho d'une troisième partie qui ne verra jamais le jour. Ce personnage « improvisé » manque visiblement de consistance : sa brève histoire ne saurait constituer une partie indépendante en tant que telle. La majorité des plans du documentaire sont tournés avec soin, presque « arrangés » pour ne pas dire « mis en scène ». Les séquences s'enchaînent dans un montage parfaitement fluide. Cette conception subtile du montage contraste avec le tumulte de la situation en Chine : l'invasion des japonais et la guerre de résistance, difficile mais déterminée des chinois. Voix off et montage impliquent les spectateurs dans cette redoutable situation et leur permettent de saisir les enjeux de cette guerre qui n'est pas isolée, mais de même nature que la guerre fasciste qui se déroule en Europe. Le conflit entre chinois et japonais, devient ainsi une guerre antifasciste, une guerre plus générale entre « nous » et « eux » ( les fascistes). Le film s'ouvre d'ailleurs sur ces remarques :

La guerre en Extrême-Orient n'est pas un conflit isolé entre la Chine et le Japon.  
Un cinquième de la population mondiale est impliquée dans cette lutte.  
Son issue sera de grande importance dans l'Histoire de l'humanité.  
La Chine qui depuis 4000 ans enrichit le monde de ses trésors d'art et de sagesse.  
Et les tyrans du Japon, décidés à s'emparer de toute la Chine et de se servir des ressources pour assujettir le monde.  
La Chine fut obligée de prendre part à cette guerre pour défendre son indépendance et sa culture.  
L'appareil militaire japonais, violent et impitoyable...  
Face aux victimes de l'assaut fasciste.  
L'Europe et l'Asie sont deux fronts de l'agression anti-démocratique.

Il s'agit bien sûr d'éveiller l'empathie du public occidental en faveur de la Chine et des conflits auxquels elle doit faire face. Joris Ivens le reconnaît : « Les neuf mois en Chine avaient été

---

<sup>462</sup> IVENS, Joris, *op.cit.* p. 170.



minutieusement préparés, financièrement et moralement. C'était pour parler à l'Amérique d'une Chine dont on ne leur avait jamais parlé auparavant, de manière véridique et complète<sup>463</sup> ». Le film est d'abord destiné aux États-Unis. Le texte soutenu par la voix-off s'adresse directement aux américains à plusieurs reprises - vers la fin, par exemple, ce texte qui accompagne des images violentes de bombardement, est un appel au soutien à peine voilé :

L'ennemi bombarda les villes ouvertes chinoises et la population sans défense.  
C'est pénible à voir.  
Mais il fallait les voir, en tant qu'Américains.  
Nous avons vu construire, détruire... la souffrance et l'espoir de vaincre.

Cette séquence constitue un renvoi à l'ouverture du film, renforçant ainsi un sentiment d'« insoutenable », et d'urgence. Ivens insère d'ailleurs deux séquences tournées aux États-Unis : l'une au port de San Francisco, l'autre à New York :

Nous ne sommes ni à Tokyo, ni dans un port italien ou allemand, mais à San Francisco  
Ce fer tombera sur une ville chinoise.  
Les USA fournissent 54% du matériel de guerre japonais.  
La ferraille est refondue dans les hauts fourneaux de Tokyo  
et les obus chargent les armes nippones ( à 19'45'' )

Le lien est établi d'une manière solide entre les américains et la guerre sino-japonaise : la confrontation des images « innocentes » du port et celles des bombardements en Chine incite à la réflexion et invite à des actions correctives, à une implication nécessaire des démocraties...

Quant à la scène de collecte de dons à New York, il s'agit d'images d'un événement bien réel, tournées le 9 mai 1938. Douze milles Chinois de New York se réunissent ce jour-là pour effectuer une marche à partir du Chinatown de Manhattan, pour dénoncer cette guerre d'invasion. Hommes, femmes, enfants impeccablement habillés, dignes - les photos des journaux en témoignent aussi - dont une centaines de Chinoises en costumes traditionnels, tiennent un drapeau géant de la République de Chine (23 mètres de long sur 14 mètres de large), qui en fait le point central de cette séquence du film :

Un drapeau étranger fais son entrée à New York !  
Regardez ! Le public jette de l'argent sur le pavillon.  
Que ce soit à New York ou en Chine, les Américains croient aux Droits humanitaires !

« les Américains croient aux Droits humanitaires ! » Le film à ce moment est un plaidoyer pour une cause juste, une demande claire d'intervention rapide. Un film engagé, qui prend parti et cette inscription dans le réel reste précieuse à cette époque.

---

<sup>463</sup> *Ibid.* p. 141.

Les séquences consacrées à l'agression japonaise sont moins longues que celles consacrées à la résistance chinoise, mais elles se situent à des moments stratégiques (début et fin du film). Elles se composent d'images essentiellement tournées en « caméra à l'épaule », impliquant visuellement un effet de choc par leur violence et leur pénétration dans les scènes filmées, marquant ainsi une forme d'urgence. Au début du film, c'est une longue scène de bombardement (3'26") à Canton : d'une part, des images d'attaque d'avions japonais, accompagnées, sur la bande son, de bruitages insoutenables... et d'autre part, une succession d'images de civils en péril. Dans cette partie, les plans panoramiques et à longue distance permettent la localisation spatiale et l'environnement de l'action. Des informations dans ces plans créent une distance entre l'événement et le spectateur, rendant les scènes « objectives », comme s'il s'agissait d'une attitude d'observateur détaché et neutre de la part du réalisateur. Mais ici, ce style cinématographique, cette apparente « neutralité », ces choix de sujets à filmer comme ses variations dans ses cadrages, reflètent distinctement sa réelle position de créateur. Montage, bruitages, musique, tous concourent à créer un effet de tension dramatique. L'objectif de la camera se concentre sur des cadavres et les survivants, vieillards, femmes et enfants, seuls au milieu des ruines, pleurent, se perdent, terrifiés quand la voix-off énumère d'un ton détaché le nombre de morts depuis le début de cette guerre. L'objectivité ici mise en œuvre n'est que l'habit d'une horreur qui ne sait pas dire son nom...

Cette relation des faits par Joris Ivens dans son film dit assez fortement ce qu'il a vu, senti, entendu sur les lieux de cette guerre. Ce sang versé le choque et l'attriste mais aiguise sa compréhension de la situation politique et même sa relation à la mort. Pourtant, son discours dans ce contexte violent et mortifère, il le veut « pacifiste », anti-violent et d'une certaine façon, anti-belliciste... Certes, il s'immerge dans cette horreur pour souligner la brutalité japonaise mais cette expérience visuelle « crue », détestable, se donne pour objectif réel, d'attirer l'attention du spectateur sur des aspects insupportables du monde où il vit. Son langage visuel, le choix des sujets, montrent sa volonté de sensibiliser son spectateur, non seulement aux heurts de la réalité, mais aussi à l'idée qu'une action volontaire est seule capable de renverser le courant de l'histoire qui s'écrit. C'est la volonté de l'action contre la passivité du spectacle. Quand dans une autre séquence de cette même partie, Ivens porte son regard sur les civils qui fuient, se focalisant ainsi sur les plus vulnérables, c'est là encore une façon de dénoncer des actes odieux, mais bien plus encore, de rendre plus impliquante une façon de montrer le monde. Plus qu'un témoignage, le film pour Ivens est une action, un geste.

Adeptes du cinéma d'avant-garde européen et soviétique, Joris Ivens maîtrise les effets du

montage. Dans le passage déjà cité où il dénonce l'impérialisme japonais, le contraste entre les images (attaques, bombardements violents) et le son (voix posée de la radio japonaise destinée aux « amis américains » où s'entendent les mots « amis », « paix », « fleurs », etc.), produit un effet saisissant : de cette opposition image/sons, naît un espace de perception où le sort des chinois comme l'ignominie japonaise sont perceptibles sans aucun effet lourdement démonstratif... Ivens donne à (res)sentir bien plus qu'à (dé)monter. C'est ainsi qu'il « met en scène », qu'il donne à voir la Chine, pays « colossal et vivant », aux mille facettes, patrie de 400 millions de Chinois dans une guerre de résistance héroïque. Le film est une forme de personnalisation, d'incarnation.

### I. Un immense drame

Les séquences d'ouverture montrent d'abord un pays dévasté par la guerre : villes bombardées, maisons brûlées, cadavres au milieu des débris... Images d'accusation contre la guerre : morts, blessés, réfugiés ne sont que d'innocents civils sans défense. Ce rassemblement de symboles est un appel à l'humanité, à la compassion ; une demande de secours sans frontière. La séquence de bombardement de la fin du film est sans doute filmée par H. S. Wong - Joris Ivens lui adresse des remerciements dès le début du film. H. S. Wong (1900 -1981), connu en Chine sous le nom de WANG Xiaoting (王小亭), est un photographe et correspondant de guerre chinois, un des premiers qui ait laissé son nom dans l'histoire de la photographie de guerre. Après ses études aux États-Unis, Wong travaille à Shanghai, entre 1925 et 1937 et fourni des photographies et des films pour diverses agences de presse ou journaux, tels que *Hearst Metrotone News* et *Shanghai News*<sup>464</sup>. Sa photo la plus célèbre, *Bloody Saturday* (Samedi sanglant) ou *Shanghai Baby* (中国娃娃), est prise le 28 août 1937, quelques minutes après une attaque aérienne japonaise de la Gare de sud de Shanghai (上海南站)<sup>465</sup>. Le cliché du bébé assis pleurant au milieu des ruines de la gare est publié le 4 octobre dans *Life*, et devient l'icône de la seconde guerre sino-japonaise, largement relayée dans la presse occidentale : en 2003, le magazine *Life* inscrit le cliché parmi les « 100 photographies qui ont changé le monde<sup>466</sup> ». En octobre 1937 Joris Ivens commence la préparation de son projet en Chine. Impressionné sans doute par la force de cette image, il demande à Wong l'autorisation d'utiliser une partie du matériel qu'il a filmé le même jour<sup>467</sup>.

---

<sup>464</sup> Photographe, Wong est aussi cameraman d'actualités couvrant les attaques japonaises en Chine, y compris la bataille de Xuzhou en mai 1938 et les bombardements aériens à Guangzhou en juin. Après 1949, H.S.Wong vit à Taiwan jusqu'à la fin de sa vie. En 2010, Wong a été honoré en tant que journaliste américain d'origine asiatique par l'Association des journalistes américains d'origine asiatique.

<sup>465</sup> Ce jour-là, dans la gare, il y a environ 1000 civils, dont plus de 700 sont morts à cause de ce bombardement.

<sup>466</sup> <https://www.life.com/Life/lifebooks/100photos/excerpt.html>

<sup>467</sup> En comparant photographies et images filmées de cette séquence, il s'agit bien d'un même lieu et des mêmes personnes.

## II. Une ancienne civilisation, en voie de modernisation

Avec les plans que l'équipe a filmés aux alentours de Lanzhou, Joris Ivens brosse brièvement le portrait d'une ancienne Chine, qui, « depuis 4000 ans enrichit le monde de ses trésors d'art et de sagesse » : statues, pagodes, déserts, fleuves, ainsi que la route de la soie et des chameaux qui transportent des marchandises comme au temps de Marco Polo. De toute évidence, le paysage « typiquement chinois » attire toujours le regard occidental, mais Joris Ivens essaye de se limiter au minimum :

Le pays, surtout autour de Sian [Xi'an], était particulièrement pittoresque, il ressemblait à ce que vous imaginiez la Chine. Temples de Bouddha, pagodes et petits ponts. Je n'ai pas beaucoup filmé car les gens en avaient assez vu dans les reportages de voyage. Le public du cinéma a toujours une fausse impression, je me suis donc concentré davantage sur les choses les moins exotiques<sup>468</sup>.

Peut-être grâce à ses recherches sur l'art chinois avant son voyage, les images de cette Chine ancienne traduisent l'esprit d'un « rêve d'Extrême-Orient<sup>469</sup> ». Confrontées à des images de bombardements, de foules misérables, ces données sur la « Chine éternelle » rappellent un autre cliché de la Chine en guerre, celui de Pierre Loti : « à côté d'une loque empestée, [se trouve] un bibelot de trois mille ans<sup>4</sup> », réflexion typique de son récit de voyage. En 1900, l'officier français qui participe à la mission de huit puissances alliées pour réduire les Boxers, se fait témoin du déclin d'un empire millénaire jadis couvert de gloire. Pendant la Guerre de Boxers, la Chine de la Cité interdite et de la Grande Muraille, est avant tout celle de la dévastation et de la décadence. Malgré son goût pour l'exotisme, Loti relate les dégâts de la guerre tout en manifestant un grand sentiment de pitié. Sans doute la Chine à l'épreuve du sang et de la mort provoque une fascination mélangée de compassion. Mais Joris Ivens se méfie de toute forme d'exotisme. Il ne s'y attarde pas afin de souligner un autre aspect de la Chine : sa transformation en nation moderne. Autant les images de la Chine millénaire se déploient au rythme ralenti, autant celles de la Chine moderne défilent rapidement, comme pour souligner la dynamique de leur développement. Après quelques images d'archives de Sun Yat-sen, Joris Ivens alterne avec des symboles de la modernisation : écoles, ponts, chemins de fer, barrages, toutes sortes de constructions industrielles et les « hommes nouveaux » : « des étudiant sur le campus, comme aux Etats-Unis ! », « des ingénieurs, des bâtisseurs de ponts », et des ouvriers ( hommes et

---

<sup>468</sup> IVENS, Joris, *op.cit.* p. 176.

<sup>469</sup> « À New York, j'ai beaucoup lu sur l'art chinois. J'ai cherché à voir ce que les artistes chinois avaient fait de leurs paysages, de leur peuple, de leur vie et de leur évolution ». *Ibid.* p. 150.

<sup>4</sup> LOTI, Pierre, *Les Derniers jours de Pékin*, Paris, BALLAND, 1985. p. 137.

femmes) au milieu des machines modernes... C'est la même esthétique que celle de sa *Symphonie industrielle*, une ode au progrès, soit, mais surtout un renvoi à la modernité.

### III. L'union des Chinois face à l'agression japonaise

Suffit ! Nous autres Chinois ne voulons pas la guerre. Nous voulons la paix.  
Apprenons à nous défendre.  
Les généraux japonais ont assez pris, avec leurs bâtiments de guerre.  
Ils pillent nos usines, nos récoltes. Ils massacrent nos concitoyens.  
C'est vrai. Nous devons endurer de longues années de guerre.  
Oublions nos querelles séculaires.  
Ils faut repousser l'agresseur.  
Pour vaincre, il faut s'unir !

Gros plan d'une jeune Chinoise haranguant un public, air digne et mots incendiaires, c'est ainsi que Joris Ivens ouvre la partie centrale du film : 400 millions de Chinois en résistance. « S'unir », c'est le mot clé de cette partie : du peuple à la direction, les Chinois de différentes professions, de différentes ethnies, de différents âges, de différentes régions, en cette année 1938, s'unissent pour un seul et même but : lutter contre les Japonais. Ainsi « toutes les armées sont placées sous le commandement unique de Tchang Kai-chek » et parmi les soldats « musulmans, mongols, cantonnais (...) de tous âges », tous venus de partout : « des rizières » comme « du Nord-Ouest glacial ». Les mots si personnels du sergent Wong accentuent cette volonté de rassemblement : « Je suis originaire du Kwang Xi. Nous plantons le riz dans la boue, chez nous ! Ici, dans le nord, ils récoltent le millet. La poussière souffle partout. Le soleil est souvent froid. Pourtant, c'est aussi mon pays...».

Grâce aux privilèges accordés par le gouvernement, Joris Ivens accède aux réunions des différentes directions (celles du Comité central militaire, par exemple), à l'entraînement des soldats au front, comme au rassemblement populaire de grande envergure (organisé par le KMT). En tant que sympathisant du PCC, il peut enregistrer un des premiers portraits collectifs des communistes chinois avant leur avènement au pouvoir. Son équipe parcourt le pays du nord au sud, de l'ouest à l'est, rencontre de jeunes progressistes, des intellectuels, des paysans, des ouvriers... Les « 400 millions » sont ainsi richement décrits, d'une manière vivante, crédible, et convaincante, mettant en évidence le caractère si particulier de cette guerre pour les Chinois : « Ils savent pourquoi ils se battent. Non pas pour la gloire d'une clique militaire, comme les Japonais. Leur guerre est défensive, destinée à protéger leurs rivières, leurs récoltes et leurs familles ».

Cette guerre, qui voit la victoire des moins bien préparés (les Chinois), est traitée dans le film comme une sorte de plaidoyer qui va en s'amplifiant et qui exprime avec force les convictions

du réalisateur - loin ici de toutes les mièvres prétentions à quelque supposée « objectivité ». Ivens parle par son film, il s'engage et revendique ses convictions avec ténacité, dans une forme qui va en s'amplifiant, jusqu'à l'explosion finale :

- C'est une guerre injustifiée - les Chinois sont envahis sans raison, à cause du fanatisme d'un petit nombre de militaristes japonais.

- Les Chinois sont désavantagés - ils ne reculent pas, ne se rendent pas. Ils font preuve d'un esprit de solidarité et de persévérance.

- Les Chinois ont non seulement l'esprit, mais aussi la stratégie - ils ne diront pas l'échec à la légère et la victoire finale leur appartiendra.

La fin du film est comme une explosion, l'affirmation d'une force. C'est une fête traditionnelle dans un quartier populaire avec la musique de la foule c'est un peu empathique, tendu mais on sentait cette force vient de très loin et qu'elle peut continuer et avancer dans le futur. On le dit dans le commentaire : « Ils gagneront. » Pas forcément les communistes, mais la Chine, le peuple chinois<sup>470</sup>.

Quarante ans plus tard, Joris Ivens explique son approche, et l'Histoire lui a déjà donné la raison.

« Pourtant, le film n'eut pas le succès que j'espérais<sup>471</sup> ». Il y a d'abord un problème de « timing » : *Les 400 millions* sort en mars 1939 et la situation de la Seconde Guerre mondiale en Europe préoccupe l'esprit des américains, beaucoup plus que la guerre sino-japonaise - le film est destiné aux spectateurs américains, mais il est surtout vu par « la colonie chinoise » aux États-Unis. Le film ne le satisfait pas complètement : pour Ivens, cette oeuvre a été rendue possible en grande partie grâce à l'expertise d'Helen. Ce n'est qu'un film « impuissant » - bien qu'il comporte de belles scènes : à l'exception de la partie « Tai'erzhuang », d'autres parties sont visiblement compilées à partir de matériaux sans rapport avec le sujet. Après *Le Chant des héros* et *Terre d'Espagne*, Joris Ivens voudrait, au départ, baser ce film sur la Chine autour une figure individuelle et son histoire. Pour lui, une « bonne histoire » est dix fois plus convaincante que de simples images enregistrées<sup>472</sup>. Néanmoins, à cause de l'interdiction du KMT, il n'a pas pu se rendre à Yan'an pour trouver ce « petit démon rouge ». C'est son plus grand regret - lui qui espérait, avec ses images, jouer le même rôle que celui endossé par Edgar Snow.

---

<sup>470</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op. cit.*, p. 188-189

<sup>471</sup> *Ibid.* p. 189.

<sup>472</sup> Cf. SCHOOTS, Hans, *op.cit.* p. 149.

L'Histoire lui réserve cependant une surprise : les Chinois d'aujourd'hui s'émerveillent devant ce film pour sa portée historique. D'innombrables films utilisent ses images pour reconstituer l'atmosphère de la seconde guerre sino-japonaise, en Chine continentale comme à Taïwan<sup>473</sup>. Joris Ivens a en effet capté un moment éphémère : le front uni entre le KMT et le PCC, l'union de tout un peuple et son optimisme malgré sa position très fragile en 1938. En comptant les matériaux qu'Ivens emprunte des autres réalisateurs, telles que les images de Sun Yat-sen, et celle de Zhu De, la plupart des Chinois les plus influents du XX<sup>e</sup> siècle apparaissent dans le film. Les dirigeants du KMT et ceux du PCC s'assoient autour d'une même table pour discuter de la situation - fait unique dans l'histoire du documentaire en Chine ! Cette scène du Conseil national populaire permet de voir le généralissime Tchang Kaï-chek, le général christianisme Feng Yuxiang, le ministre des Finances Kong Jiangxi, mais aussi des « représentants du Nord-ouest », c'est-à-dire ceux du PCC. Parmi ses représentants figure Wang Ming. Chef du Bureau de Changjiang à Wuhan, Wang est, à ce moment-là, le rival (éphémère) de Mao - plus tard il disparaîtra dans l'affrontement avec Mao à Yan'an et sera quasiment « effacé » de l'historiographie de la RPC. Mais dans cette mise en scène de la réunion du PCC, Wang occupe la place d'honneur, entouré de Zhou Enlai, Ye Jianye, Qing Bangxian, Dong Biwu, etc...

Que je veuille ou non, j'étais pris dans l'engrenage : notre film avait été placé sous le parrainage du généralissime, il était financé par un groupe de banquiers chinois conservateurs, mais j'avais dans l'idée de servir la cause du peuple chinois et du parti qui exprimait le mieux ses aspirations profondes, le parti communiste. Telle était, dès le départ, la situation dans laquelle je me trouvais<sup>474</sup>.

Dans ses autobiographies, le cinéaste ne cesse de se plaindre de ce « jeu politique » du « double pouvoir » (du KMT et du PCC), qui a « limité son travail » en Chine. Rétrospectivement, c'est exactement ce « problème » qui crée la véritable originalité du film : il oblige le réalisateur à montrer une situation réelle, complexe, inédite mais fondamentale. Cette réalité dépasse toute fiction qui aurait pu être imaginée. C'est ce qui met le film presque « hors-sol » de l'histoire.

Certes, avant 2005, le discours officiel du PCC n'a jamais reconnu la contribution de Tchang et de son armée dans la Seconde Guerre sino-japonaise. Les points de vue de Joris Ivens dans ses mémoires s'accordent sur ceux du PCC : Tchang Kaï-chek « ne voulait pas conduire cette

---

<sup>473</sup> Par exemple, production de la RPC : *Témoign, une histoire en image, profil d'une époque : 1931-1945* 见证 影像志专辑 “一个时代的侧影：1931-1945”, de CHEN Xiaoqing 陈晓卿, CCTV, Beijing, 2007 ; *L'histoire de six villes - mémoires urbaines de la guerre anti-japonaise* 六城记——抗战时代的城市记忆, de LI Feng 李丰, CCTV, Beijing, 2015. ; Production de Taïwan : *Un pouce de montagnes et de rivières, un pouce de sang* 一寸山河一寸血, de CHEN Juntian 陈君天 & LIU Kanru 刘侃如, Zhuoyue Medias 卓越传播, Taipei, 1995.

<sup>474</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op. cit.*, p. 174.

guerre à sa fin logique (...) il ne se battait qu'en paroles (...) son premier souci était de laisser les communistes s'épuiser dans la guerre en préservant ses propres forces<sup>475</sup> ». La vérité réside pourtant dans les images : Tchang dirige cette guerre de résistance, l'armée du KMT se charge des affrontements les plus durs. Les Chinois du monde entier s'unissent pour soutenir cette lutte contre l'envahisseur japonais - les soldats chinois résistant obstinément à l'ennemi. Aujourd'hui, de nombreuses recherches prouvent ces données historiques que la RPC confirme également dans ses publications<sup>476</sup>. En 2005, le « discours prononcé par le Président Hu Jintao pour commémorer le 60ème anniversaire de la victoire de la Guerre de Résistance du peuple chinois contre l'agression japonaise et de la Guerre antifasciste mondiale » confirme officiellement la contribution du KMT : « Les forces armées dirigées par le Guomintang [KMT] et le PCC combattaient respectivement sur la ligne de front et dans les arrières de l'ennemi, ce qui a permis une résistance commune contre les envahisseurs japonais. Sur la ligne de front, une série de batailles d'envergure ont été menées avec comme forces principales les troupes du Guomintang, notamment celles engagées au début de la résistance à Wusong-Shanghai, à Xinkou, à Xuzhou et à Wuhan, qui ont porté des coups durs à l'armée japonaise<sup>477</sup> ».

Si Joris Ivens n'a pas connu la même gloire pour *Les 400 millions* à sa sortie que pour *Terre d'Espagne*, les images de 1938 lient pourtant son nom à celui de la Chine. C'est un lien indéfectible qui s'est noué, qui dépasse largement les limites idéologiques, politiques et artistiques.

---

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 183, p. 184.

<sup>476</sup> D'après les chiffres publiés, la seule Bataille de Shanghai, par exemple, Tchang a perdu 60% de ses armées les mieux entraînés ! Cf. « La Bataille de Shanghai », in LI Zhiliang, WANG Shuying & QIN Yingjun, *op.cit.*, pp. 188-207.

<sup>477</sup> [https://www.fmprc.gov.cn/fra/wjdt/zyjh/200509/t20050903\\_10187640.html](https://www.fmprc.gov.cn/fra/wjdt/zyjh/200509/t20050903_10187640.html)



## CHAPITRE 6 : HISTOIRE D'UNE CAMÉRA MYTHIQUE

L'expédition autour du film *Les 400 millions*, a sans aucun doute jeté les bases pour la construction d'une relation entre Joris Ivens et la Chine. Notamment sa relation avec le PCC est, dans une large mesure, l'effet de suivi de ce qu'il a fait en 1938. Citons d'abord cette histoire de caméra qu'il a patiemment expliquée dans sa dernière autobiographie :

[...] les chinois de Yen'an [Yan'an] étaient isolés, coupés du monde, et ils avaient besoin d'images. Je savais que des cinéastes de Pékin ou de Shanghai avaient rejoint Mao Zedong dans les montagnes, mais ils ne pouvaient rien faire car ils n'avaient absolument rien, ni caméra ni pellicule. J'avais donc proposé à Zhou Enlai de lui laisser une de mes caméras à main. Il avait accepté et m'avait dit qu'à Hankow [Hankou] j'aurais un rendez-vous avec un homme auquel je remettrais le paquet contenant la caméra et quelques bobines de films vierges. C'est ainsi que cela se fit, le moment venu et dans le plus grand secret, je rencontrais un homme dans un taxi, auquel je remis la caméra. Pendant cinq ans elle a été la seule caméra de l'armée populaire et c'est avec elle que les jeunes cinéastes de Yen'an ont réalisé toutes les prises de vue historiques de Mao Zedong, du Dr. Béthune, du général Chou The et de la 8ème armée de route. Par la suite, cette caméra est devenue une légende et moi aussi. En Chine je suis l'homme qui a donné la caméra pour Yen'an. Aujourd'hui elle se trouve dans une vitrine du Musée de la Révolution de Pékin, une *Bell and Howell* 35 mm avec un moteur à ressort<sup>478</sup>.

En effet, avant la formation du Deuxième Front uni en 1937, le PCC se trouve dans une situation précaire, il n'a ni la possibilité ni vraiment l'intention de travailler sur l'image du Parti. D'après l'historiographie officielle, « pendant la guerre de résistance contre l'agression japonaise, la propagande politique extérieure du PCC a connu un développement progressif à partir de zéro, et atteint un niveau très élevé grâce à un effort intensif <sup>479</sup> ».

Sur le plan général, ce n'est qu'à partir de l'établissement du front uni que le PCC acquiert une position officielle sur la scène politique chinoise, il bénéficie ainsi du financement de l'État pour entretenir ses armées : « la 8ème Armée de route », et « la nouvelle 4ème Armée », incluses officiellement dans l'Armée révolutionnaire nationale (sous le commandement de Tchang). Pour la première fois depuis 1927, le PCC occupe un immense secteur à l'intérieur de la Chine et s'occupe du développement du Parti. « Le PCC a joué à fond la carte du front uni et de la défense

---

<sup>478</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op. cit.*, p.186.

<sup>479</sup> ZHEN Baowei 郑保卫, *Zhongguo gongchandang xinwen sixiang shi* 中国共产党新闻思想史 [Histoire du journalisme et de la pensée du Parti communiste chinois], Fuzhou 福州, Fujian renmin chubanshe 福建人民出版社, 2005, p. 220.

nationale. Au prix de concessions relativement secondaires, il profite de sa situation désormais officielle, exploite à merveille les possibilités nouvelles que recèle l'état de guerre », note Lucien Bianco<sup>480</sup>. La progression du PCC au cours des huit années de la guerre de résistance (1937-1945) est fulgurante : « L'Armée Rouge comptait 80 000 hommes en 1937 ; elle en compte 900 000 en 1945, auxquels s'ajoute une milice de 2 200 000 hommes. Le PCC gouvernait 1,5 million de paysans dans le Nord-Shaanxi désolé en 1937 ; en 1945, 90 millions de paysans obéissent à sa loi, à travers la grande Plaine et les montagnes de Chine du Nord. Les communistes étaient aux abois en 1936 (...). En 1945, le Parti, fort de 1200 000 membres, est un prétendant sérieux au pouvoir<sup>481</sup> ».

Il en est de même sur le plan culturel : à partir de 1938, Zhou Enlai profite de son statut officiel dans le gouvernement de Tchang pour constituer un vrai réseau d'intellectuels favorables au PCC - Zhou Enlai est nommé vice-ministre du département politique du Comité militaire, et dirige le bureau n°3 chargé de la propagande pour la guerre de résistance contre les Japonais. En s'appuyant sur le travail de quelques artistes et intellectuels renommés progressistes (dont Tian Han cité plus haut, par exemple), le PCC réussit à mobiliser la fondation de la Fédération des artistes et des écrivains contre l'agression japonaise à Hankou en mars 1938, et commence à exercer une grande influence parmi eux.

Sur le plan de la propagande et de la relation internationale, la création du bureau de représentation du PCC d'abord à Nankin, puis à Wuhan, facilite largement le contact entre le PCC et les journalistes et les sympathisants occidentaux. Plusieurs des compagnons de route lors de leur tournage à Tai'erzhuang, visitent Yan'an après, tels que Walter Bosshard, Israel Epstein et Evans Fordyce Carlson, puisqu'officiellement, Yan'an est ouvert grâce au Front uni. C'est pourquoi Zhou Enlai soutient activement le travail de Joris Ivens, et arrive à intégrer Tsao dans son équipe. Par ailleurs, quand le KMT démontre clairement que « Madame Tchang » est contre le tournage d'Ivens à Yan'an, Zhou s'applique à le persuader d'abandonner le projet. Pour Zhou, ce n'est que le début du développement du PCC, s'il s'agit pour lui d'entretenir une bonne relation avec les Occidentaux sympathisants afin d'élargir l'influence du PCC à l'international, il ne veut prendre aucun risque de rupture entre le KMT et le PCC, d'autant qu'il est l'un des principaux meneurs de ce front uni et qu'il sait mieux que d'autres l'importance et la difficulté de cette union. Joris Ivens a ainsi vu « pour la première fois (...) Zhou Enlai en action. Il sut être

---

<sup>480</sup>BIANCO, Lucien, *op.cit.* p. 233.

<sup>481</sup>*Ibid.* p. 232.

patient et convaincant<sup>482</sup>». Malgré sa déception, Joris Ivens accepte cette concession, conscient de son sens :

Zhou Enlai savait très bien ce que signifiait pour moi cet abandon. Je devais revenir en arrière, recommencer à me bagarrer avec mes censeurs et filmer comme je le pourrais pour ramener un film qui pousse la Chine vers son indépendance. Je crois qu'il a apprécié cette retraite et je pense que c'est là de cette époque date la confiance est communiste Chinois à mon égard<sup>483</sup>.

La chance de Joris Ivens, c'est qu'il entre en contact avec les communistes chinois au début de leur ascension. Et il montre non seulement une sympathie sans réserve, mais aussi une compréhension, et accepte de « se sacrifier » pour aider à l'ancrage du PCC. Si l'idée d'aller tourner à Yan'an est une légitime « envie » de reporter, liée à son ambition personnelle, sa proposition de filmer la réunion du PCC, montre sa position idéologique et son choix pour le PCC, au moment où ce dernier se trouve dans une position relativement faible. Son don d'une caméra, grâce aux circonstances historiques, vaut comme une offrande, un acte symbolique qui « [apporte] du charbon aux temps de neige » et forge un lien indissoluble avec les futurs responsables de l'industrie cinématographique de la RPC.

Ce « fameux » don d'une caméra est effectivement mis en valeur en RPC par d'innombrables publications - elle est « devenue une légende », et Joris Ivens aussi. La force du PCC dans le domaine cinématographique est extrêmement limitée dans les années 1930 (Cf. le chapitre 5.1). Plusieurs artistes communistes ou sympathisants croisent Joris Ivens en 1938, à Wuhan, et les deux personnages clés, Yuan Muzhi et Wu Yinxian, lient une relation avec lui à travers cette « histoire de caméra ».

Dans son article « Yuan Muzhi et les films documentaires », Cheng Jihua explique en détail comment Yuan, sous l'influence de Chen Bo'er, est attiré vers le PCC et imagine un projet de documentaire sur Yan'an. Dès l'éclatement de la guerre de résistance contre les Japonais, il se rend à Wuhan. Sur le conseil de Zhou Enlai, il a d'abord joué dans le film *Huit cents soldats héroïques*, puis participe à l'organisation du premier groupe cinématographique de Yan'an. Sa première mission consiste à acheter les matériaux nécessaires à Hong Kong. Malheureusement, Liao Chengzhi lui a déniché seulement une caméra de 16 mm. Au retour à Wuhan, Zhou Enlai organise une rencontre entre Yuan et Ivens, et les deux hommes sympathisent immédiatement. Yuan explique son projet sur Yan'an à Joris Ivens qui lui dit combien il a envie d'y aller et comment le KMT a empêché la réalisation de son projet. Quand Joris Ivens apprend leur

---

<sup>482</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op. cit.*, p.185.

<sup>483</sup> *Ibid.* p. 186.

problème de matériels, il propose de leur laisser une caméra de 35 mm, et les pellicules qui lui restent puisqu'il termine son tournage et va retourner aux États-Unis. C'est une proposition spontanée et Joris Ivens qui n'a pas la caméra avec lui, lui donne rendez-vous pour se voir le lendemain. Par prudence, Zhou Enlai pense qu'il faut envoyer une autre personne, de préférence, un inconnu à Wuhan, pour récupérer la caméra afin d'éviter les soupçons du KMT. C'est l'ami caméraman de Yuan, Wu Yinxian qui prend le relais et récupère la caméra le lendemain soir<sup>484</sup>.

Dans « Wu Yinxian et l'histoire de la caméra », Wu Zhuqing, la fille de Wu Yinxian, raconte la relation de son père avec Joris Ivens. Après la prise de Shanghai par les Japonais, les cinéastes chinois ont le choix entre collaborer avec les Japonais à Shanghai, ou bien travailler à Hong Kong ou à Wuhan. Après ses vains allers-retours entre Hong Kong et la Chine intérieure, Wu Yinxian reçoit un appel de Yuan Muzhi qui lui propose de travailler ensemble à un documentaire. Wu n'est pas communiste à l'époque et n'aspire pas à l'idée de vivre à Yan'an. En tant que photographe et caméraman, il vit toujours dans de grandes villes. Pourtant le chômage et la guerre en cours le contraignent (tout comme son amitié avec Yuan, et leur passion commune pour le cinéma) à répondre favorablement à l'invitation. Arrivé à Wuhan, sa première mission est donc de réceptionner la caméra de Joris Ivens. C'est Zhou Enlai lui-même, avec un assistant, qui a organisé leur rencontre dans une banlieue de Hankou. Une légende veut que Joris Ivens et Wu Yinxian n'ont pu se voir réellement à cause de l'obscurité et de la nervosité ambiante... Une photographie datée de 1957 « illustre » ainsi leur retrouvaille éclairée.



Joris Ivens et Wu Yinxian, à Pékin, 1957.  
(collection de la Fondation Joris Ivens)

---

<sup>484</sup>Cf. CHENG Jihua 程季华, « Yuan Muzhi et les films documentaires » (袁牧之与新闻纪录电影), in ZHANG Jianzhen 张建珍 (dir.), *Women de zuji 我们的足迹* [Les traces de nos pas], Beijing 北京, Zhongyang wenxian chubanshe 中央文献出版社, 2003. pp. 6-29.

Peu après, en juillet 1938, Yuan et Wu quittent Wuhan pour Yan'an où ils fondent « le Groupe cinématographique de Yan'an ». Avec ces deux caméras, ils tournent leurs premiers documentaires, tels que *Yan'an et la 8e Armée de route* (延安与八路军), *La Vie à Yan'an* (延安生活散记), *Docteur Bethune* (白求恩大夫), etc., créant ainsi la cause cinématographique du PCC<sup>485</sup>.

Plus tard, Yuan Muzhi et Wu Yinxian vont adhérer au PCC puis fonder véritablement l'industrie cinématographique de la RPC ; le « Groupe cinématographique de Yan'an » va devenir le Studio central des actualités et du documentaire. La caméra offerte par Joris Ivens sera une pièce maîtresse non seulement sur les cimaises du Musée national de Chine où elle est encore exposée, mais aussi dans les « pages héroïques » de l'histoire chinoise contemporaine.

Pour Joris Ivens, ce don ne relevait pas d'un acte révolutionnaire réfléchi, qui est pourtant devenu la preuve du lien entre Ivens et le PCC. Il n'a pas réussi à être la première personne au monde à filmer la base de Yan'an, mais sa caméra y est présente et participe, dès ses débuts, à la construction de l'industrie cinématographique du PCC. En ce sens, Joris Ivens est un vieil ami du PCC, sans aucune ambiguïté.



La caméra conservée dans le Musée national de la Chine

---

<sup>485</sup> WU Zhuqing 吴筑清, « Wu Yinxian et l'histoire de la caméra » 吴印咸和“埃姆”的故事 in ZHANG Jianzhen, *op.cit.* pp. 30-32.

## TROISIÈME PARTIE

### LES RETROUVAILLES : *LETTRES DE CHINE* (1958)

*Lettres de Chine*, ou *Printemps précoce* (d'après la traduction littérale du titre chinois : 早春) est un court métrage en couleur de 34 minutes. Il n'a jamais été présenté en salle en Occident, et ne fait pas partie du coffret regroupant les œuvres de Joris Ivens (Arte édition), voire est ignoré par la plupart de ceux qui « connaissent » Joris Ivens : beaucoup d'entre eux pensent que la trajectoire d'Ivens, c'est d'abord Cuba, puis la Chine, tout comme la majorité des intellectuels de gauche ayant des idéaux révolutionnaires à cette époque. Néanmoins, ce court métrage constitue un maillon-clé dans la relation de Joris Ivens avec la Chine. Ce sont ses contacts avec le gouvernement de la Chine de Mao, autour de ce film, qui lui ont permis d'établir officiellement sa relation avec la « Chine nouvelle » sous la direction du PCC. Et cela lui a ouvert de nouvelles perspectives, qu'elles soient d'ordre idéologique, artistique, politique, et lui a assuré une place inexpugnable dans le système communiste chinois.

Après la fondation de la République populaire de Chine, les cinéastes, artistes, et intellectuels que Joris Ivens a rencontré en 1938 à Hankou (Wuhan), sont devenus des fonctionnaires du gouvernement du PCC, plus ou moins importants, surtout dans le domaine cinématographique. Joris Ivens a été « le premier ami étranger » reçu par le Studio central des actualités et du documentaire, l'organe du Parti. En raison de son don d'une caméra en 1938 et de sa réputation en Europe de l'Est après la Seconde Guerre mondiale, « expert en cinéma dans le camp soviétique », les hauts fonctionnaires de la République populaire de la Chine le respectent davantage. En 1958, Joris Ivens a été officiellement recruté en tant que consultant artistique de ce studio. Au nom de l'enseignement du peuple chinois à se servir de pellicules en couleur, il a collaboré pour la première fois avec des employés du Studio central des actualités et du documentaire pour créer *Lettres de Chine*. À la sortie de ce film, il a été honoré du titre de « vieil ami du peuple chinois », titre officiel du gouvernement chinois.

Par ailleurs, grâce à ces heureuses retrouvailles, il a pu entrer dans une période de contacts intenses avec les peuples des pays d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine en empruntant la voie diplomatique de son « vieil ami chinois » Zhou Enlai, le plus brillant des ministres des Affaires étrangères dans l'histoire récente de la Chine. Grâce à sa bonne relation avec la RPC, il est devenu l'invité honorable de tout le « tiers-monde », comme on le disait alors.

Si l'Union soviétique (et la Guerre froide comme contexte international) est le principal facteur ayant promu la rencontre entre Joris Ivens et la Chine après la Deuxième Guerre mondiale, l'approfondissement de leur relation est dû à l'éloignement progressif (presque simultané) de la Chine et d'Ivens de l'URSS.

En 1949, une fois que le PCC a pris le pouvoir, la Chine, ce nouveau-né politique, appelé « pays communiste », rejoint immédiatement le camp soviétique pour bénéficier d'un soutien et d'une aide militaire et économique, afin de consolider son emprise. Les dirigeants du PCC, à la tête duquel préside Mao Zedong, ont décidé de copier tout le système soviétique pour construire la « Chine nouvelle » : la politique, l'économie, l'éducation, le système de santé, ainsi que la création cinématographique qui a suivi la ligne du « réalisme socialiste » soviétique. De son côté, Joris Ivens, depuis 1947, a vécu en Europe de l'Est, travaillant pour les départements cinématographiques de la Tchécoslovaquie, de la Pologne, de la République démocratique d'Allemagne, et a remporté le « Prix international de la paix<sup>486</sup> ». C'est l'une des figures artistiques les plus populaires dans le camp soviétique. Il reste un fervent partisan de Staline, même au détriment de sa création artistique personnelle. Mais une série de changements se produit à partir du milieu des années 1950 : la mort de Staline, le XX<sup>e</sup> congrès du Parti communiste de l'Union soviétique, l'Insurrection de Budapest, etc. La Chine de Mao commence à diverger de la ligne soviétique après le succès de son premier plan quinquennal et Joris Ivens quitte l'Europe de l'Est pour s'installer en France (à partir de 1957). De la première visite d'Ivens en « Chine nouvelle » en 1956 jusqu'à l'achèvement du tournage des *Lettres de Chine* en 1958, cette période coïncide avec un tournant important pour la Chine comme pour Ivens. La Chine se dresse de plus en plus en tant que « jeune » chef du camp socialiste, au point de rivaliser avec l'URSS. Joris Ivens, après un long cheminement, non sans hésitations, a finalement trouvé la place qui lui sied le mieux : cinéaste engagé dans un pays capitaliste. Dès lors, il vit en dehors des pays communistes, tout en restant fidèle à ses idéaux. *Lettres de Chine* semble ainsi constituer une sorte de repère : la Chine et Ivens ont tous deux commencé à s'écarter de l'Union soviétique sans abandonner leur idéal. L'attraction mutuelle qu'ils ont l'un pour l'autre est ainsi tout naturellement renforcée.

---

<sup>486</sup> Des prix internationaux de la paix sont décernés chaque année par le Conseil mondial de la paix. Ils récompensent des productions artistiques contribuant à la paix. Ils récompensent essentiellement des compagnons de route du mouvement communiste.

## CHAPITRE 7 : CONTEXTE HISTORIQUE

### 7.1 La « Chine nouvelle » depuis 1949 : « petit frère » de l'URSS

C'est un grand peuple - un cinquième de la population mondiale.  
Il se bat pour défendre sa liberté, sa culture et son indépendance contre les attaques impitoyables d'une guerre non déclarée.  
Remporthera-il la victoire ?  
Il en est convaincu.  
Les Chinois savent que la guerre peut durer dix ans, voire plus.  
Ils sont conscients des souffrances à endurer.  
Mais ils sont armés et ils savent pourquoi ils se battent.  
Ce sont là les instruments de la victoire.

- *Les 400 millions* ( de Joris Ivens, 1938)

À la fin des *400 millions*, Joris Ivens a prévu la victoire des Chinois contre les Japonais. En réalité, il faudra attendre sept ans pour voir la fin de la guerre sino-japonaise : Mamoru Shigemitsu, le ministre des Affaires étrangères du Japon, signe les actes de capitulation du Japon à bord de l'USS Missouri (BB-63) sous le regard du général Richard K. Sutherland, le 2 septembre 1945. Peu après, survient en Chine la guerre civile entre nationalistes et communistes. En 1949, Mao proclame la République populaire de Chine. Le gouvernement nationaliste, avec sa classe politique et le reste de l'armée de la République de Chine, accompagnés d'une population qui leur est favorable, s'exilent sur l'île de Taïwan, reprise aux Japonais en 1945. Cette situation perdure jusqu'à nos jours.

« Le peuple chinois s'est dressé... les Chinois ne seront plus jamais un peuple d'esclaves ! » ainsi déclare le Président Mao Zedong le 1er Octobre 1949, du haut de la tribune de Tian'anmen. Cette proclamation suscite l'approbation et la fierté des 300 000 personnes qui se réunissent sur la Place Tian'anmen, tout comme des six millions de Chinois du continent. C'est ainsi que Hu Feng (胡风), le poète communiste, exalte avec ardeur le commencement de la République



populaire de la Chine (RPC) : « Le temps commence...<sup>487</sup> », une nouvelle ère, complètement différente de son époque précédente commence, idéologiquement, politiquement, et culturellement.

Pourtant, au moment de la prise du pouvoir, les communistes chinois sont confrontés à plusieurs problèmes qui réclament une solution rapide :

- la répression, le désarmement et la réintégration des troupes de l'ancien gouvernement national, qui continuent à opposer une vive résistance, ainsi que la consolidation du pouvoir dans l'ensemble du pays.

- la réparation des dégâts causés par la guerre afin de relancer la production et l'approvisionnement de millions d'hommes affamés, surtout dans les villes. On commence ainsi à reconstruire les digues et les installations d'irrigation qui constituent le fondement de l'agriculture dans une grande partie du pays.

- la maîtrise de l'inflation, condition nécessaire de la construction économique.

- enfin, en matière de politique extérieure, la protection du nouvel État contre l'éventuelle intervention des ennemis.

Si la situation militaire du pouvoir se relève très rapidement, la situation économique présente des problèmes beaucoup plus difficiles à résoudre, dus d'une part à la guerre, d'autre part au caractère arriéré de l'économie chinoise.

La guerre sino-japonaise de 1937-1945, suivie par la guerre civile, porte gravement atteinte aux fondements de l'agriculture et de l'industrie : directement - du fait des dégâts subis par les digues, les systèmes d'irrigation, les installations industrielles, les chemins de fer, etc... indirectement - en raison de l'effondrement du système monétaire. La guerre a entraîné une diminution de 30% de la production agricole, et la production industrielle ne représente plus qu'environ la moitié de celle de 1937. Quelque 7000 kilomètres de chemin de fer, sur les 27000 que compte le pays (dont à peu près la moitié en Mandchourie), sont inutilisables. Outre l'industrie lourde, l'industrie de biens de consommation, concentrée notamment autour des villes de

---

<sup>487</sup> Hu Feng 胡风, (1902-1985), est un écrivain et un théoricien de l'art et de la littérature chinois. Ami de Lu Xun, Hu Feng a étudié au Japon et est membre de la Ligue des écrivains de gauche de Chine à partir de 1933. Son poème « Le Temps commence », composé de plus de 4600 lignes, interprète à merveille le « grand sentiment de bonheur » éprouvé par les intellectuels à cette époque, est considéré comme l'un des premiers chefs-d'œuvre littéraires de RPC. Malheureusement, la conception du réalisme de Hu Feng s'opposait à celle de Mao Zedong et il fut l'objet de critiques. En 1954, il a publié un « Rapport sur la pratique et l'état de l'art et de la littérature ces dernières années » (关于几年来文艺实践情况的报告), également connu sous le nom de « Lettre de 300 000 signes » (三十万言书). En 1955, il est arrêté comme contre-révolutionnaire et détenu. C'était le commencement d'un mouvement de purge politique à grande échelle dans les cercles littéraires et artistiques après la fondation de la République populaire. Après la Révolution culturelle, Hu Feng est finalement libéré en 1979, ensuite réhabilité.

Shanghai, de Canton, de Hangzhou et de Tianjin, a subi elle aussi de graves dommages. Pour la Chine entière, les pertes de la capacité de production de charbon, de fer, d'acier et d'énergie sont estimés à 70%, celles de la construction mécanique et de l'industrie légère à 90%<sup>488</sup>.

Dans le domaine des relations internationales, la situation initiale est également défavorable aux communistes chinois : la construction du nouvel État n'est pas possible sans que sa protection soit assurée. Malgré les tensions entre le PCC et le Parti communiste de l'Union soviétique (PCUS) qui ressurgissent épisodiquement depuis les années 20, l'Union soviétique est en 1949 le seul État susceptible d'assurer la protection militaire de la RPC. Le refus des États-Unis de reconnaître diplomatiquement le nouvel État, sa fidélité renouvelée à Tchang Kaï-chek, le gouvernement de la République de Chine, l'importance de l'anticommunisme aux États-Unis et le début de la guerre froide ne laissent au PCC d'autre choix que l'alliance avec Moscou.

Le PCC choisit ainsi de « pencher d'un seul côté » : entrer dans le camp soviétique. Mao se rend à Moscou le 16 décembre 1949, pour y rencontrer Staline. Des mois de négociations aboutissent à la signature d'un traité d'amitié, d'alliance et d'assistance mutuelle sino-soviétique «中苏友好同盟互助条约», le 14 février 1950, valable pour trente ans. L'URSS garde pour quelques années encore Lüshun et Dairen (大连, Dalian). Elle accorde un prêt de 300 millions de dollars à la Chine. Un échange de notes sur l'annulation de l'accord entre l'URSS et le gouvernement nationaliste de 1945 et sur la reconnaissance de la souveraineté de la République populaire de Mongolie est associé au traité. Ces accords renouvellent la dépendance des communistes chinois envers Moscou. Celle-ci se manifeste en matière de politique extérieure par l'obligation d'assistance soviétique en cas d'attaque contre la RPC<sup>489</sup>.

Certes, la signature du nouveau traité d'alliance affiche l'accomplissement de l'alliance sino-soviétique et la croissance du camp socialiste, ce traité apporte à l'Union soviétique une garantie de sécurité pour le front de l'Est, mais il rend Staline vaguement menacé, d'autant plus que le PCC sous la direction de Mao a toujours tendance de se libérer de la tutelle soviétique. Il faut attendre l'éclatement de la guerre du Corée (1950-1953) pour que cette alliance sino-soviétique soit consolidée.

Le 25 juin 1950, les troupes nord-coréennes, équipées par les Soviétiques franchissent la ligne de démarcation fixée entre les troupes américaines et soviétiques au niveau du 38<sup>e</sup> parallèle. Le 28 juin, Séoul tombe aux mains des communistes. Le Conseil de sécurité de l'ONU condamne

---

<sup>488</sup> Cf. BERGÈRE, Marie-Claire, BIANCO, Lucien & DOMES Jürgen (dir.), *La Chine au XX<sup>e</sup> siècle : de 1949 à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 1990, pp.10-13.

<sup>489</sup> Cf. SHEN Zhihua, *op.cit.* pp.III-126.

l'agression et demande aux membres de l'organisation de porter assistance au Sud. Les Américains débarquent le 15 septembre à Inch'ôn. Malgré de nombreuses difficultés économiques et militaires, Mao envoie, le 25 octobre 1950, des « volontaires chinois » pour secourir la Corée du Nord en grande difficulté devant la contre-offensive des troupes de l'ONU. Cela sauve non seulement les nord-coréens, mais aussi la « ligne de l'Est » pour l'URSS et défend le camp socialiste. Par ce geste, Mao souligne sa « fidélité » envers Staline. Ce dernier en est conscient et il change son attitude vis-à-vis du PCC. Dès lors, l'URSS soutient généreusement cet allié courageux.

L'aide militaire la plus directe fournie par l'Union soviétique aux volontaires chinois consiste à envoyer des forces aériennes pour couvrir la voie ferrée arrière. En outre, ils forment des pilotes pour les forces aériennes chinoises et les assistent dans les opérations de combat. Par ailleurs, l'Union soviétique fournit une grande quantité d'armes et de matériels à l'armée chinoise. C'est pendant la guerre de Corée que l'armée chinoise réalise un réaménagement complet : près de la moitié de ses troupes sont entièrement équipées comme l'armée soviétique. Moscou apporte, d'ailleurs son soutien à la construction d'usines d'armement en Chine.

En effet, la plus grande difficulté pour la Chine d'envoyer des troupes en Corée réside dans son manque de force économique : il lui est difficile de faire face à la guerre et, en même temps, d'assumer la restauration de son économie. Staline fournit ainsi une assistance économique aux Chinois. Le gouvernement soviétique promet d'aider la Chine à la reprise de 50 projets clés dans les secteurs du charbon, de l'électricité, de l'acier, des métaux non ferreux, de la chimie et des machines. De 1950 à 1953, la totalité des contrats signés entre la Chine et l'Union soviétique pour l'importation d'équipements techniques complets atteint une valeur totale de 689,94 millions de roubles et l'importation réellement réalisée atteint une valeur de 469,74 millions de roubles au cours de ces trois années<sup>490</sup>. Par rapport à l'aide économique soviétique ultérieure à la Chine, l'aide de Staline est encore limitée, mais il est incontestable que, dans les circonstances de l'époque, cette aide a non seulement permis aux Chinois de soutenir une guerre, mais joué un rôle essentiel dans la reprise économique globale de la RPC. Ce rapprochement entraîne ainsi, à l'intérieur, l'adoption du modèle de développement soviétique pour la modernisation de la Chine : plan quinquennal, collectivisation de l'agriculture, etc.

Staline meurt le 3 mars 1953. La même année, l'armistice de Panmunjom, signé le 27 juillet, met fin à la guerre de Corée.

---

<sup>490</sup> *Ibid.*

Si la décision d'entreprendre une action militaire en Corée est la dernière décision prise par Staline dans sa vie, ce qui a un impact majeur sur la situation internationale, l'envoi de troupes chinoises est la première décision par Mao Zedong après la fondation de RPC qui a un impact profond sur le sort du pays. Cette coopération entre deux hommes jette les bases du développement ultérieur de l'alliance sino-soviétique. Par ailleurs, la force politique et économique de l'Union soviétique, le prestige de Staline dans le mouvement communiste international et ses méthodes diplomatiques habiles, forcent Mao Zedong à accepter une position de dépendance et d'obéissance par rapport à l'Union soviétique. Cela ouvre une contradiction flagrante dans l'alliance sino-soviétique : Mao ne s'est jamais satisfait de cette subordination aliénante.

La guerre de Corée a grandement amélioré le statut et l'influence de Mao Zedong et du PCC dans le camp socialiste, Moscou en est conscient. Après la mort de Staline, la politique étrangère du nouveau dirigeant soviétique évolue à l'égard de la Chine, une tendance de concessions et de détente se dessinant petit à petit.

Le 14 mars 1953, Malenkov<sup>491</sup>, chef de l'appareil du PCUS, est remplacé par Nikita Khrouchtchev<sup>492</sup> qui prendra en septembre le titre de Premier secrétaire. Par rapport à Staline, la réputation et les qualifications de Khrouchtchev sont relativement faibles<sup>493</sup>. Que ce soit pour consolider sa direction au sein du parti ou pour assurer le commandement du camp socialiste, le soutien du PCC lui paraît incontournable. Par conséquent, Khrouchtchev renforce volontairement l'aide à la Chine sur le plan économique pour affermir leur lien en tant que « partis frères ». Du côté des Chinois, la défense nationale et la construction de la Chine nouvelle exigent que le PCC apprenne pleinement de l'Union soviétique et s'appuie sur son assistance.

---

<sup>491</sup> Gueorgui Maksimilianovitch Malenkov (1902-1988) est un homme politique et dirigeant du Parti communiste de l'Union soviétique (PCUS), proche collaborateur de Staline. À la mort de ce dernier, en mars 1953, il lui succède au poste de président du Conseil des ministres. Mais, vite éclipsé par Nikita Khrouchtchev qui prend la tête du Parti la même année, il quitte son poste de chef du gouvernement en février 1955.

<sup>492</sup> Nikita Sergueïevitch Khrouchtchev (1894-1971) est un homme d'État soviétique qui dirigea l'URSS durant une partie de la guerre froide. Il fut premier secrétaire du Parti communiste de l'Union soviétique de 1953 à 1964 et président du conseil des ministres de 1958 à 1964. Khrouchtchev joua un rôle important dans le processus de déstalinisation, dans le développement du programme spatial soviétique et dans la mise en place de réformes relativement « libérales » en politique intérieure. Sa santé déclinant, les autres dirigeants du parti s'arrangèrent pour l'écarter du pouvoir en 1964 et il fut remplacé par Léonid Brejnev au poste de premier secrétaire et par Alexis Kossyguine à celui de président du conseil des ministres.

<sup>493</sup> Fils de paysans du gouvernement de Koursk, il fut forgeron dans sa jeunesse avant de devenir commissaire politique durant la guerre civile russe et de gravir les échelons de la hiérarchie soviétique avec l'aide de Lazare Kaganovitch. Il défendit les « grandes purges » de Joseph Staline et approuva des milliers d'arrestations. En 1939, Staline le nomma à la tête du parti communiste en Ukraine et il poursuivit les purges dans la région. Durant la seconde guerre mondiale, Khrouchtchev redevint commissaire et joua le rôle d'intermédiaire entre Staline et ses généraux. Il participa à la bataille de Stalingrad et après la guerre, Khrouchtchev retourna en Ukraine avant d'être rappelé à Moscou où il devint l'un des plus proches conseillers de Staline. Khrouchtchev émergea comme le vainqueur de la lutte pour le pouvoir provoquée par la mort de Staline en 1953.

L'alliance sino-soviétique est ainsi entrée dans une nouvelle étape dès la fin de la guerre de Corée en juillet 1953 - période que les historiens chinois ont qualifiée de « période de la lune de miel » dans l'histoire des relations sino-soviétiques<sup>494</sup>.

Après les trois premières années de reconstruction qui ont permis de réparer les dégâts de guerre les plus graves, les Chinois s'apprêtent à édifier systématiquement les bases industrielles dans le cadre d'un plan quinquennal. Ce « premier plan quinquennal » a théoriquement commencé en 1953, mais ce n'est qu'en 1954 qu'il évolue très rapidement après avoir obtenu l'assistance complète des soviétiques. L'ensemble de l'appareil de planification économique (la Commission du plan, le Bureau des statistiques de l'État, etc.) est mis sur pied par les experts soviétiques.

Khrouchtchev « qui ne voit que la signification diplomatique », est déterminé à résoudre politiquement les problèmes économiques et répond à toutes les exigences du gouvernement chinois. Il a non seulement augmenté la valeur totale des travaux et des fournitures d'équipement d'après « l'Accord sur l'assistance du gouvernement soviétique au gouvernement chinois dans le développement de l'économie nationale de la Chine » signé par la Chine et l'Union soviétique en 1953, mais suggéré de manière proactive qu'en certains projets alors en construction en Chine, l'URSS fournirait les technologies militaires nouvellement améliorées pour remplacer les dispositions de l'accord initial. En outre, Khrouchtchev exerce également des pressions au sein de l'URSS, pour offrir de généreux cadeaux à l'occasion du 5ème anniversaire de RPC et il participe avec un groupe de représentants soviétiques à la cérémonie de la Fête nationale le 1 octobre 1954 à Pékin. Ses efforts ont abouti à de nouveaux projets d'aide tels que l'élargissement de la portée de fournitures d'équipements de 141 entreprises stipulé dans l'accord initial ; la création de 15 nouvelles entreprises industrielles, l'accord sur un prêt militaire de 520 millions de roubles à la Chine, etc. Sous sa direction, les soviétiques ont même remis intégralement leurs parts dans des co-entreprises sino-soviétiques aux Chinois, tels que Xinjiang Petroleum Company, Xinjiang Nonferrous and Rare Metal Company, Dalian Shipbuilding Company, et le Civil Aviation Company. Les soviétiques ont d'ailleurs aidé la Chine à construire le chemin de fer de Lanzhou-Urumqi- d'Almaty, à coordonner l'organisation du transport combiné sino-mongolien et sino-soviétique. Enfin, les soviétiques ont pris la décision de retirer plus tôt que prévu leurs troupes de la base navale de Lushun et de restituer librement cette base à la Chine<sup>495</sup>.

---

<sup>494</sup> SHEN Zhihua, *Op.ci.*, p. 157

<sup>495</sup> Cf. SHEN Zhihua, *Op.cit.*, pp.159-160.

Selon les recherches de Shen Zhihua, historien spécialisé en relation sino-soviétique, l'Union soviétique a envoyé un grand nombre de consultants techniques et d'experts travailler en Chine à cette époque. Liu Shaoqi est retourné en Chine avec le premier groupe d'experts soviétiques en août 1949 ; en août 1960, l'Union soviétique a retiré tous ses experts : au cours de ces 12 années, il y eut environ 18 000 soviétiques qui ont travaillé en Chine. Avant la visite de Khrouchtchev en Chine (octobre 1954), il y avait environ 5 000 personnes, dont une proportion importante de consultants et d'experts militaires (2 000 personnes environ). D'octobre 1954 à la fin de 1958, 11 000 personnes sont ainsi mobilisées en Chine ; de 1959 à 1960, il en restait moins de 2 000. Cette analyse statistique prouve que l'évolution du nombre d'experts soviétiques en Chine peut en effet être considérée comme un baromètre des relations sino-soviétiques. Quelques chiffres précis sont plus significatifs. Selon les statistiques soviétiques, près de 5 000 experts soviétiques sont venus en Chine pour des projets industriels de 1954 à 1957. Parmi eux, 983 en 1954, 963 en 1955, 1936 en 1956 et 952 en 1957. D'autres statistiques montrent que le nombre d'experts techniques en Chine a fortement augmenté (46%) depuis 1955, puis augmenté respectivement de 80% et 62% au cours des deux années suivantes. Ce nombre était le plus élevé en 1957 après quoi une diminution significative put être constatée. De toute évidence, 1956 et 1957 sont des périodes de pointe pour le nombre d'experts soviétiques en Chine : elles correspondent précisément à la période finale et la plus critique pour achever le « premier plan quinquennal » des Chinois<sup>496</sup>.

Sans exagération, l'aide de l'Union soviétique pendant cette période contribue largement à la reprise économique et à la construction générale de RPC. Le modèle soviétique est aussi appliqué dans sa totalité en Chine. « L'Union soviétique d'aujourd'hui, c'est la Chine de demain », cette déclaration de Mao résume bien à la fois la situation et les orientations générales<sup>497</sup>. En dehors des secteurs économiques et militaires, les Chinois s'inspirent de son modèle dans presque tous les domaines : élaboration du système politique, constitution de 1954, réorganisation du système d'éducation, manuels et programmes d'études des écoles et des universités. Dans la littérature, la peinture ou la gravure sur bois, la politique culturelle chinoise s'aligne sur le « réalisme socialiste » ; ce dernier n'est remplacé qu'en 1958 par « le réalisme et le romantisme révolutionnaires » afin de souligner l'émancipation de la Chine par rapport au modèle soviétique.

Du 14 au 25 février 1956, se tient le XX<sup>ème</sup> congrès du parti communiste de l'Union soviétique qui réunit des délégués venant de toute l'URSS ainsi que des délégués des « partis

---

<sup>496</sup> *Ibid.*

<sup>497</sup> Alain Roux, *op.cit.*, p. 87

frères » venus d'autres pays, à Moscou. Ce congrès reste célèbre par la déstalinisation qui y est officialisée. Dans la nuit du 24 au 25 février 1956, la lecture du fameux « rapport Khrouchtchev » devant les délégués du PCUS médusés, ne fait que confirmer ce que tout le monde sait depuis longtemps : en dénonçant les crimes de Staline, Khrouchtchev détruit le mythe de l'infaillibilité du « socialisme scientifique, avenir radieux de l'humanité et énigme résolue de l'Histoire<sup>498</sup> ».

Le « rapport secret » de Khrouchtchev a un impact profond et immédiat dans le PCUS et le camp soviétique, mais n'a alors aucune influence directe sur la relation amicale entre la Chine et l'Union soviétique. La confusion idéologique au sein du PCUS et des pays d'Europe de l'Est est due au fait que les dirigeants de l'époque sont, pour la plupart, les anciens favoris et fidèles de Staline, alors que Mao Zedong n'est jamais le "préféré" de Moscou depuis les années 1920. Mao est très susceptible sur ce point, voire même rancunier. Par conséquent, lors de la publication du fameux rapport, le PCC et Mao Zedong en personne félicitent le XXème congrès du parti communiste soviétique d'avoir brisé le culte de Staline. Seule objection de leur part : les chinois ne sont pas pour la « négation totale » de Staline. Le 5 avril 1956, le *Quotidien du Peuple* publie un article éditorial « De l'expérience historique de la dictature du prolétariat (《关于无产阶级专政的历史经验》), résultat de discussions collectives du Bureau politique du comité central du PCC, révisé personnellement par Mao Zedong. Le but de cette publication est, d'une part, de s'attaquer à la confusion idéologique dans le camp socialiste, d'exprimer les points de vue et les positions du PCC afin de renverser le pessimisme et la déception de certains partis frères et, d'une autre part, d'éduquer et de guider les cadres et les masses à l'intérieur et à l'extérieur du parti, afin d'éliminer toutes sortes de doutes et de spéculations. Le PCC exprime ainsi son soutien au XXème Congrès du PCUS, tout en analysant les erreurs de Staline et montre sa confiance dans les perspectives du communisme.

Lors d'une rencontre entre Mao Zedong et l'ambassadeur de l'URSS en Chine, Pavel Yudin<sup>499</sup> le 31 mars, Mao Zedong énumère une série d'erreurs commises par Staline sur la question chinoise. Il parle également en détail de la façon dont Staline se méfie du PCC et de lui-même, en particulier lors de sa visite en Union soviétique<sup>500</sup>.

Le 6 avril, Mao Zedong reçoit Mikoyan<sup>501</sup>, le vice-premier Ministre de l'URSS en visite en Chine. Quant au sujet de Staline, Mao souligne de nouveau l'importance des XXème congrès et a

---

<sup>498</sup> *Ibid.* p.92.

<sup>499</sup> Pavel Yudin (1899-1968) : ambassadeur de l'URSS en Chine de 1953 à 1959.

<sup>500</sup> Cf. SHEN Zhihua, *Op.cit.* p.153.

<sup>501</sup> Anastase Ivanovitch Mikoïan, ou Mikoyan (1895-1978) : homme d'État soviétique.

vivement critiqué les erreurs de Staline. Puisque le culte de Staline est éliminé, maintenant « nous pouvons discuter librement de tous les problèmes ! ». Parlant des points de vue des partis chinois et soviétique, Mao Zedong déclare : « Nos points de vue sont entièrement les mêmes<sup>502</sup> ».

Jusqu'au VIIIème congrès du parti communiste chinois qui se tient en septembre 1956, le PCC fait l'éloge de la critique de Staline au XXème congrès du PCUS. La relation sino-soviétique n'en est pas affectée. Si l'on parle de l'impact potentiel, le fait que le PCUS a publiquement mené une « autocritique » au XXème congrès en dénonçant les erreurs de Staline, ébranle foncièrement le prestige de l'Union soviétique dans le camp socialiste. À cela correspond la montée progressive des Chinois. Certes, le PCC n'est pas aussi expérimenté que le PCUS, mais en termes de charisme, Khrouchtchev est loin derrière Mao Zedong. Surtout quand le PCUS tombe dans une forme de confusion idéologique, de nombreux communistes, y compris des membres du PCUS, estiment que le PCC et Mao sont peut-être plus compétents et qualifiés pour guider le mouvement communiste international. À l'époque de Staline, il y avait une division claire des responsabilités entre le PCUS et le PCC dans le mouvement communiste international : l'Union soviétique était responsable de l'Europe et la Chine de l'Asie. Après le XXème congrès national du PCUS, la Chine attire de plus en plus l'attention des états de l'Europe de l'Est<sup>503</sup>.

En face de la crise polonaise et de l'insurrection de Budapest<sup>504</sup>, le PCC soutient fermement le PCUS : les Chinois encouragent l'intervention de l'armée rouge soviétique pour la répression, et aide l'Union soviétique dans la médiation avec la Pologne et la Hongrie. Un groupe de représentants du PCC, à la tête duquel, Liu Shaoqi, le numéro deux du PCC de l'époque, est invité à Moscou. Quand ils y arrivent le 23 octobre, la crise en Pologne est déjà réglée, mais les tensions ne sont pas apaisées. Au nom du PCC, Liu Shaoqi exprime sa volonté d'assister les pourparlers avec la Pologne. De son côté, Mao Zedong reçoit, de toute urgence, l'ambassadeur de Pologne en Chine, en exprimant que « le camp socialiste doit s'unir et la Pologne doit faire preuve de tolérance ». Sur la question de la Hongrie, Khrouchtchev invite même Liu Shaoqi à assister à la réunion du présidium du PCUS. Liu exprime sa position au nom de Mao Zedong : les deux méthodes (retrait ou répression) sont envisageables mais Mao quant à lui préfère la répression<sup>505</sup>.

---

<sup>502</sup> SHEN Zhihua, *Op.cit.* p.154.

<sup>503</sup> SHEN Zhihua, *Op.cit.* p. 110

<sup>504</sup> L'insurrection de Budapest ou révolution de 1956, désigne la révolte populaire spontanée contre le régime communiste hongrois et ses politiques imposées par l'Union des républiques socialistes soviétiques qui dura du 23 octobre au 10 novembre 1956.

<sup>505</sup> Cf. SHEN Zhihua, *Op.cit.* p.165.



En janvier 1957 les « incidents » polono-hongrois s'apaisent. Afin de compenser les contradictions entre l'Union soviétique et la Pologne, la Hongrie et les nouveaux dirigeants, et de maintenir l'unité du camp socialiste, Zhou Enlai, à l'invitation de Khrouchtchev, à la tête des représentants du gouvernement communiste chinois, conduit pendant près d'un mois une « diplomatie des navettes » entre Moscou, Varsovie et Budapest. Dans ses discours tenus à divers endroits, il souligne à plusieurs reprises l'importance de l'unité du camp socialiste dirigé par l'Union soviétique. La déclaration conjointe Chine-Pologne, Chine-Hongrie et le communiqué concernant les pourparlers sino-soviétiques-hongrois soulignent également que le principe de l'égalité dans les relations entre les pays socialistes doit être respecté et l'unité entre les pays socialistes maintenue.

La relation sino-soviétique en 1957 baigne ainsi dans une atmosphère intime de soutien mutuel, de solidarité et de coopération. Afin de stabiliser la situation, renouveler la famille socialiste et accroître la cohésion du camp soviétique, le PCC propose d'organiser une grande réunion des partis communistes du monde - le PCUS y consentit avec ferveur. Elle se déroule entre le 14 et le 16 novembre 1957, à Moscou, et rassemble 64 partis communistes. À l'issue de cette conférence, la « Déclaration de Moscou » est publiée, signée par les partis communistes de 12 pays socialistes et la « Déclaration de paix » signée par 64 Partis communistes et ouvriers. Dans l'histoire du mouvement communiste international, c'est un événement sans précédent, tant au point de vue de son ampleur, de son influence que du nombre de ses participants.

Lors de la Conférence de Moscou, la Chine et l'Union soviétique semblent en union indestructible pour diriger le camp soviétique mondial. Pourtant, un son de discorde commence à se faire entendre. La dissonance entre le PCC et le PCUS s'enracine dans leur approche différente des caractéristiques de l'époque. Le PCUS croit que le système mondial d'après-guerre subit des changements fondamentaux et que la façon de résoudre les problèmes devrait également changer. La victoire sur l'impérialisme repose sur les avantages démontrés du socialisme, pas de la guerre. Dans son rapport public du XXème Congrès du PCUS, Khrouchtchev évoque déjà la possibilité d'une voie légale non violente, vers le socialisme. Il propose la coexistence pacifique avec l'impérialisme. Or Mao Zedong est en conflit ouvert avec les États-Unis à propos de Taïwan et il estime que le monde est encore à l'ère de la révolution. Pour détruire l'impérialisme, l'ultime recours reste la révolution et la guerre. En octobre 1957, la Chine et l'URSS signent un accord secret permettant à Pékin de se doter de la bombe nucléaire. Mao Zedong arrive à Moscou le 2 novembre et évoque la réussite du lancement de Spoutnik 1 indiquant que l'URSS « dans de nombreux domaines, est la plus avancée du monde ». Le 3 novembre, c'est le lancement de Spoutnik 2. La supériorité soviétique sur le camp occidental semble alors évidente, Khrouchtchev entend s'en servir pour négocier sur un pied d'égalité avec

les États-Unis et arriver à un accord. Mao parle pourtant du « vent d'est qui l'emporte sur le vent d'ouest » (东风压倒西风), les foyers révolutionnaires ouvriers de l'Europe sont éteints tandis que les guérillas paysannes embrasent l'Orient. La Chine s'apprête à devenir le centre rouge du monde. Il apparaît là un désaccord de stratégie entre Mao et Khrouchtchev. Cette divergence est une question fondamentale qui implique diverses politiques et lignes directrices. C'est ainsi que six mois après la conclusion fructueuse de la Conférence de Moscou, les différences et les contradictions entre la Chine et l'Union soviétique se révèlent l'une après l'autre.

## 7.2 Joris Ivens de 1947 à 1956 : derrière le « rideau de fer »

Après *Les 400 millions*, Joris Ivens reste aux États-Unis, jusqu'à la fin 1944 où il accepte l'offre du vice-gouverneur des Indes néerlandaises pour devenir leur *Film commissioner* (responsable du cinéma indonésien). Il se rend en Australie pour accomplir les préparations avant de rejoindre l'Indonésie. Pourtant, face au coup d'État de Soekarno<sup>506</sup> qui proclame l'indépendance, il prend conscience de la situation colonialiste et démissionne de son poste. Pour soutenir le mouvement d'indépendance indonésienne, il tourne le documentaire *Indonesia Calling*, « sous la pression des événements<sup>507</sup> », un film ni prévu ni préparé, qui deviendra plus

---

<sup>506</sup> Soekarno ou Sukarno, né Koesno Sosrodihardjo (1901-1970), est le premier président de la République d'Indonésie (1945-1967) dont il a proclamé l'indépendance le 17 août 1945 avec Hatta, le premier vice-président.

Le 17 août 1945 au matin, Soekarno lit la proclamation de l'indépendance de l'Indonésie, dont il est nommé le premier président. Suit une période de quatre années de conflit armé et diplomatique contre les Néerlandais que les Indonésiens appellent Revolusi – « révolution indonésienne ». Elle prend fin avec la reconnaissance officielle de l'indépendance par l'ONU en 1949 suivie par le transfert formel de la souveraineté sur le territoire des Indes néerlandaises du Royaume des Pays-Bas à la République d'Indonésie le 27 décembre 1949.

<sup>507</sup> *Indonesia Calling* est un court métrage documentaire de 22 mn, en noir et blanc, réalisé en 1946 par Joris Ivens et produit par the Waterfront Union Australia. Le film s'inspire du boycottage des docks australiens à l'égard des navires néerlandais chargés d'armes, en transit pour l'Indonésie et de la décision commune des marins de cinq nations différentes qui, par solidarité avec la jeune république indonésienne, refusent de servir à bord des navires transporteurs d'armes. Le tournage par Ivens des événements qui se déroulaient est progressivement devenu un symbole, même pour ceux qui n'avaient pas vu le film et qui avaient de plus en plus d'adeptes aux Pays-Bas, bien avant que le film ne trouve un public.

La position de Joris Ivens a été très mal vue à l'époque par le gouvernement néerlandais. Il s'est fait saisir son passeport néerlandais par les autorités pendant quelques années à partir de 1947 afin de surveiller ses allées et venues. Enfin, en 1985, le gouvernement néerlandais a offert à Ivens le prix du « veau d'or » : lors de la cérémonie, le ministre néerlandais a prononcé ces mots dans son discours : « Peu de temps après la guerre, votre soutien au droit de l'Indonésie à l'autodétermination et votre film *Indonesia Calling* vous a mis en conflit avec le gouvernement néerlandais [...] Je peux maintenant dire que l'histoire s'est jouée plus de votre côté que du côté de vos adversaires. » Cf. SCHOOTS, Hans, *op.cit.* p.194-210.

tard sa véritable bannière de l'anticolonialisme<sup>508</sup>. Après une longue convalescence - Ivens est victime d'une violente crise de bronchite asthmatique - il retourne, début 1947, en Europe où la guerre froide s'installe. Au moment où il hésite devant différentes options, il reçoit un appel de Tchécoslovaquie. Une vieille connaissance, Libomir Linhart, « un jeune journaliste progressiste, critique de cinéma » qu'Ivens a connu en 1932, est devenu un homme du Parti et le responsable du cinéma tchèque. Linhart propose à Joris Ivens de travailler pour eux : « Viens travailler avec nous. Nous avons de grandes tâches à accomplir ici<sup>509</sup> ». Sans idées précises, Ivens décide de débarquer à Prague, d'une part, il a peur d'être enfermé dans son propre pays pour des raisons idéologiques et politiques<sup>510</sup> et d'une autre part, il est « ravi de se trouver dans un pays libéré par l'armée rouge et où les communistes ont obtenu la majorité aux élections de la libération en 1946 » et ainsi de pouvoir contribuer à la « construction d'un monde meilleur » :

Depuis déjà dix ans que je suis engagé dans l'histoire. En parcourant le monde avec ma caméra j'ai mesuré l'importance des grands événements et l'idée s'est affirmée au cours des années. J'ai pris conscience de l'intérêt de mon témoignage sur ces moments où, justement, des hommes opprimés décident de se battre pour conquérir leur dignité. En cela, je me définis comme un artiste qui veut réaliser une œuvre et participer directement à la construction d'un monde meilleur. En cette année 1947, me mettre au service d'un jeune État qui penche vers le socialisme va dans le droit fil de cet engagement<sup>511</sup>.

La première œuvre qu'il réalise à la demande de Linhart s'intitule symboliquement *Les Premières années*. Depuis lors, il reste derrière le « rideau de fer », travaillant successivement à Prague, à Varsovie, à Moscou, à Berlin, jusqu'en 1957, l'année où il décide de s'installer à Paris. Pendant ces neuf années, marié à une jeune révolutionnaire polonaise, il représente officiellement les cinématographies des pays de l'Est.

---

<sup>508</sup> *Indonesia Calling* passe pour le premier film anticolonialiste réalisé après la guerre. En effet, Joris Ivens n'a jamais visité l'Indonésie de toute sa vie, mais les souvenirs de cette terre lointaine marquent sa mémoire depuis l'enfance, par l'enseignement de son école catholique, par le réseau commercial de son père lors de l'extension de son business (leurs ventes s'étendent en Asie), et par les amis de ses parents qui vivaient dans cette colonie néerlandaise. Grâce à ce film improvisé, il a tissé une véritable relation avec l'Indonésie malgré son absence physique. Cf. IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p.29-31.

<sup>509</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p.229.

<sup>510</sup> Dans son autobiographie, il a retracé la situation d'alors : « Pourtant j'aurais pu rester en Hollande, me terrer dans un coin et me faire oublier en attendant des jours meilleurs. Cela aurait été un suicide. J'avais un ami, Jef Last, un écrivain, qui s'était engagé et avait servi dans l'armée républicaine pendant la guerre d'Espagne. Quand il était revenu, le gouvernement hollandais lui avait confisqué son passeport et l'avait déchu de ses droits civiques. Jef Last était condamné à vivre pendant des années en Hollande sans pouvoir en sortir. Je ne voulais pas de ce régime-là, vivre - ou survivre - prisonnier dans son propre pays. Je préférerais partir et me débrouiller comme je le pourrais. » IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p.228-229

<sup>511</sup> *Ibid.* p.231

Linhart souhaite produire un film sur la Tchécoslovaquie confrontée aux problèmes du redémarrage d'après-guerre, politique, économique et social, « un film de conviction au service du Parti dans sa lutte pour la prise du pouvoir<sup>512</sup> ». Il apparaît très vite que d'autres pays de l'Est se trouvent dans une situation semblable et, pour des raisons d'économie et de concentration des forces, le parti décide de rassembler dans un même film les quatre exemples : Tchécoslovaquie, Bulgarie, Yougoslavie et Pologne. À cause de la rupture entre Tito et Staline, la partie Yougoslave est finalement supprimée. Ce film représente deux ans de travail. Sa première présentation a lieu à Prague en décembre 1949 et à Paris en mars 1950, salle Pleyel. Ce premier film montre la reconstruction en Europe de l'Est. Dans les archives de l'INA, se trouve une émission radiophonique du 2 mars 1950 à ce sujet : « Joris Ivens, *Les premières années* », produit par la RTF (Radiodiffusion Télévision Française)<sup>513</sup>. Simone Dubreuilh s'y entretient avec Joris Ivens, venu à Paris présenter son documentaire. La présentatrice y parle d'« une tendance internationale très marquée dans ce film » et Joris Ivens l'approuve puisque la production comprend l'américaine Marion Michelle pour le scénario et l'australienne Catherine Duncan pour le commentaire, ce qui permet une sorte de distanciation du regard. En réalité, c'est la même équipe d'amis avec qui il a réalisé *Indonesia Calling*. Cet aspect d'internationalisme du film semble traduire un côté « objectif » en tant qu'observateur, alors qu'il s'agit d'emblée d'une « propagande officielle ». Pourtant, c'est l'époque où les communistes français jouent un rôle important sur la scène politique du pays, leur influence est décisive. Grâce à ce premier pas dans les pays socialistes de l'Est, Joris Ivens commence non seulement à tisser son réseau au sein du camp soviétique d'après-guerre, mais il gagne aussi une réputation solide de « sincère camarade » chez les Français communistes et autres sympathisants de gauche.

En 1950, lors de son passage à Varsovie, le Conseil mondial pour la Paix<sup>514</sup> lui propose de réaliser un film sur le congrès de la Paix, en collaboration avec le documentariste polonais, Jerzy Bossak. Joris Ivens accepte cette proposition. « C'était [son] premier congrès et [il] apprenait à se

---

<sup>512</sup> *Ibid.* p.231

<sup>513</sup> Fonds INA, ID notice PHD86025377. Chaîne de diffusion : Programme National. Heure de diffusion : 19:35-19:40.

<sup>514</sup> Le Conseil mondial de la paix, fondé en 1950, est une organisation internationale qui a pour objectif la lutte pour la paix, le désarmement général et la promotion des droits fondamentaux contre toute forme d'impérialisme. Le Conseil, qui fut longtemps sous obédience communiste, est l'émanation des directions nationales des mouvements de la paix de tous les pays. Début 1949, le bureau politique du Parti communiste de l'Union soviétique adopte une directive prévoyant l'organisation d'un congrès, afin de mobiliser les opinions sur la lutte pour la paix. Cet événement se tint à Paris et à Prague (problèmes de visas pour des membres soviétiques) du 20 au 25 avril 1949 et marque en quelque sorte la véritable naissance du Conseil mondial de la paix (CMP). Popularisé par la « colombe de Picasso », le Conseil désigne le physicien communiste français Frédéric Joliot-Curie pour en exercer la présidence. Le CMP est soutenu par de nombreuses autres organisations d'obédience communiste, comme la Fédération syndicale mondiale, la Fédération démocratique internationale des femmes (d'Eugénie Cotton) et la Fédération mondiale de la jeunesse démocratique.

débrouiller dans le tissu de la propagande officielle ». « Que faire dans un congrès, sinon filmer des gens qui parlent et d'autres qui écoutent ? Sur le plan de l'art, ce film fut celui du compromis » : avec Bossak, ils s'efforcent de faire en sorte que « le film soit le moins ennuyeux possible<sup>515</sup> ». Mais dans le contexte de la guerre froide, puis de l'éclatement de la guerre de Corée, *La Paix vaincra* est en quelque sorte une réussite d'autant plus que « c'était le premier congrès de la Paix de l'après-guerre dans un pays socialiste et les Soviétiques, qui en étaient les instigateurs et les organisateurs, y tenaient une place importante. Il y avait là des hommes venus de tous les horizons, des personnalités religieuses comme le doyen de Canterbury ou le métropolitain de Moscou, des savants comme Joliot-Curie, des intellectuels comme Ehrenbourg, des progressistes, communistes et non communistes ». C'est là le départ de l'ascension de Joris Ivens dans la sphère du système soviétique quand bien même il emprunte le réseau du Comité international pour la Paix.

Parallèlement, au cours de ce projet, il fait la connaissance d'Ewa Fiszer<sup>516</sup>, poète et résistante polonaise, par le biais de son ami Vladimir Pozner<sup>517</sup>. Ewa est une jeune femme « active et décidée », elle est « très engagée dans le mouvement des intellectuels et s'occupait activement de l'Union des écrivains ». Elle est aussi belle que fragile - elle « vivait dans la crainte constante des petites choses de la vie<sup>518</sup> ». Ewa ne s'est jamais remise de l'Insurrection de Varsovie. Ces jours sombres n'arrêtent pas d'apparaître dans ses poèmes et ses souvenirs comme ses peurs dans les nuits sombres : l'image obsédante d'une amie blessée et décédée dans ses bras alors qu'elle n'avait que dix-sept ans. Au milieu de la nuit, le murmure des morts lui faisait toujours peur<sup>519</sup>. Peut-être que dans la relation avec Germaine et Helen, Ivens s'habitue déjà à jouer le rôle de protecteur. Pozner est un bon ami d'Ewa. Il l'a qualifiée d'« intelligente, charismatique, belle et rêveuse<sup>520</sup> ». Joris Ivens essaye de la rendre heureuse mais elle ne se sent satisfaite que lorsqu'elle est accompagnée. Cet « oiseau à deux têtes » lui rappelle-t-elle dans une certaine mesure la

---

<sup>515</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p.233.

<sup>516</sup> Ewa Fiszer (1926-2000) : poète polonaise, épouse de Joris Ivens de 1951 à 1967, elle l'a accompagné dans ses voyages des années 1950 en Chine. Ewa a participé à la résistance polonaise à partir de ses dix-sept ans. Elle avait été coursière pendant l'Insurrection de Varsovie d'août et septembre 1944. Son premier recueil de poèmes qui s'intitule *Doswiadczenia (Expériences)* sort en 1949. Elle traduit aussi les poèmes de Sylvia Plath, de Paul Éluard et de Nazim Hikmet en polonais.

<sup>517</sup> Vladimir Vladimirovitch Pozner, également Vladimir Posner, est un journaliste franco-russo-américain au parcours atypique. Né en 1934 à Paris, d'une mère française et d'un père juif russe apatride, sa famille se réfugie durant l'Occupation allemande aux États-Unis, d'où son père, agent soviétique, est chassé par le maccarthysme. Après une enfance new-yorkaise, il vit en France, et dès 1952, en URSS, où il se distingue en tant que porte-parole de l'URSS et apologiste du communisme pendant la guerre froide. Joris Ivens l'a connu pendant son séjour aux États-Unis, et ils restent amis depuis lors.

<sup>518</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p.236

<sup>519</sup> SCHOOTS, Hans, *op.cit.* p.24.

<sup>520</sup> *Id.*

Germaine Krull de sa jeunesse ? En tout cas, ils tombent vite amoureux et décident de se marier. Le destin semble lui donner une raison de plus pour rester dans le « bloc de l'Est » :

Nous sommes tombés amoureux et nous nous sommes mariés. Je n'y tenais pas vraiment, mais pour Ewa le mariage était une formalité importante et j'avais joué le rôle un peu facile du protecteur, de l'homme de l'Ouest, avec un passé, une réputation, vis-à-vis d'une femme belle et fragile comme un oiseau sur la branche. C'était pour moi une relation nouvelle, bien différente de ce que j'avais vécu avec mes autres femmes.<sup>521</sup>

À remarquer qu'aux yeux des pays du camp soviétique, un « homme de l'Ouest », s'il s'agit d'un fidèle, sa loyauté semble de grande valeur, puisque c'est par pure conviction et non par obligation qu'il s'inscrit dans le paysage idéologique de l'Est. Quand ce genre de personne joue le rôle de propagandiste officiel, il donne une impression encore plus convaincante, donc plus précieuse. Ces « hommes de l'Ouest » profitent ainsi de certains avantages, dans les pays de l'Europe de l'Est comme dans la Chine de Mao.

En 1951, le studio d'état de la République démocratique allemande, la Deutsche Film AG (la *DEFA*), lui propose la direction d'un grand reportage sur le Congrès de la Jeunesse qui doit se tenir à Berlin du 5 au 19 août. Il s'agit d'une coproduction entre la *DEFA* et la *Mosfilm* de Moscou et d'une co-réalisation avec le metteur en scène soviétique, Ivan Pyriev. C'est effectivement une entreprise colossale : sous la houlette de la *Mosfilm*, Joris Ivens devient « le commandant de dix-huit brigades avec chacune sa jeep, son opérateur, ses assistants, son interprète ». Par rapport à « la pauvreté des moyens pour réaliser *Indonesia Calling*, le contraste était frappant<sup>522</sup> ». Dans cette association entre la R.D.A et l'URSS, la disproportion est grande. La *DEFA*, nouvellement créée, est facilement écrasée par la puissance d'organisation et l'ampleur des moyens soviétiques. En acceptant d'être l'homme de la *DEFA*, Joris Ivens perd, en effet, la possibilité de direction : il se rend compte qu'il est en train de cautionner un film dans lequel sa responsabilité et sa créativité restent « limitées » : « C'est Pyriev qui avait le pouvoir et je devais faire avec. Telle était la logique de la discipline<sup>523</sup> ». Joris Ivens y travaille jour et nuit, sans relâche, mais le film lui échappe de plus en plus ; il n'est pas « à [sa] place [de réalisateur] ». Quand les soviétiques décident de rapatrier tous les matériaux pour faire le montage à Moscou, le film lui échappe complètement. Trente ans plus tard, il résume que « *Amitié vaincra* ne fut en définitive qu'une expérience de

---

<sup>521</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p.236.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p.237.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p.237.

gestion de production<sup>524</sup> ». Artistiquement, c'est encore un film de propagande sans grand intérêt, mais politiquement, c'est une occasion précieuse pour ceux qui veulent se faire une place dans la hiérarchie soviétique, Joris Ivens est malgré tout fier d'y contribuer :

C'était pourtant le congrès mondial de la Jeunesse. Le dernier soir, plus de 30000 jeunes s'étaient rassemblés sur une immense place. On avait tiré un feu d'artifice et, dans la nuit, une chaîne s'était formée et des milliers de voix avaient commencé à scander : « Staline... Staline... Staline. » Une mer de bras s'élevait et s'abaissaient, les mains dans les mains. C'était, en 1951, une vision impressionnante, difficile à oublier. Staline était un symbole, c'était le grand vainqueur de la seconde Guerre mondiale et il était impensable de ne pas chanter sa gloire. [...] J'étais là-dedans moi aussi, je filmais « Staline... Staline... » en sachant que cette *Amitié vaincra* était un film sur une grande cause internationale au service du socialisme. J'en étais un des artisans, politiquement satisfait, artistiquement dépassé, mais tout de même heureux d'être une partie de ce grand tout<sup>525</sup>.

Joris Ivens et Ewa se marient officiellement le 21 octobre 1951, pendant le montage d'*Amitié vaincra* à Moscou. Le couple vit quelques mois à l'hôtel en face du Kremlin. Le 30 avril, ce film est présenté en avant-première à Berlin. Joris Ivens cherche du travail plus près de leur foyer, à Varsovie. Pendant l'été 1952, il fait un reportage en couleur pour la 5ème Course de la paix (compétition cycliste, du 30 avril au 13 mai, itinéraire de 2135 kilomètres de Varsovie à Berlin et Prague). Comme d'habitude, Joris Ivens aime partager la création en même temps que l'amour : cette fois-ci, il invite Ewa pour écrire le commentaire, en espérant que sa femme pénètre davantage dans son monde. Malheureusement, ce reportage long et répétitif ne semble pas réussir à donner le goût du cinéma à cette poétesse résistante. Après cette expérience, Ewa préfère se consacrer exclusivement à la poésie. Leur mariage se retrouve aussi dans une impasse : dans une lettre de Joris à son frère Hans, datée du 17 décembre 1952, il écrit : « C'est terrible. Dans ce récent mariage, je ne me sentais pas très heureux pour diverses raisons. Marian et moi avons senti que nous nous aimions toujours profondément et nous appartenions l'un à l'autre »<sup>526</sup> . Fin 1952, Joris Ivens a effectué un voyage professionnel à Rome, en même temps, il a rendez-vous avec

---

<sup>524</sup> *Id.*

<sup>525</sup> *Ibid.* p.238.

<sup>526</sup> SCHOOTS, Hans, *op.cit.* p.241.

Michelle Marion<sup>527</sup>. Les archives de la Fondation Joris Ivens conservent une lettre de Joris Ivens adressée à Ewa :

Je ne suis pas l'homme dont tu as besoin. Je suis plus faible que je ne le pensais, tout comme mon caractère. Au travail, j'ai une vision et une confiance durable, du courage et de la loyauté, mais dans la relation personnelle la plus proche, il me manque des qualités que le mariage et la vie commune exigent [...] Pour te dire la vérité, ce n'est que lorsque je suis seul que je me sens calme et que je peux penser à mon travail<sup>528</sup>.

Joris a-t-il posté ou non cette lettre de Rome ? Peut-être pas, elle reste pourtant une trace précieuse de sa réflexion. En tout cas, après quatorze mois seulement, il se rend compte déjà de ses problèmes avec sa troisième épouse, mais il a besoin du temps pour s'éloigner réellement : leur mariage dure encore plus de 15 ans, et ne prendra formellement fin qu'en 1967. De son côté, Michelle Marion s'est vite rendu compte que ce trajet intime avec Joris Ivens est très précaire. Elle rencontre Jean Guyard (1917-2010) l'été 1952 et commence à tisser une relation amoureuse avec cet ancien résistant, qui devient peintre surréaliste après leur rencontre. Ils se marient en avril 1954 et passent le reste de leur vie ensemble. Marion demeure pourtant une amie fidèle d'Ivens jusqu'à sa disparition. Dans une certaine mesure, les femmes sont pour Ivens comme les convictions politiques : il les aime, mais un écho distant semble plus approprié qu'une vie quotidienne en commun (avec les contraintes physiques qu'exigent une vie sous un même toit).

Été 1953, Joris Ivens signe un contrat avec la *DEFA*, pour une durée d'un an, en tant que consultant et réalisateur de reportages et de documentaires. Il reprend son mode de vie préféré (dans une chambre d'hôtel) à Berlin, tandis qu'Ewa reste à Varsovie. Son ascension au sein du système soviétique se poursuit : il devient membre du Comité mondial pour la Paix et lauréat du Prix mondial de la Paix pour l'année 1954.

Début 1953, il accepte une proposition du secrétaire de la C.G.T pour réaliser un film sur le Congrès mondial des Syndicats qui doit se tenir à Vienne du 10 au 21 octobre. C'est son troisième

---

<sup>527</sup> Michelle Marion (1913–2007), photographe américaine, que Joris Ivens a rencontré aux États-Unis aux alentours de 1940. Ils tombent amoureux passionnément vers 1944, peu après le mariage de Joris Ivens avec Helen van Dongen, leur liaison perdure, à l'insu de cette dernière. En 1945, Joris Ivens est allé seul en Australie, Helen reste aux États-Unis en attendant son message, mais c'est Michelle qui y est allée le rejoindre...Marion a accompagné Joris Ivens durant son périple aux États-Unis, en Australie et en Europe de l'Est. Elle est la caméra-woman de *Indonisia calling* et la scénariste des *Premières Années*. Ils avaient prévu leur mariage vers 1947, après le divorce officiel d'Ivens d'avec Helen. Mais Marion a découvert ce refus physique et psychologique d'intimité qui est le « mal » dont souffre Joris Ivens. Pendant de longues années communes, elle a fait appel à un psychologue pour essayer de l'aider, sans succès. Elle choisit de s'installer à Paris en 1950, en espérant que leur relation s'améliore avec un petit recul, alors que Joris Ivens est allé travailler sur le projet de *la Paix vaincra*. Il a rencontré Ewa à ce moment-là et se remaria rapidement, sans en prévenir Michelle Marion.

<sup>528</sup> SCHOOTS, Hans, *op.cit.* p.241.



congrès mais d'une part, il se plaint de devoir travailler sur des films sans grands enjeux cinématographiques et d'autre part, il ne peut refuser, pour des raisons politiques, et pratiques. Dans le contexte politique d'alors, il est « sous surveillance » dans son propre pays comme en Europe occidentale. Les pays du bloc soviétique sont « le seul endroit où [il] pouvait séjourner sans subir les inconvénients des tracasseries administratives<sup>529</sup> ». En plus, il affirme toujours ses convictions communistes, et « [il voudrait] aller un peu plus loin encore, retrouver l'homme [qu'il était] alors, convaincu, enthousiaste, un soldat de la révolution. La révolution telle qu'elle se concevait à ce moment-là, selon Staline » : « J'étais très proche du Parti, c'est lui qui me permettait d'exister et je m'y sentais protégé<sup>530</sup> ». Avec cette reconnaissance vis-à-vis du Parti, Joris Ivens choisit finalement une nouvelle voie, tout en s'appuyant sur les réseaux du camp soviétique. Profitant des avantages de la machine d'état bureaucratique, différente du système capitaliste marqué par la limitation des coûts et de la main-d'œuvre, Joris Ivens dirige la fabrication d'un film ambitieux : *le Chant des Fleuves*, « le film le plus ambitieux [qu'il a] réalisé dans les pays de l'est, une grande fresque sur la condition ouvrière dans le monde, avec la collaboration de dix-huit pays<sup>531</sup> ». Au lieu d'y filmer seulement les « meetings », avec des gens qui parlent et ceux qui écoutent, il insère dans le film des images des six grands fleuves avec celles de foules humaines, arrivées de tous les coins du monde. Résultat : « Le Nil, le Gange, le Mississippi, le Yang-Tseu, la Volga et l'Amazone offrent une diversité de paysages et de situations politiques et sociales, explicitées par les commentaires de Vladimir Pozner. Chaque épisode consacré à l'un des fleuves se conclut par une strophe du poème écrit et interprété par Brecht, dont la musique est signée par Chostakovitch<sup>532</sup> ». Ce chant poétique épique et militant, reflète la lutte commune des travailleurs aux destins différents pour défendre la paix mondiale et montre le contraste entre la vie des travailleurs du camp socialiste et celle du monde capitaliste. Il prône l'unité nécessaire des travailleurs et ouvriers du monde entier pour la victoire - en quelque sorte, le film se veut l'emblème de la force de l'internationalisme<sup>533</sup> :

---

<sup>529</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p.239.

<sup>530</sup> *Ibid.* p. 238.

<sup>531</sup> Dans son autobiographie, Joris Ivens a expliqué la genèse du titre : « Le scénario était fondé sur l'évocation de six grands fleuves : le Nil, le Gange, le Mississippi, le Yang-Tseu, la Volga et l'Amazone, j'avais pensé l'intituler *le Septième Fleuve*. Dans mon idée, à ces six fleuves, représentant six continents et six civilisations, devait s'en ajouter un septième : le fleuve de la classe ouvrière. C'était le dénominateur commun, le fleuve que rien ne pouvait endiguer ni détourner de sa marche. Cela leur avait paru trop abstrait et j'avais dû revenir à un titre plus prosaïque : *le Chant des fleuves* ». IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.240-241.

<sup>532</sup> MOINE, Caroline, *Cinéma et guerre froide : histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955-1990)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p.50.

<sup>533</sup> Cf. « Pacifisme et internationalisme, l'aout Joris Ivens », *Ibid.* pp. 49-50.

(...) Au générique du *Chant des fleuves* on trouve toutes les nationalités. Vladimir Pozner pour le scénario et le commentaire, Robert Menegoz, Joop Huisken et Alfons Machalz pour la collaboration technique, Sacha Vierny, Eri Nitzschman et beaucoup d'autres pour les prises de vues. Dmitri Chostakovitch pour la musique, Bertolt Brecht pour les poèmes, Paul Robeson pour le chant, Elsa Ensink pour le montage. J'avais fait appel aux services de trente-deux opérateurs dans trente-deux pays différents ; j'avais visionné des milliers de mètres de pellicule et inséré dans le montage des extraits de mes propres films, *Borinage* et *Nouvelle Terre*. Dans tous ces pays la caméra avait capté la réalité quotidienne - et cela avait été possible grâce au dévouement d'une poignée de cinéastes qui avaient travaillé avec le soutien des militants syndicaux et réalisé avec eux, au prix de difficultés inouïes dans des pays coloniaux ou semi-coloniaux, une sorte de contrebande de la vérité. Au centre de cette machine, Hans Wegner, producteur de la DEFA, avait été la clé de voûte de l'édifice<sup>534</sup>.

Dans cette entreprise, Joris Ivens ressemble plus à un chef d'orchestre qu'à un réalisateur. Avec Vladimir Pozner, ils terminent le scénario dès l'été 1953. En s'appuyant sur un réseau d'artistes dont profite directement la DEFA, il fait appel aux cinéastes du monde entier. Afin de préserver une certaine unité de style, il envoie une lettre d'instruction à chacun d'entre eux, sans trop de précisions - les retours possèdent ainsi une touche locale qui augmente la couleur « internationale ». À Berlin, il reçoit les rushs et dirige le montage de ces milliers de mètres de pellicules. Le film fut terminé en dix-huit mois. La première a lieu à Vienne en septembre 1954. Traduit en dix-huit langues, diffusé dans le monde entier et vu par des millions de spectateurs, *Le Chant des fleuves* fut accueilli par les milieux de gauche comme un chef-d'oeuvre. Georges Sadoul écrit alors dans *Les Lettres françaises* : « Hymne à la grandeur des hommes, à la lutte qui transforme la misère en splendeur, chant qui sonne fier et haut, ce film porte le grand réalisateur au point suprême de son art<sup>535</sup> ».

Certes, ce film ne manque pas de souffle, qui « se noie toutefois de temps à autre dans un lyrisme excessif et n'échappe pas au discours doctrinaire de l'époque à la gloire de la Chine et de l'URSS<sup>536</sup> ». Avec un recul de vingt-six ans, Joris Ivens avoue que « certaines phrases [des extraits de presse de l'époque] me paraissent difficiles à accepter aujourd'hui [...] à vrai dire, cela ne s'explique que dans la mesure où j'étais devenu - ou en train de devenir - le chantre du socialisme en marche et mes films des outils politiques ! » En même temps, il affirme également non sans fierté : « *Le Chant des fleuves* était de loin le film le plus personnel que j'avais réalisé à l'Est et il

---

<sup>534</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.241-242

<sup>535</sup> *Ibid.*, p.243

<sup>536</sup> MOINE, Caroline, *op.cit.*, p. 50.

était aussi le film le plus lyrique de toute ma carrière<sup>537</sup> ». Ce genre de contradiction imprègne ces pages consacrées à ce moment de gloire. Dans son autobiographie, parmi les seize pages qui retracent ces neuf ans de sa vie derrière le rideau de fer, un tiers (plus de cinq pages) sont consacrées à ce film, ce qui traduit son affection pour cette œuvre : « Je suis mal placé pour en juger, mais j'aimais et j'aime encore ce film pour tout ce qu'il représente pour moi : le style de travail, les difficultés rencontrées, la solidarité, la recherche, l'amitié et, d'une certaine manière, l'efficacité<sup>538</sup> ».

Il faut également souligner que *Le Chant des fleuves* est aussi la première coopération entre Joris Ivens et les cinéastes de la République Populaire de Chine. Le fleuve Yang-Tseu (ou Yangtsé), dit en chinois le Changjiang (长江), le fleuve le plus long du pays, joue un rôle de première importance dans le film et Wu Guoying (吴国英), la jeune réalisatrice chinoise, est l'une des plus importantes des collaboratrices dans ce projet. Ce film sort en salle en Chine l'année suivante, doublé en mandarin. C'est le Syndicat national chinois qui organise sa première à Pékin et la nouvelle de cet événement occupe une place de choix au milieu de la « une » du *Quotidien du peuple* du 6 septembre 1955. Dans le n°17 du magazine (chinois) *Nouvelle observation* (新观察) sorti le 1 septembre 1955, deux pages sont également consacrées à ce « grand film international », dont un article de Wu Guoying qui présente Joris Ivens ainsi que l'organisation de cette création internationale.

Malgré les honneurs reçus à travers le monde, le film reste aux yeux de son créateur le dernier « film de congrès » : « *Le Chant des fleuves* était un point limite au-delà duquel, si je continuais, il me serait difficile de faire marche arrière. Je l'ai senti plus que je ne l'ai véritablement perçu et analysé. Pour moi, les congrès étaient finis <sup>539</sup> ».

Pendant le montage du *Chant des fleuves*, Joris Ivens prépare un autre projet, totalement éloigné de ceux des congrès officiels : *Les Aventures de Till l'Espiègle*<sup>540</sup>. Il s'agit d'un film de fiction interprété par « l'icône » du cinéma français, Gérard Philipe (1922-1959). De son vrai nom Gérard

---

<sup>537</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.242.

<sup>538</sup> *Ibid.* p.243

<sup>539</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p.243.

<sup>540</sup> Till l'Espiègle est un personnage de fiction, saltimbanque malicieux et farceur de la littérature populaire du nord de l'Allemagne. Le scénario du film est adapté de l'œuvre de Charles De Coster, *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays des Flandres* (1867), l'histoire de ce héros flamand qui s'est attaqué au XVI<sup>e</sup> siècle aux Espagnols et à leur domination catholique : alors que la Flandre est envahie par les Espagnols, Till l'Espiègle use de stratagèmes pour parvenir au service de Ferdinand Alvare de Tolède, duc d'Albe et de là, il organise la résistance contre l'envahisseur.

Albert Philip, ce dernier est l'une des principales vedettes de l'après-guerre, actif au théâtre comme au cinéma. Compagnon de route du Parti communiste français, il est l'un des premiers à signer l'appel de Stockholm<sup>541</sup>, en 1950, contre l'armement nucléaire et cela en pleine Guerre froide. Par ailleurs, c'est lui qui a donné sa voix pour la version française du documentaire d'Ivens : *la Paix vaincra*. Depuis le succès de *Fanfan la tulipe*<sup>542</sup>, Gérard Philipe, intéressé par le personnage de Till l'Espiegle, a envie de produire ce film et d'essayer la mise en scène<sup>543</sup>. De son côté, Joris Ivens s'est déjà affronté aux films de fiction en réalisant *Les Brisants* en 1929. Grâce à Georges Sadoul, Gérard Philipe et Joris Ivens se mettent d'accord pour co-réaliser le film. C'est aussi le moment où la jeune DEFA cherche à s'ouvrir sur l'Europe de l'Ouest après la mort de Staline<sup>544</sup>. Cette aventure du héros flamand joué par la star française devient la première coproduction est-ouest de l'après-guerre, entre la DEFA et Les films Ariane (producteur de *Fanfan la tulipe*)<sup>545</sup>. Gérard Philipe visite l'Allemagne de l'Est au printemps 1954. Avec Joris Ivens, ils se revoient encore à Paris et entretiennent une correspondance sur l'avancement du projet. Le tournage du film a finalement lieu en 1956 et sa sortie en salle le 7 novembre 1956 à Paris.

Malgré les bonnes volontés de part et d'autre, cette coopération n'est pas vraiment une aventure joyeuse - la « coréalisation » est plutôt une opération délicate :

Au départ, il s'agissait plutôt d'une coréalisation entre Gérard Philipe et moi. Rien n'est plus illusoire que cette sorte d'association où chacun se croit obligé d'être ou trop ou pas assez lui-même. Gérard Philipe assurait sa première mise en scène, il se sentait tout à fait capable de l'assumer et pensait sincèrement que je pouvais l'aider. Mais pendant les prises de vue il devint non pas orgueilleux, mais de plus en plus autoritaire. C'était regrettable, mais c'était net. Ce double pouvoir mal réparti créa un climat de tension et je ne pouvais que m'effacer. Le respect et l'amitié que nous avions l'un pour l'autre nous permirent d'éviter le piège de la mésentente. Nous décidâmes de bien délimiter nos fonctions ; à lui la mise en scène, à moi l'organisation de la production en relation avec la DEFA<sup>546</sup>.

---

<sup>541</sup> L'appel de Stockholm est une pétition contre l'armement nucléaire lancée depuis Stockholm par le Mouvement mondial des partisans de la paix — d'inspiration communiste — et par Frédéric Joliot-Curie le 19 mars 1950.

<sup>542</sup> *Fanfan la tulipe* : film d'aventure, comédie, sorti en 1952, réalisé par Christian-Jaque, avec Gérard Philipe et Gina Lollobrigida. Cette oeuvre a reçu le prix de la mise en scène au Festival de Cannes en 1952 ainsi que l'Ours d'argent au Festival de Berlin de la même année. Il s'agit du premier film français à avoir été doublé en chinois après 1949. Il est présenté en Chine en 1956.

<sup>543</sup> Cf. DURANT Philippe, *Gérard Philipe*, Paris, PAC édition, 1983, pp.133-138.

<sup>544</sup> Cf. MOINE Caroline, p.52-53.

<sup>545</sup> Ce film est la première des quatre coproductions menées à bien par la France et l'Allemagne de l'est à la fin des années 1950. La DEFA a également co-produit avec la France *Les Sorcières de Salem* en 1957, *Les Misérables* en 1958 et *Les Arrivistes* en 1960. Après quoi, la RDA a décidé de cesser toute coopération. Une des raisons évoquées par Alexander Abusch, ministre de la Culture de 1958 à 1962, était que la RDA ne se trouvait pas suffisamment représentée idéologiquement dans ces œuvres dans lesquelles elle avait dû faire trop de concessions à, selon elle, une définition artistique bourgeoise et réactionnaire. Peu de temps après, en août 1961, était érigé le mur de Berlin.

<sup>546</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.244.

Sur le plan artistique, le film n'est pas non plus un succès : en France, les critiques le considèrent comme une production ambitieuse mais mal maîtrisée. « Le film [...] est assez mal construit. La désinvolture y ressemble trop souvent au désordre, et la diversité à l'éparpillement. On eût aimé un lien solide ou du moins plus solidement tressé pour unir entre eux les épisodes tour à tour dramatiques, sentimentaux et burlesques qui nous sont présentés [...] Bref, ce *Till Eulenspiegel* n'est guère plus qu'une mosaïque brillante, un agréable album d'images. Les auteurs, après tout, n'avaient peut-être pas l'ambition de réaliser autre chose<sup>547</sup> ». Ces nombreuses critiques sévères affectent Gérard Philipe qui ne réalisera pas d'autre film. Mais pour Joris Ivens, c'est un film très important qui marque un tournant historique : « cette aventure fut l'occasion de faire éclater la coquille qui [le] retenait dans les pays de l'Est ». Après la sortie du film, il s'envole avec Ewa à Pékin pour une visite de six semaines. À son retour, il prend la décision de s'installer à Paris<sup>548</sup>.

Avec l'accès au pouvoir de Khrouchtchev à la mort de Staline en 1953, la signature du traité de paix relatif à l'Autriche en mai 1955, le processus de déstalinisation et la promotion de la « coexistence pacifique », la tension entre les deux camps connaît des moments d'apaisement. Les sommets entre les dirigeants américains et soviétiques reprennent après dix ans d'interruption<sup>549</sup>. Dans ce contexte, Joris Ivens retrouve la liberté de circuler entre l'est et l'ouest : « En 1957, la guerre froide s'était calmée, les relations entre les deux blocs devenaient plus faciles et la Hollande consentit à me donner un passeport pour une durée de six mois ». Pendant le tournage des *Aventures de Till l'Espiègle*, il passe beaucoup de temps en France et retrouve une envie de création libre - malgré sa fidélité envers le Parti, Joris Ivens se lasse de la vie en Europe de l'Est, que ce soit sur le plan professionnel ou affectif. Il a donc besoin de trouver un nouvel horizon<sup>550</sup>.

---

<sup>547</sup> Extrait de l'article de Jean de Baroncelli dans *Le Monde* du 13 novembre 1956. in DURANT Philippe, *op.cit.* p.134-135.

<sup>548</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.246 : « À mes amis allemands qui voulaient me garder avec eux je répondais que ma place était à l'ouest. Ils essayaient de me retenir. Pour me convaincre ils me disaient : « Joris, reste ici, prends une villa et installe-toi. ». Non. Je préférerais vivre à l'hôtel comme je l'avais toujours fait, à Berlin, Prague ou Varsovie, pour éviter de prendre des habitudes. C'était une manière de conjurer le mauvais sort. Pourtant, depuis neuf ans, j'avais une certaine sécurité, un salaire, de bonnes relations avec les responsables du parti et les gens du gouvernement. Je pouvais vivre et travailler en Allemagne aussi longtemps que je le désirais. J'aurais pu effectivement m'intégrer, mais je ne le voulais pas. D'une certaine manière j'étais resté un étranger, un camarade de passage qui travaille là en attendant de retourner chez lui. Je me suis installé à Paris. Avec Ewa nous avons emménagé dans un minuscule appartement, rue Guisarde, vingt-cinq mètres carrés au quatrième étage, sans ascenseur ni téléphone. »

<sup>549</sup> Khrouchtchev rencontre Eisenhower en 1955 à Genève, en 1959 aux États-Unis et en 1960 en France.

<sup>550</sup> En effet, dès les premières commandes officielles au début des années 1950, Joris Ivens a déjà été déçu sur le plan artistique. Mais comme dans les relations sentimentales, il agit toujours avec un peu de retard, ce qu'il avoue trente ans plus tard : « D'autres congrès allaient suivre, jusqu'à ce que je me rende compte que j'étais en train de devenir le spécialiste des congrès dans les pays de l'est. C'était une pente dangereuse, car, quelles que soient mes convictions politiques, je ne me sentais pas très à l'aise dans le rôle de photographe de cour. Mais, comme toujours, avant de me dégager il me fallut le temps. » IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p.234

D'une manière générale, pendant ces neuf années derrière le rideau de fer, la création de Joris Ivens se limite aux œuvres de propagande. Avec sa sensibilité cinématographique, il s'est bien rendu compte qu'ils sont « ceux qui ont le plus glissé dans l'histoire<sup>551</sup> ». Cependant, son expérience en tant que représentant officiel de l'est a une influence cruciale sur sa relation avec la « Chine nouvelle ». D'abord, il est une figure importante dans le domaine cinématographique, reconnu dans tout le milieu international et cela lui assure son accès à la Chine de Mao. Ensuite, au cours de ces dernières années de vie au cœur du camp soviétique, sa compréhension du système bureaucratique, de la réalité des pays communistes, de la préférence des autorités à son égard ainsi que sa faculté d'intégration personnelle dans ce système atteint un niveau que les autres réalisateurs occidentaux sympathisants de gauche ne peuvent pas égaler.

À propos du « rapport secret » de Khrouchtchev et des bouleversements en Pologne et en Hongrie, le point de vue de Joris Ivens est différent de celui de son entourage : il ne partage pas les propos d'Ewa Fiszer contre Staline, ni la déception de Gérard Philipe au moment de l'insurrection de Budapest. Non sans tristesse, il écrit à Michelle Marion le 27 novembre : « Des choses si tragiques se produisent. Des choses qui sont nécessaires, mais parfois je me demande si la manière dont elles sont faites est la bonne. L'histoire nous montrera - et ma confiance demeure<sup>552</sup> ». Dans son autobiographie, il affirme encore une fois cette « nécessité historique » et « qu'il fallait l'accepter<sup>553</sup> ». Gérard Philipe signe une déclaration condamnant la violence soviétique en Hongrie et c'est l'une des personnes à Paris avec qui Ivens perd progressivement le contact. Sa conviction, ses certitudes rejoignent alors l'opinion du PCC, ce qui lui ouvre une « voie royale » pour retrouver la « Chine nouvelle », celle de tous ses espoirs.

---

<sup>551</sup> *Ibid.* p.243.

<sup>552</sup> SCHOOTS, Hans, *op.cit.* p.249.

<sup>553</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* pp.244-245. « Le film fut terminé en 1956, l'année de Budapest. Le soir de la première, sur les Grands Boulevards à Paris, nous fûmes pris dans les remous d'une manifestation gauchiste autour de l'immeuble de l'Humanité. Gérard était avec moi et je vis son beau sourire s'attrister. Je savais ce qu'il ressentait. C'était un sympathisant sincère mais il supportait mal le choc de Budapest. Comme lui j'en subissais le contrecoup, mais je n'envisageais pas le pire, je pensais qu'il y avait là comme une nécessité historique et qu'il fallait l'accepter. C'était un premier signe. De ce jour, le jeu des amitiés commença à changer d'équilibre et beaucoup se refermèrent comme des fleurs privées de soleil. Avec mes amis on se voit moins ou pas du tout, on s'évite et on se tait. »

### 7.3 La « diplomatie populaire », une invention de Zhou Enlai

Après la fondation de la République populaire de Chine, Zhou Enlai est nommé à la fois Premier ministre du Conseil d'administration du gouvernement (plus tard remplacé par le Conseil d'État) et ministre des Affaires étrangères<sup>554</sup>. À travers la coordination de ces deux fonctions et de sa position de membre permanent du Politburo, d'une part, il assure la consolidation du pouvoir et le développement économique, d'autre part, il devient l'architecte des premières politiques étrangères de la RPC, présentant la Chine comme un nouveau membre de la communauté internationale mais déjà responsable. Au début des années 1950, Zhou a beaucoup œuvré, sous les ordres de Mao Zedong, pour tisser la relation sino-soviétique : c'est lui qui a dirigé la négociation à Moscou pour la signature du « Traité d'amitié, d'alliance et d'assistance mutuelle sino-soviétique » avec l'URSS et c'est lui qui est allé voir Staline avant la participation des « Soldats volontaires chinois » à la guerre de Corée afin de démontrer la fidélité du PCC à son égard et d'obtenir son soutien. Après le décès de Staline, il a également été le représentant du PCC à ses funérailles. Préconisant une coexistence pacifique avec l'Occident après l'impasse de la guerre de Corée, il participe, en 1954, aux accords de Genève<sup>555</sup>, et en 1955, à la Conférence de Bandung en Indonésie<sup>556</sup>. En tant que diplomate habile et qualifié, Zhou représente sur la scène internationale l'image de la Chine nouvelle. C'est un négociateur expérimenté et respecté en tant que vétéran de la Révolution en Chine.

Lorsque la RPC est fondée le 1er octobre 1949, Zhou informe tous les gouvernements que tout pays souhaitant établir des relations diplomatiques avec la RPC doit mettre fin à ses relations avec la République de Chine (de Tchang Kai-shek) et soutenir la RPC dans sa revendication d'occupation du siège de la Chine aux Nations unies. Ceci constitue le premier document de

---

<sup>554</sup> Zhou Enlai occupe le poste de Premier Ministre de RPC à partir de 1949, jusqu'à sa mort en 1976, et en tant que Ministre des Affaires étrangères entre 1949 et 1958.

<sup>555</sup> Les accords de Genève marquent la fin de la guerre d'Indochine qui, depuis 1946, opposait principalement la France au Viêt Minh dirigé par Hồ Chi Minh. Le traité est rédigé à la suite de la chute du camp retranché de Điện Biên Phủ. Il est officiellement signé le 20 juillet 1954 à minuit puis ratifié le 21 juillet 1954, à Genève, entre la République française pour laquelle le général Henri Delteil représente le gouvernement Mendès-France et la république démocratique du Viêt Nam, nom utilisé depuis 1945 par le gouvernement Viêt Minh.

<sup>556</sup> La conférence de Bandung s'est tenue du 18 au 24 avril 1955 à Bandung, en Indonésie, réunissant pour la première fois les représentants de vingt-neuf pays africains et asiatiques dont Gamal Abdel Nasser (Égypte), Jawaharlal Nehru (Inde), Soekarno (Indonésie) et Zhou Enlai (Chine). Cette conférence marqua l'entrée sur la scène internationale des pays décolonisés du « tiers monde ». Ceux-ci ne souhaitant pas intégrer les deux blocs choisissent le non-alignement. L'objectif de cette conférence est de promouvoir l'économie et la coopération culturelle afro-asiatiques, en opposition avec le colonialisme ou le néocolonialisme menés par les États-Unis et l'Union soviétique durant la guerre froide. Zhou Enlai est un des principaux participants de cette réunion. Après cette conférence, la position politique internationale de la Chine commence à s'améliorer progressivement. Grâce à l'aide de nombreuses puissances non alignées qui prennent part à la conférence, la position américaine de boycott économique et politique de la RPC commence à s'éroder, malgré une pression américaine continue dans cette direction.

politique étrangère diffusé par le nouveau gouvernement. En 1950, la RPC parvient à établir des relations diplomatiques avec les autres pays communistes et treize pays non-communistes, mais les pourparlers avec la plupart des gouvernements occidentaux sont infructueux.

Dans la pratique, Zhou Enlai propose « une diplomatie populaire » avec les pays qui n'ont pas établi de relations officielles avec la RPC, en accentuant les échanges économiques, culturels entre les peuples. De nombreuses associations sous la direction du gouvernement sont ainsi créés, afin de faciliter ces échanges. Edgar Faure, premier homme politique français ayant visité la Chine en 1957 à titre privé, déclare alors : « En ceci les Chinois n'ont pas eu l'occasion de s'inspirer d'un modèle russe, car il y a bien longtemps que l'URSS a rétabli presque entièrement le réseau de ses relations internationales<sup>557</sup> ». C'est donc une pure invention de Zhou Enlai. Grâce à cette politique, la jeune RPC gagne progressivement du terrain aux yeux des pays occidentaux qui n'ont pas de relation officielle avec elle dès 1949.

De 1949 à 1975, Zhou Enlai reçoit à de nombreuses reprises des invités étrangers, venus de différents horizons. Parmi ces « amis étrangers », la plupart ont une influence potentielle, plus ou moins directe, sur leur gouvernement ; certains d'entre eux sont des dignitaires des milieux politiques. Zhou Enlai a déclaré à plusieurs reprises que « la diplomatie de la Chine nouvelle comprenait les relations entre les gouvernements et les relations entre les peuples » et il réaffirme qu'il soutient « les échanges amicaux entre les peuples qui créent les conditions pour l'établissement de relations diplomatiques<sup>558</sup> ».

Il faut souligner qu'en Chine, le soi-disant « populaire » ne veut pas dire « détaché du gouvernement », tout au contraire : comme le PCC prétend représenter le peuple chinois, tous ces échanges « populaires », sont d'emblée et strictement, sous la direction et le contrôle du Parti. Sur ce point-là, la vision d'Edgar Faure est d'une rare pertinence :

Je suis donc à Pékin, l'invité de l'Institut Populaire pour les Affaires étrangères. C'est ce que l'on appelle ici un organisme privé. Nous dirions plutôt : un organisme para-étatique. Il a la charge d'assurer les relations entre la Chine et les pays avec lesquels justement elle n'a pas de relations : il suffisait d'y penser. C'est un ministère officieux des Affaires étrangères à compétence diplomatique latérale<sup>559</sup>.

---

<sup>557</sup> Edgar Faure (1908-1988), homme politique français. Il est président du Conseil des ministres en 1952 et de 1955 à 1956, sous la IV<sup>e</sup> République, président de l'Assemblée nationale de 1973 à 1978, élu à l'Académie française en 1978. Envoyé de Charles de Gaulle, il a effectué deux voyages à titre personnel en Chine en 1957, et en 1963, et contribué à l'établissement de la relation diplomatique entre la RPC et la France.

<sup>558</sup> Cf. LI Ping, *op.cit.*

<sup>559</sup> FAURE, Édgar, *Le Serpent et la tortue*, Paris, Julliard, 1957. p. 19.



Cet Institut dont parle Edgar Faure, est fondé le 15 décembre 1949, juste après la fondation de RPC, sur proposition de Zhou Enlai. Zhou Enlai, et Chen Yi (le Ministre des Affaires étrangères de RPC de 1958 à 1972) ont successivement été présidents d'honneur de cet institut<sup>560</sup>. Les objectifs généraux de la CPIFA à sa création étaient d'étudier les politiques étrangères et les questions internationales et de faire des suggestions sur la politique étrangère de la Chine. Au cours des premières années, il s'est principalement concentré sur la recherche de politiques étrangères et de questions internationales importantes, urgentes et pertinentes pour la Chine. Tout en diffusant des opinions sur les grandes questions internationales, le CPIFA s'est également engagé dans la compilation et la publication de documents sur les affaires étrangères et des séries sur les études internationales ainsi que dans l'organisation de séminaires et de conférences sur des sujets spécifiques. En même temps, en tant qu'hôte de nombreuses délégations étrangères en visite, le CPIFA a « apporté sa contribution à la promotion de la compréhension mutuelle, de l'amitié et de l'unité entre les peuples de Chine et d'autres pays ». Depuis 1955, la diplomatie interpersonnelle est devenue une tâche fondamentale<sup>561</sup>.

Depuis 1957, Joris Ivens vit en France. Sa relation avec la Chine évolue dès lors dans le contexte des relations sino-françaises. La France est l'un des premiers pays occidentaux qui a établi des relations diplomatiques avec la RPC en 1964, sous la présidence de Charles De Gaulle. Les échanges non officiels entre la Chine et la France commencent au milieu des années 1950. D'une part, il y a des hommes d'État, tels qu'Edgar Faure, qui y joue un rôle important, et d'autre part, sous l'égide du PCF, est fondée l'Association des amitiés franco-chinoises (AAFC) en 1954 : « un de ses objectifs fondamentaux était d'œuvrer en vue de l'établissement de relations diplomatiques entre la France et la Chine<sup>562</sup> »

\*

Pendant la conférence de Bandoeng, Chou En-laï a lancé un appel qu'il a étendu au monde entier : « Venez voir. » Nous profitons de cette politique, non sans étonnement (...) J'étais indifférente à la Chine ancienne. La Chine, pour moi, c'était cette patiente épopée qui commence aux jours sombres de la *Condition humaine* et s'achève en apothéose le 1er octobre 1949 sur la terrasse T'ien An Men ; c'était cette révolution passionnée et raisonnable qui avait non seulement délivré de l'exploitation paysans et ouvriers, mais libéré de l'étranger toute la

---

<sup>560</sup> L'Institut Populaire pour les Affaires étrangères, en chinois : 中国人民外交学会, en anglais: The Chinese People's Institute of Foreign Affairs (abréviation officielle de cette institution : CPIFA).

<sup>561</sup> <http://www.cpifa.org>

<sup>562</sup> L'AAFC éditait la revue trimestrielle « Aujourd'hui la Chine. » Le numéro 37 d'avril 1984 a publié un entretien avec Edgar Faure intitulé *Edgar Faure et la Chine*.

Chine.

Les temps héroïques étaient révolus. Le problème était à présent d'industrialiser un pays où, sur six cents millions d'habitants, plus de cinq cents cultivent la terre et soixante-quinze vivent de l'artisanat.

Saisir sur le vif les commencements d'une pareille transformation me semblait une grande chance.

Simone de Beauvoir<sup>563</sup>

Le 6 septembre 1955, en tant qu'invités du gouvernement de RPC, Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre arrivent en Chine pour un voyage de six semaines afin de voir « la Chine nouvelle », à l'occasion du VI<sup>ème</sup> anniversaire de la République populaire.

Le 21 septembre 1955, une délégation française de l'Association des amitiés franco-chinoises, atterrit également à Pékin, invitée par l'Institut populaire des affaires étrangères de Pékin. Elle entreprend un voyage collectif avec le même objectif, certains d'entre ses membres vont rester un mois et d'autres cinq semaines.

Cette délégation est composée de quatorze personnes :

Marcelle Auclair, romancière et journaliste, veuve de Jean Prévost, directrice de l'hebdomadaire féminin *Marie-Claire*<sup>564</sup>.

Marcel Cerisuelo, administrateur du quotidien régional *Le Patriote du Sud-Ouest*, publié à Toulouse.

René Dumont, agronome<sup>565</sup>.

Marcel Fabre, juriste, professeur de droit constitutionnel à la faculté d'Aix-en-Provence.

Armand Gatti, journaliste, dramaturge et poète, qui a obtenu le prix Albert-Londres en 1954.

André Guyard, étudiant en géographie et musicien.

---

<sup>563</sup> BEAUVOIR, Simone de, *La Longue marche, essai sur la Chine*, Paris, Gallimard, 1957. p.8.

<sup>564</sup> Elle évoquera son voyage en Chine dans l'ouvrage composé avec sa fille, *Mémoire à deux voix* (Paris, Le Seuil, 1978, p. 400)

<sup>565</sup> Pour lui, ce séjour servira de base à la rédaction de son livre *Révolution dans les campagnes chinoise* (Paris, Le Seuil, 1957.)

André-Georges Haudricourt, ethnologue et linguiste, chercheur, au Centre national de la recherche scientifique qui sera directeur des Cahiers franco-chinois (*Paris-Pékin*, la revue des Amitiés franco-chinoises) de mars 1959 (n°1) à décembre 1962 (n° 15-16 et dernier)<sup>566</sup>.

Paul Herbé, architecte-conseil des départements d'Outre-Mer, qui fut, entre autres, le concepteur de la nouvelle cathédrale d'Alger puis l'un des responsables du projet architectural de la Défense.

Michel Leiris, écrivain, poète, ethnologue, chercheur attaché au Centre national de la recherche scientifique.

Jeanne Lévy, professeur de médecine, spécialiste de médecine de l'enfance et de la protection maternelle et infantile.

Jean Lurçat, peintre, graveur et tapissier.

Chris Marker, cinéaste, éditeur de la revue *Esprit*.

Pierre Riche, ancien prêtre ouvrier, membre de la fédération CGT de la métallurgie.

Paul Ricoeur, professeur de philosophie à l'Université de Strasbourg.

Albert Riéra, réalisateur à la Radio-télévision française.

Hilda Santucci, psychologue, collaboratrice au laboratoire de psychologie de l'enfant à l'hôpital Henri-Rousselle de Paris.

Le couple Sartre - de Beauvoir et cette délégation n'ont pas voyagé ensemble mais ils se croisent à plusieurs reprises, à Pékin, à Shanghai, à Hangzhou. De nombreux écrits et clichés seront publiés en faveur de la Chine de Mao après leur retour :

Simone de Beauvoir publie en 1957 *La Longue marche, essai sur la Chine* chez Gallimard, récit de son périple en Chine, après sa participation au numéro spécial des *Temps modernes* intitulé « La Chine d'hier et d'aujourd'hui », sorti en septembre 1956.

La revue *Esprit*, publie un numéro spécial « Chine » sorti en janvier 1956, dont l'éditorial s'intitule « La Chine, porte ouverte », avec un cahier de photographies « Clair de Chine » (de Chris Marker), et trois articles : « Certitudes et incertitudes d'une révolution » de Paul Ricoeur, « Prose

---

<sup>566</sup> Il a évoqué ce voyage dans ses entretiens avec Pascal Dibie (*Les Pieds sur terre*, Paris, A.-M. Métailié, 1987, pp. 121-123)

pour Pékin » d'Armand Gatti, et « Réforme agraire et collectivisation accélérée » de René Dumont<sup>567</sup>.

Parallèlement, un livre de 192 pages, sous forme de guide *Chine* - le douzième de la collection « Petite Planète » - sort sous la direction de Chris Marker, avec un texte d'Armand Gatti, des photos de Chris Marker, de Roger-Viollet et celles de l'Agence officielle chinoise de Hsin Hua (新华社 : l'Agence de la Chine nouvelle ) ainsi que des calligraphies chinoises exécutées par Zao-Wou-Ki<sup>568</sup>.

Chris Marker présente de son côté un court-métrage de 22 minutes (sur les deux heures de rush dont il dispose) tourné durant le périple : c'est *Dimanche à Pékin*<sup>569</sup>, son premier film (en couleur) qui lui vaudra le grand prix du court-métrage de Tours en 1956 et la médaille d'Argent à Moscou en 1957.

Quant à Michel Leiris, il tient un journal de bord qu'il rédige chaque jour. Son œil d'ethnologue note scrupuleusement tous les événements, tous les gens qu'ils croisent comme leurs détails vestimentaires. Ce journal, publié tardivement en 1994, présenté et annoté par Jean Jamin<sup>570</sup> chez Gallimard<sup>571</sup>, rapporte de nombreux événements d'abord publiés « à chaud » dans des revues ou recueils dans les jours qui ont suivi son retour en France.

Dans leurs œuvres ou leurs déclarations publiques, ces Français ont tous gardé un sentiment d'émerveillement, d'enthousiasme et d'espoir au retour de leur voyage en Chine. L'essai sur la Chine de Simone de Beauvoir se divise en huit parties (Découverte de Pékin, Les Paysans, La Famille, L'Industrie, La Culture, La Lutte défensive, Le 1er Octobre, Villes de Chine) et sous son œil d'observatrice « objective », ses descriptions détaillées, d'un style retenu mais ferme, semblent encore plus convaincantes que certaines exaltations pourtant plus hautes couleurs. Elle y explique calmement que la Chine n'est « ni paradis, ni infernale fourmilière, mais

---

<sup>567</sup> MARKER, Chris, GATTI, Armand, DUMONT, René, *La Chine, porte ouverte*, Paris, Esprit, 1956.

<sup>568</sup> Ce petit guide changera de couverture et ressortira en 1965, probablement grâce à l'établissement des relations diplomatiques franco-chinoise (1964). Par rapport à l'édition originale, le contenu n'a pas été retouché, on y retrouve juste quelques photos d'Agnès Varda, à la place des photos de Hsin Hua.

<sup>569</sup> Court métrage documentaire (22 minutes, en couleur) réalisé par Chris Marker, sorti en 1956, co-produit par Pavox Films et Argos Films.

<sup>570</sup> Jean Jamin : ethnologue et anthropologue français né le 26 avril 1945 à Charleville-Mézières dans une famille ouvrière ardennaise. Directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS, Paris), il y a enseigné (1993-2016) la méthodologie et l'épistémologie de l'ethnologie, et développé des recherches sur l'histoire de cette discipline ainsi que sur l'anthropologie des mondes contemporains. Il est ancien directeur (1997-2015) de *L'Homme*, revue française d'anthropologie, et, avec Michel Leiris, fondateur en 1986 de la revue *Gradhiva*, dont il a transmis le titre en 2006 au musée du Quai Branly qui l'édite depuis.

<sup>571</sup> LEIRIS, Michel, *Journal de Chine*, Paris, Gallimard, 1994.

une région bien terrestre, où des hommes qui viennent de briser le cycle sans espoir d'une existence animale luttent durement pour édifier un monde humain (...) Beaucoup d'observateurs sont frappés par le fait que le programme appliqué par le régime est celui qu'aurait adopté n'importe quel gouvernement moderne et éclairé, soucieux de faire progresser son pays ». Elle conclut ainsi : « la vie est encore alourdie de tous ses besoins, ses racines sont visibles : qu'elles dépérissent, et tout meurt ; mais déjà elle débouche sur un avenir sans limite<sup>572</sup> ».

Michel Leiris, dans une courte intervention à un meeting au Palais de la Mutualité, le 11 décembre 1955, organisé par l'Association des amitiés franco-chinoises, déclare que « Jamais dans mon histoire d'ethnologue et d'écrivain - cette existence au cours de laquelle j'ai visité l'Afrique, les Antilles, fait un saut très rapide à New York et circulé dans plusieurs pays d'Europe - il ne m'est arrivé de me sentir en accord avec un pays comme je me suis senti en accord avec la Chine nouvelle. J'aurais, là-bas, le contact de la foule et cette foule me donnait confiance dans la vie, parce que je la sentais elle-même pleine de confiance et d'espoir<sup>573</sup> ». Quant aux vingt-deux minutes du film de Chris Marker, elles offrent un véritable choc visuel : les odeurs, les visages des rues de Pékin nous sont montrés comme un monde « idéal ». C'est une Chine éternelle vivante, riche de ses arts et artisanats millénaires, de ses architectures au style si singulier, en passant par ses mœurs et coutumes rarement vus directement par des Occidentaux. Mais en même temps, Marker nous montre une Chine nouvelle, sortie de l'imaginaire occidental, débordant d'enthousiasmes et d'espoirs révolutionnaires et cette « prose imagée » se termine sur une suggestion qui fait rêver : « je me demande seulement, à la fin de ce Dimanche à Pékin, si la Chine elle-même n'est pas le Dimanche de la terre ».

Cette fascination sans réserve peut être au premier abord un peu suspecte. Mais la lecture du *Journal* de Leiris, par exemple, malgré son abstinence de lyrisme, rend compte dans ses moindres détails d'« un voyage de rêve », précisément documenté et analysé.

Supervisée par Zhou Enlai, spécialiste des relations internationales depuis l'époque de la guerre, l'organisation de cette visite est ainsi partout félicitée.

L'itinéraire prévu pour ce voyage est dense : il se pense comme une sorte de panorama synthétique permettant aux visiteurs de percevoir les qualités des paysages et d'ouverture du peuple en Chine. Tout y est bien dosé afin de permettre une vision harmonieuse de cette civilisation millénaire qui s'apprête à l'édification d'un « nouveau monde ».

---

<sup>572</sup> BEAUVOIR, Simone de, *op.cit.* p.484.

<sup>573</sup> « Je dois vous dire... », transcription de son intervention, mise en annexe dans LEIRIS, Michel, *op.cit.*, p. 225.

La délégation est arrivée à Pékin le 21 septembre. Après avoir visité la Capitale et ses alentours, elle assiste à la cérémonie de la Fête nationale. La délégation prend le train le 4 octobre : direction le nord-est de la Chine et elle visite sur un rythme soutenu quasiment une grande cité chaque jour : Changchun (长春), Shengyang (沈阳), Anshan (鞍山) et, pour l'exemple, « la coopérative » (合作社) du village de Yen Tsin. Cette partie de la Chine, riche en ressources naturelles, a été l'ancienne colonie du Japon, dite également « le Manzhouguo<sup>574</sup> ». Après 1949, elle est devenue la base primordiale de l'industrie lourde de la Chine nouvelle, marquée par la touche soviétique (exemples notés dans le journal : l'usine automobile de Changchun, le combinat métallurgique d'Anshan, sont planifiés par les spécialistes soviétiques et construits avec leur aide<sup>575</sup>). Les membres de la délégation prennent ensuite le train pour descendre vers le sud : d'abord Tianjing (天津), ancien port d'ouverture vers l'étranger dès les premiers « traités inégaux » datés du milieu du XIXe siècle. Cette grande ville est une des villes les plus développées économiquement, avant 1949. En dehors des banquets de réception, des lieux pittoresques, la visite des entreprises Hu Di-chön, « capitaliste national », on montre surtout aux invités le succès de la « nationalisation » en cours<sup>576</sup>. Puis le train passe par une succession de villes, dont chacune possède ses particularités : Jinan (济南) Tai'an (泰安)、Pukou (浦口)、Nanjing (南京)、Changzhou (常州)、Wuxi (无锡)、Suzhou (苏州), pour arriver à Shanghai (上海), métropole internationale familière aux Français grâce à l'existence de la concession française pendant presque un siècle<sup>577</sup>. De là, ils visitent Hang-zhou, ancienne capitale de la dynastie des Song, ville construite au bord du Lac de l'Ouest (西湖). Ces villes du sud sont bien différentes de celles du nord. Sensible à leurs raffinements, Leiris est étonné par Hangzhou :

Promenade en bateau (Lac de l'Ouest) jusqu'à une île chargée de constructions charmantes, qui ne sont que des pavillons de plaisance. Herbé l'architecte estime, comme moi, que seuls les Arabes et les Chinois ont su créer des lieux de vrais comforts spirituels.

(...)Plus que partout ailleurs, impression de se trouver en face - ou, plus exactement, au sein - d'une civilisation incomparablement raffinée. Quelques-uns d'entre nous font allusion à la possibilité d'une nouvelle « prière sur l'Acropole ». Une fois de plus, on

---

<sup>574</sup> Le Mandchoukouo, ou Manzhouguo (满洲国: État de Mandchourie), région prétendue être « un État indépendant », avec en apparence Puyi, le dernier empereur de la dynastie des Qing, comme empereur, mais mis en place et contrôlé en réalité par l'Empire du Japon de 1932 à 1945.

<sup>575</sup> Voir LEIRIS, Michel, *op.cit.*, p.103-111.

<sup>576</sup> *Ibid.* p. 116 - 118.

<sup>577</sup> Charles de Montigny (1805-1868) en tant que premier consul français à Shanghai, y arrive en janvier 1848. En 1943, le gouvernement de Vichy l'a rendu au gouvernement de Wang jingwei, son équivalent en Chine, sous la domination des Japonais pendant la Seconde Guerre mondiale.

constate un prodigieux accord entre passé et présent, monuments et vivants. Jamais, sans doute, on a poussé aussi loin l'art de vivre : dans tout autre pays - sauf peut-être en Italie, où les enfants savent si bien se mêler aux barbes des dieux marins sculptés - la foule déparerait les monuments par sa vulgarité. Ici, il est certain au contraire qu'elle en accentue la beauté, qui est bien moins une beauté de proportions ou d'invention plastique qu'une beauté d'ingéniosité divertissante et de gentillesse, aux antipodes du grand art, de la morale rigide et de la pédanterie. Trois jeunes gens (deux filles et un garçon) ont été nos guides pour toute cette délicieuse journée, comme de vacances<sup>578</sup>.

Après ce « moment enchanté », retour à Shanghai le 16 octobre, puis, à Pékin le 18 octobre. Une partie de la délégation - Jeanne Lévy, Hilda Santucci, Fabre, Ricoeur, Herbé, Cerisuelo - partent en France le 20 octobre, tandis que Handricourt, Riche, et Leiris, accompagnés d'interprètes, vont visiter le sud-est de la Chine, le Yunnan (云南). Départ en avion (avec l'escale à Chongqing), le 25. Le Yunnan est une région pittoresque qui faisait partie de l'Empire colonial de la France, où habitent de nombreuses ethnies minoritaires. Un ancien film réalisé par Christian-Jaque, sorti en France le 19 janvier 1938, *Les Pirates du rail*, raconte justement l'histoire d'un Français, Henri Pierson, ingénieur en chef d'une ligne ferroviaire traversant le Yunnan. Dans cette « aventure » chinoise, le héros doit empêcher les incessantes attaques d'une bande de pillards au temps des seigneurs de guerre (- c'est Erich von Stroheim qui joue le général chinois Tchou King !) Si jadis, c'était un lieu légendaire capable d'assouvir le besoin d'exotisme des Européens, au temps de la Chine de Mao, c'est un paradis terrestre marqué par la solidarité de différentes minorités. Au programme comptent la visite guidée avec la rencontre des dirigeants de l'École des minorités nationales à Kunming, celle d'une coopérative agricole d'un groupe minoritaire. Après une nuit de détente dans un établissement thermal situé au cœur des sources chaudes, les Français reprennent l'avion pour arriver à Pékin, le 29 octobre. Deux jours plus tard, ils quittent Pékin sous un « temps et soleil merveilleux » et retrouvent la France le 3 novembre.

L'organisateur montre par ailleurs une sincère volonté d'ouverture envers ses invités étrangers : de l'Histoire de la Chine aux actualités les plus importantes, leurs visites couvrent presque tous les aspects d'une société - politique, économie, culture, éducation, art, système sanitaire, etc., à travers des villes comme des campagnes, autant de thématiques largement abordées durant le voyage. Exemple : Pékin où ils ont visité les usines, les écoles, les hôpitaux, les centres de recherche, les institutions culturelles, les marchés, les parcs, les musées tout comme des sites touristiques connus dans le monde entier (Cité interdite, Grande Muraille, Tombeaux des Ming, Temple du ciel, etc.). Dans la soirée, les invités sont conviés à des séances de projection de film, des représentations théâtrales, des concerts à l'Opéra de Pékin, ainsi qu'à des spectacles

---

<sup>578</sup> LEIRIS, Michel, *op.cit.*, p.139, p.141.

de danses traditionnelles et des promenades guidées - le tout distillé avec vigueur mais sans trop d'insistance susceptible de rendre le séjour trop pesant voire oppressant... Les invités bénéficient aussi de moments libres afin de pouvoir flâner dans les rues et s'attarder où ils veulent, avec ou sans accompagnateurs ou accompagnatrices et selon leurs envies<sup>579</sup>. Certains groupes ne se privent pas de se retrouver pour manger ou boire ensemble et effectuer des visites qui leur semblent importantes. Ainsi, Sartre et Simone de Beauvoir, accompagnés par Michel Leiris sont allés « au Bureau du Mouvement pour l'Alphabétisation et boire du vin de riz au bar de l'hôtel Hsin Chiao<sup>580</sup> ». Leiris a noté à plusieurs reprises des repas partagés entre eux à Pékin comme à Hangzhou. Enfin, en dehors des activités collectives, le gouvernement chinois s'efforce de faire des propositions « sur mesure » : divers sujets, personnes, activités à aborder en fonction des différentes professions, de centres d'intérêts ou sur demande des participants. Ceci s'applique jusqu'au moindre détail, pour assurer que les invités ne s'ennuient pas. C'est ainsi qu'à Shanghai, pendant la promenade en bateau sur le Huang Pu, « des entretiens avec divers spécialistes ont été prévus pour occuper utilement les quelques heures que nous allons passer sur le bateau » :

[...] une « activiste » paysanne (fille de 24 ans, joviale et drue, porteuse de deux médailles) doit s'entretenir avec Marcelle Auclair ; un catholique est prévu pour Riche, le prêtre-ouvrier ; un professeur de droit pour Fabre qui enseigne le droit constitutionnel. Quant à moi, qui ai demandé (sans l'obtenir) la série des affiches destinées à la propagande de l'hygiène, je dois - de concert avec Jeanne Lévy - m'entretenir avec le Dr Tu Kang-ping, responsable de la Station d'Hygiène de Shanghai. Le Dr Tu Kang-ping nous fait l'exposé suivant, tandis que nous essayons de nous protéger tant bien que mal contre un vent assez fort<sup>581</sup>.

Durant tout le voyage, la délégation bénéficie d'un service minutieux, attentionné, poli mais sans ostentation ; certains des membres de la délégation ont même noué des liens amicaux avec leurs interprètes et accompagnateurs.

Dès le départ - ils sont partis de Paris le samedi 17 septembre et arrivés à Pékin le mercredi 21, en passant par la Tchécoslovaquie, l'URSS, la Mongolie - à chaque ville de passage (Prague, Moscou, Oulan-Bator, etc.), ils sont impeccablement reçus et accompagnés par les représentants chinois (délégués et interprètes à leur service). En Chine, ils bénéficient d'une équipe d'accueil à leur service, d'une chambre transformée en « une sorte de dispensaire » dans leur hôtel et le suivi des médecins et infirmières ne s'arrête pas malgré leur déplacement : c'est ainsi que Leiris a eu

---

<sup>579</sup> *Ibid.*, pp.43-100.

<sup>580</sup> *Ibid.*, p.73.

<sup>581</sup> *Ibid.* p.134-135.



des soins efficaces pour son rhume, et quand ils arrivent de Pékin à Changchun, les personnels médicaux locaux prennent le relais :

9h30 environ : arrivée à Changchun. [...] 10h45 environ : Wang Yuen-chen entre dans ma chambre, escortée d'une doctoresse à double natte et d'une infirmière en costume professionnel. On m'interroge, on me prend la température. Je n'ai pas de température et ma diarrhée est finie ; on me donnera donc des médicaments contre la toux<sup>582</sup>.

Certes, les conditions de vie de l'époque ne sont pas idéales : cet hôtel de Changchun est « non chauffé », alors qu' « il fait zéro degré », mais pour ceux qui sont malades : « bouillottes dans les lits<sup>583</sup> ». Lorsqu'ils arrivent à l'hôtel : « thé préparé dans les chambres avec 'Thermos' à décor fleuri rempli d'eau chaude » et « comme à Pékin, [ils sont] fournis en savon et pantoufles, ainsi qu'en cigarettes ». Petits détails qui reflètent si bien l'atmosphère chaleureuse que les autorités veulent insuffler à cette visite. Tout au long de ce voyage, ce genre d'attentions les suit : à Kunming, par exemple, « Riche a déchiré son pantalon en s'accrochant dans l'avion et on lui envoie le tailleur<sup>584</sup> ».

En l'espace de cinq semaines, la délégation a visité différentes régions de la Chine comprenant d'importantes villes, centres politiques, culturels, économiques qui ont diverses particularités naturelles ou historiques, ainsi que des campagnes en cours de transformation révolutionnaire, et des sites célèbres. Dans l'avion du retour, Leiris note : « Il faudra maintenant s'employer à ce que tout cela n'ait pas été purement et simplement rêvé<sup>585</sup> ».

Ce qui est évident (mais pas étonnant), c'est que ces « amis étrangers » ont tous, plus ou moins consciemment, confondu l'amour pour une civilisation millénaire que l'Europe admire depuis l'époque de Marco Polo, et la révolution chinoise.

Dans son journal, Michel Leiris réserve exclusivement toutes les épithètes liées à la beauté et à la subtilité à ce qui relève de l'histoire et son discours plein d'admiration pour la Chine de Mao, se termine par cette phrase :

Cela dit, et l'accent mis sur l'étonnante impression de continuité que l'on ressent en Chine (comme si depuis l'époque des rois légendaires jusqu'à celle de Mao Tsé-toung, toutes les phases de l'histoire chinoise étaient reliées entre elles par un même très long fil), je me permettrai d'abandonner sans plus tarder cette tribune au produit d'un compagnon susceptible de vous apporter des vues moins sentimentales que les miennes sur la

---

<sup>582</sup> *Ibid.* p.102.

<sup>583</sup> *Ibid.* p.105.

<sup>584</sup> *Ibid.* p.178.

<sup>585</sup> *Ibid.* p. 208.

magnifique et réconfortante République Populaire de Chine<sup>586</sup>.

Quant au film de Chris Marker *Dimanche à Pékin*, c'est avant tout un portrait de la Chine restée encore traditionnelle, habitée par son passé ancestral, par ses valeurs éternelles qui ont survécu à la modernité, et qui, aux yeux du cinéaste, se confondent alors avec la révolution maoïste.

En effet, la Chine de 1955 est encore un jeune pays de six ans. La Guerre de Corée contre « les envahisseurs américains » était victorieuse ; « le premier plan quinquennal » bat son plein, avec le soutien et l'assistance sans réserve des Soviétiques ; Zhou Enlai, après avoir participé à la négociation de l'Accord de Genève et à la Conférence de Bandung, vient de créer une image de la « Chine nouvelle » indépendante, dynamique, et responsable sur la scène internationale. Si de nombreuses purges s'enchaînent depuis 1949, la violence reste au sein du Parti, les grandes campagnes de masse ne sont pas encore déclenchées et le pays reste relativement intact physiquement. Le peuple n'est pas encore en proie à la « terre rouge ». L'esprit des Chinois reste en général très positif. Il n'est donc pas surprenant que les Français s'émerveillent devant ce pays lointain, radicalement différent, encore pauvre mais « florissant » et « promettant ». On peut voir à partir de là que la politique étrangère formulée par Zhou Enlai, cette alternative de « diplomatie populaire » a été assez réussie et sa mise en œuvre extrêmement bien appliquée.

D'après le *Journal* de Michel Leiris, cette délégation française a croisé de nombreuses délégations de différentes nationalités durant leur séjour. Et Simone de Beauvoir note que le 29 septembre « Chou En-laï donne un banquet en l'honneur du corps diplomatique et des délégués étrangers ; il y a 2200 convives<sup>587</sup> ». Ces séjours d'invités étrangers séduits par la Chine de Mao, ne sont-ils pas le point de départ de l'ascension d'une Chine forte et de la formation de ces forts courants d'inspiration maoïste dix ans plus tard qui vont s'implanter dans les paysages politiques en Occident ?

Joris Ivens n'a jamais endossé la vision édénique de ces visiteurs. Il a déjà tissé des liens profonds avec la Chine et le PCC et son statut privilégié dans le camp soviétique lui permet un accueil plus que cordial de la part des autorités chinoises. Au vu de la réaction de ses amis français après leur voyage en Chine et étant donné ses convictions et son idéal, il lui sera difficile de ne pas être séduit par la RPC lors de ses retrouvailles avec ce pays.

---

<sup>586</sup> LEIRIS, Michel, *op.cit.*, p.139, p. 227.

<sup>587</sup> BEAUVOIR, Simone de, *op.cit.* p.484.

## CHAPITRE 8 : LE FILM

### 8.1 Le Cinéma chinois de 1949 à 1958

#### I. Sur le modèle soviétique

Après la prise de pouvoir du PCC, en 1949, le cinéma chinois se reconstruit selon le modèle soviétique : la ligne idéologique du parti en dirige administrativement et artistiquement tous les secteurs, de la production à la distribution, en passant par la conception esthétique des films.

En avril 1949, le Bureau central du cinéma est créé pour diriger, gérer et organiser l'entreprise cinématographique de la « Chine nouvelle ». Son premier directeur est Yuan Muzhi, le vieil ami de Joris Ivens. À partir du 1er octobre, l'institution est sous le contrôle du ministère de la Culture (文化部). Yuan Muzhi est nommé par la suite vice-ministre de la Culture. Parallèlement, le Comité de pilotage du cinéma du Ministère de la Culture du gouvernement central de la RPC (中央人民政府文化部电影指导委员会), créé en juillet 1950 (dissous en 1954) participe aussi à la gestion et à la direction de la création cinématographique.

À la fin des années quarante, s'organise petit à petit une industrie cinématographique composée principalement de studios d'État. Il y en aura, au milieu des années soixante, jusqu'à trente, la plupart établis en région.

Dans un premier temps, le gouvernement central a récupéré plusieurs studios du Kuomintang (créés par le gouvernement de Tchang), pour fonder le Studio (d'état) de Beiping (北平电影制片厂) et le Studio (d'état) de Shanghai (上海电影制片厂). Avec le Studio du Nord-Est de Changchun (长春电影制片厂), fondé par Yuan Muzhi et ses camarades de Yan'an, premier studio cinématographique du PCC, ces trois studios d'état constituent le pilier du nouveau système de production cinématographique de la Chine, et renforcé par une dizaine de studios privés.

De juin à juillet 1951, le ministère de la Culture négocie avec les dirigeants des sociétés cinématographiques privées et décide de convertir toutes ces sociétés en sociétés d'état. En septembre de la même année, le studio Kunlun (昆仑) fusionne avec Changjiang (长江) pour former le Studio uni de Changjiang et Kunlun (长江昆仑联合电影厂). En février 1952, le Studio uni de Changjiang et Kunlun fusionne avec Wenhua (文华), Guotai (国泰), Datong (大同),

Daguangming (大光明) et Dazhonghua (大中华), Huaguang (华光). De cette fusion naît le Studio uni de Shanghai (上海联合电影制片厂)<sup>588</sup>.

En février 1953, le Studio uni de Shanghai fusionne à son tour avec le Studio de Shanghai : la nationalisation des sociétés cinématographiques est alors achevée<sup>589</sup>.

Calqué sur l'expérience soviétique, le gouvernement met en place un système de gestion hautement centralisé et un modèle d'économie planifiée strict. Le Bureau central du cinéma met en place une planification thématique unifiée et chaque studio s'engage sur des tournages spécifiques. L'achat et la distribution des films sont fixés par le Bureau et la sortie des films est prévue en fonction des besoins et des différentes caractéristiques des villes ou des zones rurales. En bref, production et commercialisation sont étroitement planifiées et concentrées.

Ce système centralisé, totalement planifié, permet à la nouvelle industrie cinématographique chinoise de se redresser et de se développer rapidement en peu de temps. Grâce à un plan thématique unifié, les sujets abordés par la production cinématographique sont élargis. La production cinématographique, en tant que composante industrielle et culturelle nationale, reçoit des garanties prioritaires en termes de financement et de production. Mais ce système de planification limite excessivement la créativité des auteurs puisqu'il n'existe que des commandes préalablement fixées, ce qui n'incite guère à l'explosion de talents créatifs.

Avant la fondation de la RPC, le cinéma était également influencé par des idées politiques, et affichait aussi différentes tendances idéologiques (de gauche, du centre ou de droite) mais il restait un « produit » (culturel), circulant sur un marché et donc soumis aux règles économiques de ce marché. C'était plutôt un loisir urbain, les consommateurs de ce « produit particulier » se composant principalement de citoyens des grandes et moyennes villes telles que Shanghai, Pékin et Tianjin. Mais après 1949, considéré comme un élément important de la cause du Parti, il devient un outil de propagande politique. Le discours de Mao Zedong « Intervention aux Causeries sur la Littérature et l'Art à Yan'an » (在延安文艺座谈会上的讲话), publié en 1942, met en avant la politique selon laquelle la littérature et l'art sont au service des ouvriers, des paysans et des soldats. Ce document est considéré comme le guide de toutes les créations artistiques et

---

<sup>588</sup> HAN Wei 韩炜 & CHEN Xiaoyun 陈晓云, *Zhongguo dianying shihua* 新中国电影史话 [Histoire du cinéma chinois], Hangzhou 杭州, Zhejiang daxue chubanshe 浙江大学出版社, 2003. p. 22

<sup>589</sup> Cf. LI Shaobai 李少白 (dir.), *Zhongguo dianying shi* 中国电影史 [Histoire du cinéma chinois], Beijing 北京, Gaodeng jiaoyu chubanshe 高等教育出版社, 2006. p.155-156.

culturelles, donc du cinéma. La fonction et l'âme du cinéma chinois sous la direction du PCC ont ainsi évolué avec le changement de régime.

Sous le précédent régime, les productions américaines et britanniques représentaient 70% de l'ensemble des films projetés en Chine. À Shanghai, par exemple, les films américains drainaient 75% des spectateurs sur un nombre d'entrées évalué à 1 400 000 par mois en moyenne. Les films américains occupaient donc une position de quasi-monopole sur les écrans de la mégalopole.

C'est pourquoi Guo Moruo, directeur de la Fédération chinoise des cercles littéraires et artistiques (中国文学艺术界联合会, institution dépendante de la section de propagande du Comité central du Parti communiste), a déclaré dans son « Rapport sur culture et éducation de 1950 » : « Dans l'industrie cinématographique, le principe fondamental est d'éliminer progressivement les films impérialistes empoisonnés et renforcer la nature éducative de l'industrie populaire du film, en orientant nos films vers les masses d'ouvriers, de paysans et de soldats<sup>590</sup> ».

Produire des films d'ouvriers, de paysans et de soldats et supprimer l'influence des films américains d'Hollywood en Chine, telle est la tâche de l'industrie cinématographique dans la Chine nouvelle. En termes de distribution et de projection, le gouvernement central prend des mesures administratives pour réduire le nombre de séances de projection des films américains. « Le cinéma c'est le théâtre du prolétariat ! » disait Jaurès en France ; en Chine, afin de mieux vulgariser le cinéma, on a successivement mis en place plus de 2000 équipes mobiles de projection, permettant aux films de pénétrer dans de vastes zones rurales. Le cinéma devient alors une distraction populaire auprès de l'immense majorité de la population.

Dans ce contexte, la création cinématographique vit un changement radical du style narratif et visuel. La référence esthétique est, là aussi, le « réalisme socialiste » emprunté à l'URSS, avec des principes ayant fait leurs preuves telle l'exaltation de figures héroïques issues du peuple. De nombreuses images d'ouvriers, de paysans et de soldats brillent dès lors sur le grand écran pour illustrer le grandiose chemin de la révolution chinoise et incarner la construction des lendemains qui chantent...

À la fin de 1950, Zhou Yang (周扬), vice-ministre de la Culture, directeur adjoint de la Propagande et vice-président de la Fédération chinoise des cercles littéraires et artistiques, donne une conférence sur « la pratique de la pensée de Mao Zedong dans l'art et la littérature » :

---

<sup>590</sup> BERGERON, Régis, *Le cinéma chinois : 1949-1983, tome I*, Paris, L'Harmattan, 1983. p.59-60.

(...) Le cinéma populaire est le plus jeune de tous les arts, mais il est également le plus populaire et il est la forme d'art dont le pouvoir est le plus grand. Durant les deux dernières années, ses réalisations ont obtenu le plus grand succès ! (...) Le cinéma populaire a soulevé l'enthousiasme des larges masses. S'étant libéré résolument lui-même de l'influence de Hollywood, il a commencé à construire un style d'art cinématographique qui appartient à la nation chinoise et aux masses ouvrières et paysannes<sup>591</sup>.

## II. Les mouvements politiques et le cinéma

Dans l'histoire du PCC, parallèlement à sa prise du pouvoir et à l'édification du « nouveau pays », les mouvements politiques se succèdent tout au long de son règne. Le domaine du cinéma fait partie intégrante de la vie culturelle et de la propagande chinoise, plus le PCC y porte l'attention, plus les campagnes politiques le perturbent, d'autant plus qu'« il y a toujours eu des contradictions entre le système économique planifié et la liberté créatrice des artistes, la domination des idées politiques et les lois de la création artistique<sup>592</sup> ». De 1949 à 1958, les secteurs du cinéma connaissent de constants mouvements - modifications d'objectifs, resserrement des contraintes idéologiques, planifications hasardeuses etc....

Au début de la fondation de la RPC, le gouvernement soutient activement l'industrie cinématographique privée, exigeant qu'elle « progresse tout en apprenant au travail ». Il les encourage clairement à produire des films « inoffensifs pour le peuple », à condition de respecter le principe de trois « anti » (三反, anti-impérialiste, anti-féodal, anti-bureaucratique), et « trois non-anti » (三不反, pas d'anticommunisme, pas d'antisoviétisme et pas de démocratie anti-populaire). Le studio de Kunlun, la société privée la plus célèbre de Shanghai à cette époque, ainsi produit *la Vie de Wu Xun* (武训传) en 1949. Il s'agit d'un film biographique basé sur la vie et les actes de Wu Xun (1838-1896) à la fin de la dynastie Qing. Wu Xun est un mendiant né et mort dans la province de Shandong où il a, à la fin de sa vie, ouvert trois écoles gratuites avec l'argent patiemment recueilli de porte en porte au cours de son existence errante. Le film le présente comme un modèle d'altruisme, de désintéressement, de dévouement au peuple - héros national animé de sentiments révolutionnaires.

*La Vie de Wu Xun* est née d'une idée du célèbre pédagogue Tao Xingzhi (陶行知) qui prônait l'esprit de Wu Xun. À l'automne 1944, le réalisateur Sun Yu (孙瑜), inspiré de *La Biographie*

---

<sup>591</sup> *Ibid.* p.59-60.

<sup>592</sup> LI Shaobai, *op.cit.*, p.157.

*illustré de Wu Xun* (《武训先生画传》) que Tao lui a envoyé, écrit le scénario du film. En janvier 1949, le Studio de Kunlun acquiert les droits de tournage et lance la production. Le film sort fin 1950, sous le parrainage de Zhou Yang et de Xia Yan. Sun Yu, formé aux États-Unis, un des meilleurs metteurs en scène des années 1930 et Xia Yan, membre du premier groupe cinématographique du PCC à Shanghai, ont tous deux une solide culture cinématographique. Zhang Dan (赵丹), l'acteur principal, est l'une des stars les plus populaires depuis le mouvement de gauche cinématographique des années 30. Qu'ils aient alors travaillé pour la Kunlun, cette compagnie privée, témoigne de l'intérêt porté aux entreprises du secteur privé. Le film connaît un grand succès : en peu de temps, les journaux de Pékin, de Tianjin et Shanghai publient successivement plus de 40 articles qui lui sont très favorables<sup>593</sup>.

Malheureusement, Jiang Qing (江青), l'épouse de Mao, prépare une attaque en consultant les historiens, les archives, voire en se rendant à Shandong pour enquêter sur les origines de Wu Xun. Elle constitue un dossier sur ce qu'elle considère comme la « véritable personnalité de Wu Xun », afin de le discréditer et avec lui les auteurs du film et le film lui-même<sup>594</sup>. Le 20 mai 1951, l'éditorial du *Quotidien du peuple* le condamne : « Il faut souligner toute l'importance du débat au sujet de *La Vie de Wu Xun* » (《应当重视电影《武训传》的讨论》). Le lendemain, tous les principaux journaux du pays reprennent l'article dont l'auteur demeure anonyme jusqu'à la Révolution culturelle qui révèle son identité : Mao Zedong. Dans son article, Mao reprend les conclusions auxquelles Jiang Qing arrive au cours de ses recherches : Wu Xun est à ses yeux un propagateur de la culture féodale ; il a servi les classes dirigeantes de son époque et le glorifier revient à diffamer les luttes des paysans révolutionnaires et légitimer la propagande réactionnaire. Pour Mao, le film soulève « un problème à caractère fondamental » qui dépasse la personnalité de Wu Xun et l'époque à laquelle il vivait : le comportement de certains hommes de culture dans une situation caractérisée par la lutte à la fois contre des agresseurs étrangers et contre les réactionnaires de l'intérieur. Or, les circonstances dans lesquelles apparaît le film ont une analogie évidente avec celles du 19<sup>ème</sup> siècle où avait vécu Wu Xun ; la Chine vit à nouveau une situation du même type dans sa résistance à l'agression américaine en Corée, la révolution paysanne qui culmine avec la réforme agraire et la grande campagne récemment ouverte envers les contre-révolutionnaires. On ne cesse d'invoquer ce contexte pour accabler ce film coupable de

---

<sup>593</sup> Cf. HAN Wei, CHEN Xiaoyun *op.cit.*, p.19-22.

<sup>594</sup> Il existe de nombreuses versions pour expliquer la raison pour laquelle Jiang Qing a entrepris l'attaque contre ce film. Selon les auteurs de « Madame Mao », Jiang Qing, l'ancienne actrice des années 1930, n'aurait jamais pardonné à Sun Yu de lui avoir préféré Bai Yang et Wang Jenmei pour tenir les premiers rôles dans *Dix mille lis de ciel vide* en 1939 à Chongqing avant son départ pour Xi'an puis Yan'an. Elle avoua à Roxane Witke que Mao Zedong était irrité par ses longues recherches et qu'il était opposé à cette enquête. Yao Wenyuan affirmera pourtant en 1967 que le Président en prit l'initiative. Cf. BERGERON, Régis, *op.cit.*, p.72-74

véhiculer des « idées concrètes qui vont dans le sens contraire de l'histoire ». La faute est d'autant plus grave qu'elle ne représente pas ici un phénomène isolé, ce qui lui confère une valeur d'exemple pour la dénonciation d'un véritable courant de pensées négatives. « N'est-ce pas un fait que des idées réactionnaires bourgeoises ont pénétré dans le Parti communiste militant ? ».

Quand le film disparaît des écrans, la campagne contre lui se poursuit et s'étend dans tout le pays, ouvrant ainsi une grande campagne de « redressement » des milieux du cinéma. Le 23 mai, le Bureau central du cinéma publie un « Avis concernant tous les praticiens du cinéma qui devraient participer activement à la discussion sur *la Vie de Wu Xun* » (关于电影从业人员应积极参加《武训传》讨论的通知), demandant à tous les praticiens du cinéma de « considérer cette discussion comme un travail d'éducation idéologique sérieux et de participer à la discussion ». « Pour avoir une approche correcte de Wu Xun, ce personnage historique, comprendre les véritables erreurs du film *la Vie de Wu Xun*, pour combiner ses propres pensées pour clarifier certaines idées fausses et confuses et pour établir une compréhension correcte de la révolution populaire, cette discussion devrait faire partie de l'éducation au patriotisme. ». Le 26 mai, *le Quotidien du Peuple* publie l'auto-critique de Sun Yu : « Ma compréhension préliminaire des erreurs commises dans *La Vie de Wu Xun* » (我对《武训传》所犯错误的初步认识). Il y a eu donc dans les médias un concert de blâmes comme il y avait eu quelques mois plus tôt un concert de louanges. C'est la « première campagne politico-idéologique importante » de l'après 1949 qui a duré plus de six mois, concernant tout le milieu cinématographique, voire artistique, littéraire, intellectuel qui en a subi tout le poids. La carrière de Sun Yu ne se remettra jamais de cet épisode tendu. L'acteur qui joue le rôle-titre, Zhao Dan, a également été critiqué et a cessé de travailler. En outre, de nombreux autres films produits par des sociétés privées ont été par la suite critiqués ouvertement, accentuant le discrédit porté à la production privée.

Cette campagne à grande échelle a eu un impact lourd et profond sur la création cinématographique de la RPC. Depuis, le secteur de la production cinématographique est étroitement lié à la lutte politique. Les employés des sociétés cinématographiques privées critiquées craignent de commettre des erreurs politiques et travaillent avec beaucoup plus de prudence. Horrifiés par l'ampleur de ce mouvement de critique, les cinéastes ont tous tendance à « ne pas chercher de mérite artistique mais veillent à ne commettre aucune faute politique. » (不求艺术有功, 但求政治无过), ce qui freine nettement la création<sup>595</sup>. En 1951, l'industrie cinématographique privée prévoyait initialement de produire 67 films, mais seulement 16 sont

---

<sup>595</sup> LI Shaobai, *op.cit.*, p.157.



achevés. À partir de là, les chiffres de leur production ne cessent de baisser et il est difficile de maintenir l'équilibre de leur budget. Les détenteurs des sociétés privées vont ainsi exprimer leur volonté de céder leurs entreprises à l'État, ce qui a causé la disparition des studios privés.

Certains historiens chinois du cinéma estiment que le mouvement critique du film *La Vie de Wu Xun* et l'accélération de la nationalisation de l'industrie cinématographique ont directement conduit à sa récession<sup>596</sup>. En 1952, les studios d'état et privés confondus, ont produit seulement neuf films.

De 1953 à 1957, pendant « le premier plan quinquennal », le PCC a annoncé « la ligne générale de la période de transition » et « l'industrialisation socialiste » : la construction nationale est en plein essor. Dans ce contexte général, la création cinématographique est également encouragée et entre dans une phase relativement prospère.

De février à mars 1953, a lieu la première conférence sur la création des scénarios de film et la première conférence sur les œuvres d'art cinématographique dans le but de résoudre les problèmes de créations de scénarios et de surmonter le style bureaucratique de gestion dans l'industrie cinématographique. Selon l'esprit de la conférence, le système de censure se partage en deux parties : le gouvernement central se charge de la révision des thèmes et du plan thématique des films, le Bureau central du cinéma et le ministère de la Culture sont seuls responsables de la révision du scénario. En septembre de la même année, le deuxième congrès des travailleurs de la littérature et des arts (第二次全国文学艺术工作者代表大会) prône la méthode créatrice du « réalisme socialiste » et s'oppose à la tendance dite de « formulation » (公式化) et de « conceptualisation » (概念化). Au cours de la conférence, tout le monde regarde et discute des films soviétiques, et des cinéastes célèbres et expérimentés, tel que Xia Yan, sont invités à donner des conférences pour discuter des caractéristiques de l'art cinématographique. En décembre 1953, le Conseil d'administration du gouvernement populaire central adopte la « Décision sur le renforcement du travail de production cinématographique », qui énonce clairement les règles concernant les cinq aspects de la production cinématographique, tels que la directive de la production, l'organisation et la révision de la création du scénario, etc., et exige une diversification des sujets et de l'enrichissement de la forme d'expression du cinéma. À partir du second semestre de 1954, l'industrie cinématographique chinoise renforce des échanges entre les cinéastes chinois et leurs homologues du monde entier. On commence à distribuer plus de films

---

<sup>596</sup> HAN Wei, CHEN Xiaoyun, *op.cit.*, p.22

étrangers, à inviter des experts cinématographiques étrangers pour donner des conférences et à envoyer les cinéastes chinois à l'étranger pour des échanges<sup>597</sup>.

Grâce à tous ces efforts, la quantité et la qualité des films chinois s'améliorent d'année en année : huit films achevés en 1953, une vingtaine de films en 1954 et encore une vingtaine en 1955. Les styles et les contenus se sont largement diversifiés.

Le 25 avril 1956, dans son rapport « Sur les dix grands rapports » (论十大关系), Mao Zedong propose : « Que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent ! » (百花齐放, 百家争鸣), ce qui inspire grandement l'enthousiasme des cinéastes et libère leur créativité. En octobre 1956, le Bureau central du cinéma tient une réunion des directeurs de studio à Pékin et présente la ligne « trois autonomies et un centre » (三自一主), à savoir : la libre sélection des matériaux, la libre coopération, l'autofinancement, et la responsabilité du réalisateur. Cette réforme de la gestion et de la production exerce une influence positive sur la création. En 1956 et 1957, la production de longs métrages augmente régulièrement, atteignant plus de 40 films par an. Pendant cette période, l'atmosphère générale de la création est active, des genres plus diversifiés apparaissent ainsi que des thématiques inédites<sup>598</sup>.

En novembre 1956, *Journal de Wenhui* (文汇报), le journal dirigé directement par la mairie de Shanghai, anime une discussion au sujet de la création cinématographique : « Pourquoi y a-t-il si peu de bons films nationaux » - pourquoi leur nombre si limité et pourquoi, parmi ces œuvres, autant de productions stéréotypées ? En l'espace de trois mois, une cinquantaine d'articles sont publiés sur ce sujet. Des écrivains et artistes célèbres, tels que Lao She, Sun Yu et Wu Yonggang, participent à la discussion. Le 15 décembre, le même *Journal de Wenhui* (n°23) publie un article de Zhong Dianpei (钟惦棐), « La Sonnette d'alarme du cinéma » (电影的锣鼓). Zhong est responsable de la section du cinéma au ministère de la Propagande, c'est un critique du cinéma qui connaît bien la situation. Son article résume les points de vue publiés précédemment et démontre les problèmes existants dans ce domaine. L'auteur souligne : « Actuellement, de nombreux artistes expérimentés ne peuvent pas développer pleinement leur potentiel créatif. Ils ne peuvent que suivre les instructions de l'administration. Ils ne sont pas

---

<sup>597</sup> LI Shaobai, *op.cit.*

<sup>598</sup> Cf. MENG Liye 孟犁野, *Xin Zhongguo dianying yishu shi gao 1949-1959* 新中国电影艺术史稿 1949-1959 [Histoire de l'art cinématographique dans la Chine nouvelle - 1949-1959], Beijing 北京, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 1980. p.171.

encore entrés dans le processus de création et ont déjà peur de la fin. Comment peut-on parler de création dans l'art cinématographique chinois ? (...) La création artistique doit garantir une liberté maximale des artistes. Il faut respecter le style de chaque artiste ». L'auteur estime qu'il est nécessaire de trouver les raisons de la morosité de l'industrie cinématographique en s'interrogeant sur son système de production et de contrôle. Ces points de vue concernent essentiellement les points sensibles du système mis en place par les politiques à ce moment-là<sup>599</sup>. Malheureusement, dans la Campagne anti-droitière, déclenchée par Mao à partir du juin 1957, l'article de Zhong est considéré comme le « premier signe de l'attaque des droites » contre le Parti et le « programme de droite » de l'industrie cinématographique. En août et septembre 1957, une succession de quinze conférences ont lieu à Pékin pour critiquer Zhong Dianpei. Classé en « coupable de droite », Zhong est privé de son droit d'écrire et envoyé en camps de rééducation<sup>600</sup>. Par la suite, un grand nombre d'artistes ont été étiquetés comme des droitiers. En décembre 1957, le *Quotidien du Peuple* publie un article intitulé « Il faut enlever les drapeaux blancs de notre grand écran » (坚持拔掉银幕上的白旗), vingt-quatre films y sont encore critiqués ouvertement, ce qui déclenche une autre campagne, celle de l'« enlèvement des drapeaux blancs » (拔白旗运动). En 1958, un nombre considérable de films sont par la suite censurés<sup>601</sup>.

Le mouvement du « Grand Bond en avant » en 1958, au contraire, conduit à l'expansion rapide des studios de cinéma : chaque province possède un studio de cinéma et chaque comté ses salles de cinéma. La production de films fait elle aussi son « grand bond en avant » : cent huit films sont produits en une année. La plupart d'entre eux restent pourtant des productions de qualité médiocre, seule une dizaine parmi eux sont des productions originales et esthétiquement de bon niveau.

### III. Les échanges internationaux

Les échanges cinématographiques des années 1950 entre RPC et le reste du monde épousent la ligne idéologique directive, le développement interne du cinéma chinois ainsi que la situation mondiale politique et culturelle.

---

<sup>599</sup> HAN Wei, CHEN Xiaoyun, *op.cit.*, p.23.

<sup>600</sup> Après sa condamnation, Zhong est envoyé dans des camps de rééducation où il doit nettoyer les toilettes. Cette situation a duré 22 ans, jusqu'à la troisième session plénière du XI<sup>ème</sup> du comité central du Parti en 1978 où il a été réhabilité et pu reprendre ses fonctions dans le secteur du cinéma administré par l'état.

<sup>601</sup> HAN Wei, CHEN Xiaoyun, *op.cit.*, p.24.

En pleine Guerre froide, les échanges internationaux se limitent au camp soviétique. Juste après la fondation de la RPC, le Bureau central du cinéma décide de contrer l'influence des cinématographies occidentales : les écrans chinois ne montrent que des films soviétiques ou quelques rares productions d'Europe de l'Est en tant que « films étrangers ».

En 1952, l'Association des cinéastes chinois (中国电影家协会) a créé la revue bimestrielle *Anthologie de textes étrangers sur l'art cinématographique* (电影艺术译丛), avec comme objectif d'« introduire diverses écoles de pensée et théories esthétiques, ainsi que de présenter quelques cinéastes de la cinématographie mondiale, et de repérer à temps les tendances, et les orientations des créations étrangères »<sup>602</sup>. À partir de 1953, des articles qui présentent le cinéma soviétique, polonais et autres sont publiés - mais à « doses homéopathiques ». Un article traduit de l'allemand, intitulé *Joris Ivens, le hollandais volant* est publié dans le n°3 en 1955, et dans le n° 10 de la même année, un autre article intitulé *Joris Ivens parle du Festival du cinéma de jeunesse de Varsovie*<sup>603</sup> est à son tour publié.

En 1954, en raison des changements politiques, les échanges avec les cercles cinématographiques étrangers se développent progressivement. La théorie du montage soviétique étant à la mode, des experts du cinéma de l'URSS sont invités à donner des conférences en Chine et à communiquer avec leurs pairs<sup>604</sup>. Par ailleurs, la Chine a contribué à la réalisation de la production internationale : *Le Chant des fleuves* de Joris Ivens en 1954.

À partir de 1955, de plus en plus de pays étrangers vont à la rencontre de la Chine, dont la France, qui est parmi les pays les plus actifs. En dehors de Chris Marker, cette année-là, un autre réalisateur français tourne en Chine : Robert Menegoz<sup>605</sup>. Il y fait un séjour prolongé de onze mois, pour tourner un documentaire de 73 minutes : *Derrière la Grande muraille*. Menegoz est

---

<sup>602</sup> LI Shaobai, *op.cit.*, p. 163.

<sup>603</sup> Cinquième Festival mondial de la jeunesse et des étudiants pour la paix, organisé par la Fédération mondiale de la jeunesse démocratique (F.M.J.D.) a eu lieu en août 1955 à Varsovie.

<sup>604</sup> LI Shaobai, *op.cit.*, p. 163.

<sup>605</sup> Robert Ménégos (1926-2013) participe à la Résistance et, pendant cette période de clandestinité, rencontre le futur producteur Claude Jaeger (« colonel Michelin »). Il est admis à l'IDHEC après la Libération. Il milite au PCF jusqu'en 1956, tout en réalisant des courts et longs métrages. Son film sur la Grève des dockers de 1949-1950 en France: *Vivent les dockers*, interdit par la censure de l'époque, et a eu le grand prix du documentaire au festival de Karlovy-Vary en 1951.

membre du PCF à ce moment-là. *Derrière la Grande muraille* est produit par Claude Jaeger<sup>606</sup> (donc, une production du PCF), le commentaire est signé Simone de Beauvoir ; Jean Penzer<sup>607</sup> et Joop Huisken<sup>608</sup> assurent les prises de vue. Il convient de remarquer que parmi cette équipe, Menegoz et Huisken viennent de collaborer avec Joris Ivens pour *Le Chant des fleuves*. Tous sont liés au communisme et à la Chine nouvelle ! Ce film reste invisible, mais son synopsis est publié sur le site d'*Unifrance*. D'après la description, l'image de la Chine dans ce film correspond bien à celle du livre de Simone de Beauvoir : un jeune pays doté d'une longue histoire, qui est en pleine construction, encore pauvre, mais rempli d'espoir et d'avenir<sup>609</sup>. Selon les notes de Menegoz, les collaborateurs chinois, « plus nombreux que prévu », sont très volontaires - les dirigeants de studio ont demandé à la production qu'elle « prenne dans son équipe de jeunes assistants chinois supplémentaires dans l'espoir qu'ils se perfectionnent auprès d'eux ». Les cinéastes chinois rencontrés par le réalisateur l'étonnent par « leur modestie, leur patience et leur bonne volonté presque surprenantes<sup>610</sup> ». D'après l'enregistrement de CNC, le film sortit en France le 27 décembre 1958<sup>611</sup>. Mais la première « chinoise » à Cannes a bien eu lieu le 8 mai 1955 : la projection des *Amours de Liang Shanbo et Zhu Yingtai* (梁山伯与祝英台)<sup>612</sup> est organisée par André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Georges Sadoul ! Cette histoire de « Roméo et Juliette chinois », sous

---

<sup>606</sup> Claude Jaeger (1917-2004) est un producteur de cinéma et acteur français, « Colonel Michelin » dans la Résistance en juillet 1944. « Héritier d'une riche lignée d'industriels suisses », il est appelé à succéder au Colonel Fabien au début de 1945 puis à travailler dans le cabinet du Général de Lattre de Tassigny. Il intègre ensuite le Centre national du cinéma au sein duquel il assure la responsabilité de la production jusqu'au printemps 1950. Révoqué pour des motifs politiques, il est alors chargé par le PCF de gérer la société de production Procinex.

<sup>607</sup> Jean Penzer (1927- ), est un directeur de la photographie français. Il a collaboré à plusieurs reprises aux films de Ménégos. Sa carrière s'échelonne sur plus de quarante ans et la qualité de son travail a été unanimement saluée, il a eu le César de la meilleure photographie en 1986 pour *On ne meurt que deux fois* de Jacques Deray.

<sup>608</sup> Joop Huisken (1901-1979), est un directeur de la photographie et réalisateur hollandais. Ancien employé de Capi, l'entreprise des Ivens, il collabore avec Joris Ivens dès les années 1920. Il a également travaillé en URSS, en Europe de l'Est, et pour la DEFA à partir de 1946. Dans les années 1950, il a participé aux trois films de Joris Ivens: *L'Amitié vaincra*, *Le Chant des fleuves*, *La Rose des vents*. Cf. <https://ecommerce.umass.edu/defa/people/478>

<sup>609</sup> Synopsis de *Derrière la Grande muraille* : « Une jeune fille va sortir de l'Université avec son diplôme d'ingénieur. Les derniers jours de l'année scolaire nous permettent de prendre contact avec les aspects divers de la vie chinoise, en ville. L'existence du peuple chinois s'est modernisée dans le cadre toujours identiques, comme des monuments antiques. Les traditions artisanales les plus anciennes voisinent avec les fruits du progrès. Nommée à la construction d'une ligne de chemin de fer en montagne, notre jeune diplômée nous emmène à travers la Chine pour rejoindre son poste. Cela nous permettra de réaliser comment la Chine prépare l'industrialisation dont elle a besoin. Les fleuves manquent de barrages et d'écluses : qu'importe, les courriers fluviaux passent. Les machines ne peuvent encore arriver faute de routes ; l'homme accepte les pires fatigues pour édifier par un travail de fourmi le réseau des voies de transport, qui permettront à la mécanique de relayer l'homme et de multiplier l'efficacité du travail. Enfin, grâce à l'effort de tous et aux connaissances techniques des élites formées par la Chine nouvelle, le premier train passera, apportant au pays une vie plus humaine ». <https://www.unifrance.org/film/39078/derriere-la-grande-muraille>

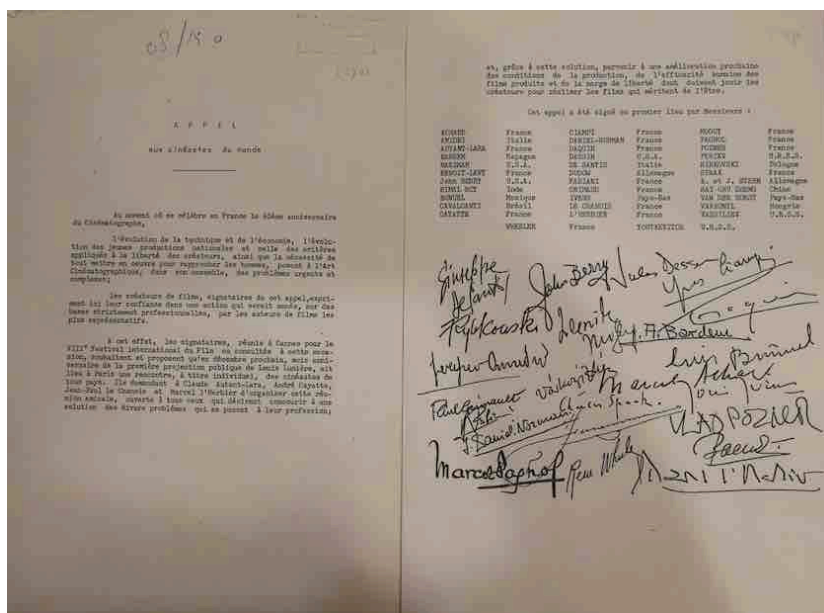
<sup>610</sup> BERGERON, Régis, *op.cit.*, p.161-162.

<sup>611</sup> Cf. <https://www.cnc.fr/professionnels/visas-et-classification/19839>

<sup>612</sup> *Les Amours de Liang Shanbo et Zhu Yingtai* est sorti en 1954, c'est le premier film en couleur de RPC.

forme de l'opéra de Zhejiang, a bien touché les Français malgré l'absence de ses créateurs au moment de la projection<sup>613</sup>.

En 1956, le gouvernement de la RPC envoie enfin une première délégation de cinéastes en France pour assister au Festival de Cannes. Hôtes d'Unifrance -film et du Syndicat français des producteurs et exportateurs de films, les cinéastes chinois ne participent pas à la compétition, mais ils ont dans leurs bagages deux films d'animation : *Le Pinceau magique* (神笔) et *Pourquoi le corbeau est noir* (乌鸦为什么是黑的). Cette délégation est composée de cinq membres : Cai Chusheng (蔡楚生), Situ Huimin (司徒慧敏), Zhang Zhihua (张志华), Lin Yi (林艺) et Zhang Kefeng (张可奋). Le directeur de la délégation, Cai Chusheng, réalisateur révélé au monde extérieur dès le Festival de Moscou de 1935 et Situ Huimin, vieux routier des studios de Hollywood, Hong-Kong et Shanghai, participeront ensuite à Paris à la rencontre internationale des réalisateurs. Ils présentent le cinéma chinois aux Français, essaient de négocier des achats de films et rencontrent des « amis » tels Joris Ivens et Gérard Philipe à Paris<sup>614</sup>. C'est un des rares moments dans l'histoire du cinéma chinois depuis 1949 où des cinéastes chinois peuvent réellement communiquer avec de nombreux confrères du monde, dans un pays aux orientations politiques bien différentes, en plus. Une page de pétition que l'on trouve dans les archives de la Fondation Joris Ivens est d'autant plus précieuse qu'elle est une preuve « signée » de cette échappée belle.



Pétition signée par des cinéastes de différents pays (dont Cai Chusheng) en faveur de la création cinématographique, Cannes, mai 1956 (archives de la Fondation Joris Ivens)

<sup>613</sup> BERGERON, Régis, *op.cit.*, p.155.

<sup>614</sup> Dans la presse chinoise, au sujet de Gérard Philipe, on a souligné sa sympathie pour le peuple chinois : lors du séjour de la délégation chinoise à Paris, Gérard Philipe a pris du temps pour rencontrer les « amis » chinois malgré son emploi du temps très chargé, à cause du tournage des *Aventures de Tille l'Espiègle*.

À partir du 14 octobre 1956, commence « la Semaine du cinéma français » en Chine. À cette occasion, trois films, *Fanfan la Tulipe*, *Sans laisser d'adresse*<sup>615</sup> et *Jeux interdits*<sup>616</sup> sont projetés dans dix villes à travers tout le continent chinois : Pékin, Shanghai, Tianjin, Wuhan, Xi'an, Guangzhou (Canton), Chongqing, Shenyang, Harbin (哈尔滨, capital de Heilongjiang), et Ürümqi (乌鲁木齐, capital de Xinjiang). Selon le *Quotidien du peuple*, 3 000 000 de spectateurs applaudirent les films français sélectionnés<sup>617</sup>.

Une délégation française à la tête de laquelle se trouve André Bazin arrive à Pékin le 26 octobre, chaleureusement accueillie par les dirigeants du secteur culturel du PCC dès l'aéroport.

Quelques jours plus tard, suit l'arrivée de Georges Sadoul et Jean Painlevé<sup>618</sup>. D'après le reportage réalisé au sujet de leur visite du Studio de Changchun (5 novembre), Georges Sadoul en a profité pour visionner certains films chinois. Il a ainsi réuni sur le cinéma chinois une documentation de première main et c'est à partir de ses notes qu'il rédigera les pages relevant du cinéma chinois pour son *Histoire mondiale du cinéma*<sup>619</sup>. Cette *Histoire mondiale du cinéma* sera traduite et publiée en Chine en 1982. Plusieurs de ses livres sont d'ailleurs traduits et publiés en Chine : *Gérard Philipe*, *Charlie Chaplin*, etc. Georges Sadoul est considéré comme « un des meilleurs historiens du cinéma du monde » pour les cinéphiles chinois<sup>620</sup>.

---

<sup>615</sup> *Sans laisser d'adresse* est un film français réalisé par Jean-Paul Le Chanois en 1950 et sorti en 1951. Réalisateur de ce film: Jean-Paul Le Chanois (1909 -1985) est connu pour son engagement politique au sein du Parti communiste français, son syndicalisme dans le milieu de cinéma et ses activités dans la Résistance sous l'Occupation allemande de la France.

<sup>616</sup> *Jeux interdits* est un film français de René Clément, sorti en 1952. Le film reçoit le Lion d'or à la Mostra de Venise en 1952, et l'Oscar du meilleur film en langue étrangère la même année.

<sup>617</sup> Cf. *Quotidien du Peuple* le n° du 10 octobre, et le n° du 5 novembre 1956.

<sup>618</sup> Jean Painlevé (1902-1989) est un réalisateur et biologiste français. Considéré comme l'un des pères fondateurs du cinéma scientifique, son œuvre se caractérise par le souci de l'exactitude descriptive de ses sujets et par le désir profond de partager l'émotion et l'émerveillement face au « mystère » de la nature que ses films contribuent à dévoiler. Jean Painlevé est l'un des fondateurs de l'Institut de cinématographie scientifique et de la Commission supérieure technique de l'image et du son.

Dans la presse chinoise, il est présenté comme « spécialiste des documentaires scientifiques », à son retour, il a publié « Où en est le cinéma scientifique chinois ? » dans *Paris-Pékin*, n°12, 1957.

<sup>619</sup> Cf. « Sadoul parle du cinéma chinois dans le Studio de Changchun » (萨杜尔在“长影”谈中国电影) in *Cinéma pour tous* « 大众电影 » n°24, 1956. p.17.

<sup>620</sup> Référence des livres de Georges Sadoul en Chine : Georges Sadoul 乔治·萨杜尔, *Zhuobielin de yisheng* 卓别林的一生 [La vie de Charlie Chaplin], trad. HAN Mo 韩默, XU Jizhen 徐继曾, Beijing 北京, Zhongguo Dianying chubanshe 中国电影出版社, 1980 ; Georges Sadoul 乔治·萨杜尔, *Shijie Dianying Shi* 世界电影史 [Histoire du cinéma mondial : Des origines à nos jours], trad. XU Zao 徐昭, HU Chenwei 胡承伟, Beijing 北京, Zhongguo Dianying chubanshe 中国电影出版社, 1982 ; Georges Sadoul 乔治·萨杜尔, *Jiela Feilipu zhuang* 杰拉·菲利普传 [Gérard Philipe], trad. ZHU Yansheng 朱延生, Beijing 北京, Zhongguo Dianying chubanshe 中国电影出版社, 1985.

Ce va-et-vient entre la France et la Chine dans le domaine du cinéma reste un évènement unique dans l'histoire de la RPC de 1949 à 1979. La France est le seul pays - hors du camps soviétique - qui occupe les grands écrans en Chine pendant cette période. Suite à cette « Semaine du cinéma français », les Chinois accueillent en février 1957 le couple Gérard Philipe et une autre délégation française dont Jacque Flaud (directeur général du CNC de 1952 à 1959)<sup>621</sup>, Raoul Ploquin (producteur de *Sans laisser d'adresse*), et Roger Pigaut, producteur et réalisateur de la (future) première production sino-française : *Le Cerf-volant du bout du monde*<sup>622</sup>. Le 4 avril 1957, on annonce la décision de la première co-production au *Quotidien du Peuple*. L'article est intitulé « La Joyeuse réunion des cinéastes chinois et français à Pékin : les enfants-acteurs de deux pays vont jouer ensemble dans un film de fiction en couleur » (中法电影工作者欢聚北京, 两国儿童演员将合演一部彩色影片). Le directeur du Studio de Pékin organise une soirée d'accueil à ce sujet pour les « honorables invités français » et les représentants français annoncent qu'ils ont déjà fixé le sujet et que le scénario est en cours d'écriture. Le tournage est prévu en 1957 à Pékin et à Paris<sup>623</sup>.

*Le Cerf-volant du bout du monde* est finalement tourné du 29 juillet au 29 décembre 1957 majoritairement en France dans le quartier de Montmartre et en Chine pour les scènes dans la Cité interdite et le Parc de Beihai<sup>624</sup>. Le film sort en France le 17 décembre 1958 et il obtient le Prix de la meilleure photographie au Festival international du film de Karlovy Vary de 1958. Il est par

---

<sup>621</sup> *Jeux interdits* était un film couronné sous son patronage. D'après le site du CNC : « À sa nomination à la tête du CNC, Jacques Flaud se dresse contre le principe des superproductions et combat la "médiocrité artistique". C'est sous sa direction, jusqu'en 1959, que plusieurs dispositifs de soutien à la qualité (introduction d'éléments de sélectivité dans la répartition de l'aide temporaire, prime à la qualité pour les courts métrages), sont mis en place successivement ». [https://www.cnc.fr/a-propos-du-cnc/les-datescles-du-cnc\\_1242898](https://www.cnc.fr/a-propos-du-cnc/les-datescles-du-cnc_1242898)

<sup>622</sup> Roger Pigaut (Roger, Paul, Louis Pigaut) (1919-1989) est un acteur, réalisateur et scénariste français. Il fait partie du cercle des amis de la gauche en France : Joris Ivens le cite dans son autobiographie. Entre 1943 et 1978, Pigaut joue dans plus d'une quarantaine de films et trouve ses rôles les plus marquants dans *Sortilèges* de Christian-Jaque (1944), *Antoine et Antoinette* de Jacques Becker (1947), *Les Frères Bouquinquant* de Louis Daquin (1948), et *Une histoire simple* de Claude Sautet (1978), son dernier film. Il réalise six films, sa première mise en scène est cette co-production avec la Chine.

<sup>623</sup> Cf. *Quotidien du Peuple* le n° du 4 avril 1957.

<sup>624</sup> Synopsis du film : Dans les années 1950, à Montmartre, une bande d'enfants avec à sa tête Pierrot, toujours accompagné de sa petite sœur Nicole, découvre un magnifique cerf-volant échoué dans un arbre. Par ruse, Pierrot et ses amis récupèrent le cerf-volant et y découvrent une lettre écrite en chinois. Grâce à un antiquaire qui leur traduit la lettre, les enfants apprennent qu'un petit garçon chinois, Song Tsiao Tsing, attend une réponse. Hélas, l'adresse est restée dans la queue du cerf-volant volée par Bébert, un ancien de la bande. L'antiquaire leur apprend également que le personnage représenté sur le cerf-volant est Souen Wou Kong, le roi des singes. Pierrot et Nicole sont couchés mais l'enfant n'arrive pas à dormir et confie sa peine à l'image de Souen Wou Kong, qui s'anime devant lui. En un rêve prodigieux, Pierrot et Nicole sont transportés à Pékin et poursuivent la recherche de Song Siao Tsing. Grâce à une bille magique, ils surmontent les plus invraisemblables difficultés. Aidé d'une bande d'amis chinois, Pierrot se lance dans une poursuite fantastique à travers Pékin. Mais l'odieux Bébert reparait – même à Pékin – et se rit des vains efforts de Pierrot pour retrouver son ami. La rusée Nicole apporte une aide efficace à son frère et Song Siao Tsing, bel enfant chinois de douze ans, arrive enfin, si heureux que son message ait trouvé un destinataire. Pierrot s'éveille, Bébert s'est heureusement rendu à la raison, et vient apporter l'adresse de Song Siao Tsing à qui on écrit une lettre enthousiaste. Le cerf-volant est à nouveau envoyé dans le ciel, muni d'un nouveau message pour « l'enfant du bout du monde » qui le trouvera.



ailleurs couronné encore du Prix de la Fraternité et du Grand Prix du Film pour la Jeunesse au festival de Cannes en 1958<sup>625</sup>.

Aux yeux des Français, malgré certaines maladresses (techniques), cette première réalisation de Pigaut est « pleine de joliesse et de gentillesse ». « Pas d'ombre de propagande ici », ce film « pour les enfants, joué par des enfants et qui s'adresse aux enfants que nous sommes demeurés (...) invite à ouvrir ses yeux et ses oreilles, son sourire au monde, à tous les enfants du monde<sup>626</sup> ». Aux yeux des Chinois, « c'est un poème qui chante la paix et l'amitié. À travers la fantaisie mythique, le film reflète les vies différentes des enfants chinois et français, et exprime l'amour de la paix et de l'amitié entre les peuples chinois et français, ce qui est impressionnant<sup>627</sup> ». En Chine, non seulement le film est sorti en salle, mais le scénario est traduit et publié. L'attention portée sur cette coopération est exceptionnelle étant donné les tensions politiques de l'époque et la précarité de cette période d'ouverture.

Quant à Gérard Philipe, il reste, sans conteste, l'unique star cinématographique occidentale que les Chinois ont pu rencontrer en Chine pendant ces premières trente années de la RPC. De nombreux articles à son sujet sont publiés en 1956 et en 1957 dans le *Quotidien du Peuple* comme dans la revue de cinéma *Cinéma pour tous*. Grâce à ces publications, son séjour bien rempli dans la capitale de la Chine nouvelle peut être suivi : le couple arrive à Pékin le 17 février, et est « accueilli par Zhang Zhixiang, vice-ministre de la Culture, Zhu Boshen, vice-président de l'Association culturelle pour l'étranger du peuple chinois (中国人民对外文化协会), Situ Huimin, vice-directeur du Bureau du cinéma ainsi que par de nombreux cinéastes et artistes reconnus ». Il participe à une émission de la Radio centrale de la RPC pour « remercier l'invitation du peuple chinois et souhaiter un renforcement du lien entre la France et la Chine ». Pendant leur séjour à Pékin, ils visitent de nombreux sites historiques tels que le Temple du ciel, la Cité interdite, le Palais d'été, la Grande muraille, les Tombeaux des Ming ainsi que le Studio de Pékin, l'Académie de cinéma de Pékin, l'École de danse, l'École de l'Opéra. Ils voient des films chinois, assistent à des pièces de théâtre, à des représentations de l'opéra de Pékin, etc. Le 24 février, lors d'une séance spéciale de *Fanfan la Tulipe*, organisée en son honneur, accompagné de Situ Huimin, il entame une rencontre avec plus de mille spectateurs chinois. Puis, une fête d'accueil autour d'un thé est également organisée sous la présidence de Tian Han, président de l'Associations des

---

<sup>625</sup> Cf. <http://www.memoires-cannoises.com/GPCJ-1956-1958.html>

<sup>626</sup> Paul Sengissen, *Le cerf-volant du bout du monde, un merveilleux album d'images*, TRMA, 28 décembre 1958.

<sup>627</sup> CHANG Jian 常见, « Le Cerf-volant de l'amitié, souhaitons que tu t'envoles à travers le monde - une présentation du film *Cerf-volant* » (友谊的风筝, 愿您飞遍全世界——介绍影片“风筝”), in *La littérature et l'art de Pékin* (北京文艺) n°11, 1959, p.31-32.

dramaturges chinois (中国戏剧家协会). Plus de deux cents personnes du milieu de la littérature, du théâtre, et du cinéma assistent à cette rencontre. Le 5 mars, le couple Philippe quitte Pékin pour visiter d'autres villes.

Les détails sur la manière dont le gouvernement chinois reçoit les « amis étrangers » ont été décrits plus haut. Concernant l'organisation des journées de Gérard Philippe à Pékin, les Chinois démontrent le même enthousiasme, le même dévouement, accordant une attention soutenue à ce déplacement dans le but d'établir des liens professionnels solides. Ces moments capturés par le photographe Marc Riboud, montrent un Gérard Philippe souriant et détendu : il apprécie vraiment l'enthousiasme du peuple chinois, malgré sa déception vis-à-vis de l'URSS<sup>628</sup>. L'admiration est réciproque et au moment de son décès, un article est publié dans *L'Art cinématographique* (电影艺术) en décembre 1959<sup>629</sup>, vibrant hommage au comédien devenu une idole en Chine - rare exemple à cette époque d'une « divinisation » d'une personnalité civile et étrangère.

Par ailleurs, entre Gérard Philippe et la Chine existe un autre lien très fort : sa femme Anne Philippe. Anne Philippe (née Anne Marie Nicole Ghislaine Navaux, 1917-1990) a été mariée en premières noces à un sinologue, François Fourcade avec qui elle vécut à Nankin. Elle a pris le nom de Nicole Fourcade après son mariage en 1938 et ils ont un fils : Alain Fourcade (1939). François Fourcade était conseiller culturel auprès de l'ambassade de France à Nankin. Le couple voyage jusqu'en Inde, en septembre 1948 en parcourant l'ancienne route de la soie avec une caravane se rendant au Cachemire. Nicole Fourcade est ainsi la première Française à traverser le désert du Sin-Kiang. En 1955 paraît, sous le titre *Caravanes d'Asie*, le récit qu'elle fait de ce voyage<sup>630</sup>. Nicole Fourcade a rencontré Gérard Philippe pour la première fois en 1946, puis elle rejoint la Chine. C'est après son périple de la route de soie et après son divorce, qu'elle l'épouse en novembre 1951. Gérard Philippe lui fait reprendre son premier prénom, elle s'appelle ainsi Anne Philippe. Amoureuse de la Chine, Anne fera un autre voyage en Chine, vingt ans après le décès de Gérard Philippe (1959), en 1979 et sortira un autre livre chez Gallimard : *Promenade à Xian*<sup>631</sup>.

---

<sup>628</sup> <http://marcriboud.com/personnalites/gerard-anne-philipe/>

<sup>629</sup> « Le célèbre acteur français Gérard Philippe est décédé » (法国著名演员钱拉菲利浦逝世) in *L'Art cinématographique* (电影艺术) n°6, 1959, p.28. *L'Art cinématographique* est une revue bi-mensuelle, créée par la Fédération chinoise des cercles littéraires et artistiques (中国文学艺术界联合会) en 1956.

<sup>630</sup> PHILIPPE, Anne, *Caravanes d'Asie (du Sing-Kiang au Cachemire)*, Paris, Juillard, 1955.

<sup>631</sup> PHILIPPE, Anne, *Promenade à Xian*, Paris, Gallimard, 1980.

## 8.2 Joris Ivens en Chine des années 1950, et la genèse de *Lettres de Chine*

### I. Image de Joris Ivens dans la presse chinoise de 1950 à 1955.

Comme il a été décrit dans le précédent chapitre : la RPC, dès sa fondation en 1949, a choisi d'entrer dans le Camp Soviétique, alors que Joris Ivens a vécu depuis 1947 en Europe de l'Est et qu'il est devenu une célébrité derrière le rideau de fer. Les dirigeants de la « Chine nouvelle » et Joris Ivens partagent la même vision du monde, et vivent dans une même sphère idéologique, politique et culturelle.

De son côté, Joris Ivens a essayé de reprendre contact avec le PCC dès 1948 : il écrit à Zhou Enlai : « J'aimerais revenir en Chine et voir sur place quels sont les besoins cinématographiques de la Chine libre et quelle aide pourrait être apportée pour assurer une production cinématographique régulière, et éventuellement je pourrais faire moi-même un film documentaire, car je n'ai pas oublié ma promesse de retourner dans votre pays<sup>632</sup> ». Néanmoins, la guerre civile sévit encore en Chine et le PCC est en pleine attaque militaire contre les troupes de KMT, Zhou n'a donc pas donné de réponse à cette demande.

Deux ans plus tard, en 1950, lors de la Conférence mondiale de la Paix, dont Joris Ivens a tiré son premier « film de congrès » *La Paix vaincra*, se présente une délégation de RPC. C'est le moment où « les volontaires chinois luttent à côté du peuple coréen contre les américains », la Guerre de Corée et ce « héros » qu'est le « peuple chinois solidaire et courageux » attirent l'attention du monde entier. Joris Ivens ne manque pas de focaliser et de mettre en relief le contraste entre les représentants de deux camps dans son documentaire<sup>633</sup>. De plus, le directeur de la délégation chinoise est Liao Chenzhi (廖承志), une vieille connaissance chinoise de Joris Ivens (Ivens l'a rencontré à Hong Kong en 1938). Cette retrouvaille est d'autant plus émouvante qu'ils se sont connus dans un temps sombre, qu'ils ont partagé la même conviction et l'un comme l'autre témoignent de la victoire antifasciste. Les cinéastes chinois qui ont participé à cette Conférence de 1950, se souviennent que « le grand réalisateur international, bon ami du peuple chinois » Joris Ivens, leur a conseillé de faire un film sur Dr. Bethune. Cette idée se concrétisera avec un peu de retard, mais Joris Ivens est bien dans la liste de remerciements de ce long métrage tourné en 1965, et sorti en 1977 en Chine<sup>634</sup>. Puis, le grand Prix de la Paix en 1951 est décerné à

---

<sup>632</sup> SCHOOT Hans, *op.cit.*

<sup>633</sup> Cf. IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p.234.

<sup>634</sup> *Docteur Bethune* 白求恩大夫, réalisé par Zhang Junxiang 张骏祥、Li Shutian 李舒田、Gao Zheng 高正, co-produit par Studio de Shanghai et Studio du 1 Août, Fiction, couleur, 110 mn, 1965.

Madame Sun Yat-sen, la femme chinoise symbolisée, et sublimée par le regard de Joris Ivens dans *Les 400 millions*. L'année suivante, en 1952, les Chinois ont participé à la Conférence avec un documentaire intitulé *Vive la paix* (和平万岁), produit par le Studio de Beijing. Dans le *Quotidien du Peuple* du 23 décembre 1952, le journaliste écrit que Joris Ivens, représentant de la Conférence, « le réalisateur mondialement reconnu », a ouvert la cérémonie et fait une présentation du film avant la séance de projection<sup>635</sup>.

Si la qualité artistique du film d'Ivens reste très limitée, sa participation à cette conférence lui permet de se rapprocher de la Chine nouvelle. La RPC d'alors est coupée de l'Occident - le Bloc soviétique représente pour le peuple chinois « le monde entier ». Par conséquent, quand le gouvernement valorise volontairement ce genre d'évènement « international », il organise une mise en scène destinée par dessus tout aux Chinois de l'intérieur. L'image de Joris Ivens commence ainsi à s'installer, d'une manière rehaussée, dans la presse chinoise, bien avant sa visite en 1956. Une recherche systématique (avec son nom comme mot clé) dans les archives du *Quotidien du Peuple*, permet de voir la mise en œuvre de cette progressive insistance informationnelle : d'abord Joris Ivens est élu membre du Comité international de la Paix le 23 novembre 1954<sup>636</sup> et il obtient le Prix international de la Paix pour l'année 1954 le 13 mai 1955<sup>637</sup>. Puis, c'est la sortie de son chef-d'œuvre *Le Chant des Fleuves* (doublé en chinois) en Chine. Le 4 septembre 1955, une soirée est organisée pour fêter la sortie de ce film, il y a plus de 1200 spectateurs : des représentants du Syndicat national, du ministère de la Culture, des fonctionnaires de divers secteurs d'organes, des acteurs, des intellectuels et artistes reconnus, ainsi que des délégués de syndicats étrangers (d'URSS, d'Inde, d'Indonésie, de Japon). Le président du Syndicat national chinois Lai Ruoyu (赖若愚), fait un discours pour encourager les ouvriers à soulever l'enthousiasme pour la construction, tout en accentuant la vigilance politique, afin d'assurer « le Premier plan quinquennal » à travers l'étude de ce film. Le vice-ministre de la Culture Xia Yan fait un discours pour féliciter, de la part du ministère de la Culture de RPC, « l'équipe de réalisation à la tête de laquelle Joris Ivens, lauréat du Prix international de la Paix,

---

<sup>635</sup> « Notre film *Vive la paix* a été projeté à Vienne et chaleureusement accueilli par la Conférence mondiale pour la paix » (我影片“和平万岁”在维也纳放映受到世界人民和平大会热烈欢迎), in *Quotidien du Peuple* du 23 décembre 1952.

<sup>636</sup> « Clôture de la Conférence mondiale de la Paix » (世界和平理事会会议闭幕), in *Quotidien du Peuple* du 26 novembre 1954.

<sup>637</sup> « Le Secrétariat du Conseil mondial de la paix publie la liste des lauréats du Prix international de la paix 1954 » (世界和平理事会书记处发表一九五四年国际和平奖金获奖者名单), in *Quotidien du Peuple* du 15 mai 1955. Les autres lauréats de cette année-là sont Édouard Herriot, homme d'État français ; Josué de Castro, savant et écrivain brésilien, et Cesare Zavattini, cinéaste et scénariste italien.

réalisateur hollandais de renom », et souhaiter le succès de cette sortie en Chine<sup>638</sup>. Parallèlement à cet événement, une succession d'articles sont publiés au sujet de Joris Ivens et de ce film dans les journaux importants comme les revues spécialisées en cinéma, en littérature et en art. L'une des plus importantes présentations (si ce n'est pas des louanges sans réserve), consiste en cet article dans le *Quotidien du Peuple* : « Une ode aux travailleurs du monde entier - la présentation du documentaire *Le Chant des Fleuves* » (全世界劳动者的颂歌——介绍纪录片“激流之歌”), signé Huang Gang (黄钢). D'après une lettre de ce dernier conservée dans les archives de la Fondation Joris Ivens, nous constatons que son admiration pour ce film, « un manuel d'internationalisme », sera immortalisée dans un recueil d'essais de cet auteur<sup>639</sup>. Dans un pays où le Parti contrôle tout, rien n'est par hasard, cette image préétablie de Joris Ivens comme « grand réalisateur mondialement connu », « brave soldat internationaliste », traduit l'attention du PCC à l'égard de Joris Ivens, et prépare le terrain avant son arrivée.

## II. Premier voyage de Joris Ivens en République Populaire de Chine.

Le 25 décembre 1956, accompagné d'Ewa Fiszer, Joris Ivens arrive à Pékin. Ils sont accueillis à l'aéroport, par une trentaine de cinéastes et artistes, du Studio central des actualités et du documentaire et du Studio du 1 août, à la tête desquels : Situ Huimin, le vice-directeur du Bureau central du cinéma, Qian Xiaozhang, le directeur du Studio central des actualités et du documentaire. Le lendemain, sur la Une du *Quotidien du peuple*, apparaît une « brève » : « À l'invitation du Ministère de la Culture, Joris Ivens, lauréat du Prix international de la Paix, cinéaste de renom mondial, réalisateur du *Chant des fleuves*, et son épouse, arrivent à Pékin<sup>640</sup> ».

Joris Ivens visite l'Académie de cinéma de Pékin, le Studio central des actualités et du documentaire, le Studio du 1 août et rencontre les employés de ces deux studios. Il donne des conférences au sujet de sa création. Après quoi le couple descend dans le sud, visite Shanghai, Guangzhou, etc., et rentre à Pékin le 23 janvier 1957.

---

<sup>638</sup> « La Fédération des syndicats de Chine a organisé une soirée pour fêter la sortie du *Chant des Fleuves* en Chine » (中华全国总工会举行祝贺影片“激流之歌”在中国演出大会), in *Quotidien du Peuple* du 5 septembre 1955.

<sup>639</sup> HUANG Gang (黄钢, 1917-1993) est fils de Huang Fusheng (黄负生), un des premiers 52 membres de PCC. Ancien diplômé de l'Académie des beaux-arts de Lu Xun (de Yan'an 延安鲁迅艺术学院), il est journaliste du *Quotidien de la Libération*, à cette époque-là. Connu comme rédacteur de reportages, critique politique international, il est considéré par le Parti comme l'un des journalistes éminents de RPC.

<sup>640</sup> « Le cinéaste Joris Ivens arrive à Pékin » (电影艺术家伊文思到京), in *Quotidien du Peuple*, p.1, 26 décembre 1956.



Joris Ivens et des amis chinois à l'aéroport de Pékin, le 25 décembre 1956. À côté d'Ivens : Situ Huimin - directeur adjoint du Bureau central du cinéma, et à gauche de Situ Huimin : Qian Xiaozhang, directeur du Studio central des actualités et du documentaire. (collection de la Fondation Joris Ivens)

Le 25 janvier 1957, Joris Ivens est reçu par Shen Yanbing (沈雁冰), le ministre de la Culture, et Guo Moruo, le président du Comité du peuple chinois pour la paix mondiale. Le lendemain, le *Quotidien du peuple*, rend compte encore de ces entretiens sur la Une.

Le 6 et 7 février, le Cinéma de la Capitale (首都电影院) a consacré deux jours de « séances spéciales » à Joris Ivens avec la projection de trois de ses films : *La Pluie*, *Terre d'Espagne*, et *Indonisia Calling*. C'est une sélection personnelle de Joris Ivens, un cadeau de sa part pour le gouvernement de PCC.

Dans le *Quotidien du peuple*, du 6 février, toute la page 7 lui est consacrée : un article de Joris Ivens, intitulé « Quelques mots avant la projection de mes trois documentaires » (写在我的几部纪录片上映之前), et un article de Wang Lanxi (王澜西), directeur du Bureau central du cinéma : « Monsieur Joris Ivens et ses oeuvres » (约里斯·伊文思先生和他的作品).

Le 9 février, Wang Lanxi lui adresse une lettre pour l'inviter à réaliser un documentaire sur la Chine (photo dans l'annexe), c'est l'origine de son court métrage *Lettres de Chine*.

Le 10 février, Joris Ivens est reçu par Liu Shaoqi (刘少奇), alors premier vice-président du PCC, et président du Comité permanent de l'Assemblée nationale populaire à l'époque,

accompagné de Shen Yanbing, Liao Chenzhi、 Wang Lanxi、 Tan Mingzhao<sup>64</sup>. Toujours à la Une du *Quotidien du peuple* du jour suivant, une note signale cette entrevue accompagnée d'une photographie.

Au cours de cette retrouvaille avec la Chine, un voyage de six semaines, fructueusement rempli, Joris Ivens a pu entrer en contact avec le centre du pouvoir de la RPC, surtout les responsables du domaine culturel, et tisser des liens avec le secteur du cinéma. Visiblement, les Chinois n'ont pas positionné Joris Ivens comme ses amis français : les invités français sont des « nouveaux amis » de différents camps politiques alors que Joris Ivens est le « vieil ami » du même camp : c'est une nuance fondamentale. Il ne faut pas perdre de vue que dans les discours officiels de l'époque, les soviétiques sont appelés intimement « grand-frère » (苏联老大哥) du peuple chinois - une autre subtile nuance : qui dit frère dit famille. En tant que cinéaste reconnu par Moscou, Joris Ivens, tout comme les experts soviétiques qui aident alors à la construction de la Chine, bénéficie d'un statut d' « envoyé spécial du haut », et suscite le respect et la sympathie de la part des Chinois.

Les Français qui ont visité la Chine en 1955, en dehors du couple Sartre-Beauvoir mentionné par une annonce du *Quotidien du Peuple* concernant les invités étrangers, ne laissent aucune trace dans la presse chinoise. Contrairement à cette invisibilité, presque tout le voyage de Joris Ivens est relaté et suivi par les chroniqueurs dans toute la Chine - manière de reconnaître son statut de privilégié (la Une du *Quotidien du Peuple* est en général réservée aux personnalités de première importance, aux dirigeants des pays amis étrangers, par exemple). Puis, Joris Ivens et Ewa sont logés à l'Hôtel de Pékin (北京饭店), l'hôtel le plus haut de gamme en Chine (parmi les Français de 1955, seul le couple Sartre y est logé). Le PCC, tout aussi critique à l'égard du passé qu'il se veut, ne manque aucune occasion de réactiver et de glorifier les vieilles valeurs du système qu'il a combattu - chaque menu détail permet une classification précise de l'invité dans la hiérarchie du système du pouvoir ! Le PCC propage une subversion complète du passé, mais le régime applique pour autant un système de classification extrême (qui peut tout à fait égaler les précédentes dynasties royales), où chaque détail suggère la position et la classification des parties concernées.

---

<sup>64</sup> Tan Mingzhao (唐明照, 1910—1998) est un célèbre diplomate chinois. Membre du PCC dès 1931, il a obtenu son diplôme de licence en Histoire dans l'université de Californie à Berkeley en 1937. Il a travaillé successivement en tant que secrétaire de la branche de l'Université de Californie du Parti communiste américain, et secrétaire du Bureau de la Chine du Parti communiste américain pendant dix ans. Revenu en Chine, il devient le vice-ministre du Comité chinois pour la Paix du monde à partir de 1950, et fonctionnaire du Ministère des Affaires étrangères de RPC.

Les sites que visite Joris Ivens ne sont pas, non plus, les mêmes que ceux visités par ses amis français. Ce sont des institutions qui dépendent directement du pouvoir central, et qui possèdent, plus ou moins, un lien avec Joris Ivens.

Le Studio central des actualités et du documentaire (dont le nom officiel en chinois : 中央新闻电影制片厂, l'abréviation en Chinois: 新影, en pinyin « *Xinying* ») est fondé en 1953, sur la base du Groupe cinématographique de Yan'an (créé en 1938). C'est le seul studio produisant des films documentaires et d'actualités en Chine. Il est, comme *le Quotidien du Peuple*, et *l'Agence de la Chine nouvelle* (新华社), partie intégrante de la machine de propagande du PCC. Les fondateurs du Groupe cinématographique de Yan'an, Yuan Muzhi et Wu Yinxian, comme il a été noté dans la partie précédente, ont rencontré Joris Ivens à Wuhan en 1938, et c'est avec la caméra d'Ivens, qu'ils ont enregistré les premières images de Mao. Le directeur du Studio en cette année 1956, Qian Xiaozhang, a également rencontré Joris Ivens en 1938, lors de la rencontre organisée de plus de deux cents artistes et des intellectuels chinois à Wuhan. Étant donné l'organe du Parti, ce studio n'est pas un lieu touristique ouvert à tous les invités. Joris Ivens a été le premier invité étranger à y être reçu, moment immortalisé par les photos et les écrits, dans un article intitulé « Le Premier ami international reçu par *Xinying* » (新影接待的第一位国际友人) aujourd'hui publié sur leur site officiel<sup>642</sup>. Le studio a même créé un dossier complet au sujet de Joris Ivens, mis en ligne en 2010 : « Notre vieil ami : Ivens » (我们的老朋友——伊文思). Six articles en mémoire de Joris Ivens sont rédigés par six employés de ce studio qui représentent différentes générations du studio depuis sa fondation. En dehors du texte de Qian Xiaozhang<sup>643</sup>, on peut également y lire « Expérience en tournage des *Lettres de Chine* » (拍摄《早春》的体会), par Soi Yimin (石益民)<sup>644</sup>, l'opérateur des *Lettres de Chine* ; « Le film documentaire entre dans « l'ère sonore » - la création de *Comment Yukong déplaça les montagnes* » (纪录片进入“有声”时代——记《愚公移山》的摄影创作), par Li Zexiang(李则翔)<sup>645</sup>, l'opérateur de *Yukong*; « Ce que j'ai appris de Joris Ivens » (感悟伊文思), par 韩君倩<sup>646</sup>, une des cinéastes de la nouvelle génération qui n'a pas pu rencontrer Joris Ivens, mais participé aux projections et conférences organisées en 1998 lors du 100e anniversaire de Joris Ivens ; « Lire et interpréter les regards du grand maître—— l'inspiration à travers la

---

<sup>642</sup> <http://www.cndfilm.com/20100208/101466.shtml>。

<sup>643</sup> <http://www.cctv.com/cndfilm/history/200503/200503-wen1.htm>

<sup>644</sup> <http://www.cctv.com/cndfilm/history/200503/200503-wen2.htm>

<sup>645</sup> <http://www.cctv.com/cndfilm/history/200503/200503-wen3.htm>

<sup>646</sup> <http://www.cctv.com/cndfilm/history/200503/200503-wen4.htm>



création du *Mémoire d'un regard* » (读解大师的目光——《一种目光的记忆》创作启示), par Lan Bing(蓝冰)<sup>647</sup>, réalisateur qui participe à la création du documentaire en hommage de Joris Ivens en 1998<sup>648</sup>. Ce dossier est intégré dans le programme des « Moments historiques » (历史瞬间). L'organisation de ces articles, qui racontent les rencontres à différentes époques de la Chine avec Joris Ivens, trace la construction d'une profonde relation. Joris Ivens est unique en RPC par cet aspect.

Le Studio du 1er août, dont le nom complet est le Studio du 1er août de l'Armée populaire de libération de Chine (中国人民解放军八一电影制片厂), est le seul studio de l'armée chinoise. Il est fondé en 1952, sous la direction du ministère de la Politique. Nommé au départ le Studio de l'Armée populaire de libération (解放军电影制片厂), il est rebaptisé en « Studio du 1er août de l'Armée populaire de libération de Chine » en 1956 - le 1er août étant la Fête de la fondation de l'Armée pour la RPC. C'est la date de la première insurrection à laquelle Zhou Enlai a participé en 1927 : à partir de cette date, l'armée du PCC se sépare de celle de l'armée nationaliste chinoise. En temps de guerre anti-japonaise, le deuxième Front uni étant formé, l'armée communiste devenue la Huitième Armée de route est réintégrée dans l'Armée nationale révolutionnaire chinoise (中国国民革命军), sous le commandement général de Tchang Kaï-chek. Joris Ivens a, mis en relief par le montage et le commentaire, cette armée communiste dans *Les 400 millions*, bien qu'il n'ait pu les rencontrer en 1938. Ce qui lui vaut une reconnaissance profonde de la part du PCC.

L'Académie de cinéma de Pékin est fondée en mai 1950 sous la dénomination d'Institut de l'art de performance (表演艺术研究所), dépendant du Bureau central du cinéma, sous la direction du ministère de la Culture. Renommée École de cinéma en 1953, elle obtient son nom actuel le 1<sup>er</sup> juin 1956. Sa fondatrice et première directrice est Chen Boer, la femme de Yuan Muzhi. C'est elle, avec Yuan Muzhi, par le biais de Madame Sun Yat-sen, qui a pris contact avec Joris Ivens (alors basé aux États-Unis), bien avant son arrivée en Chine en 1938. Elle meurt brutalement d'un arrêt cardiaque en 1951, mais son nom est inscrit comme « fondatrice de la cause de l'éducation cinématographique du peuple (人民电影教育事业的奠基人) » sur le site de cette académie - aujourd'hui la plus prestigieuse dans ce domaine en Chine<sup>649</sup>. Wu Yinxian, qui a

---

<sup>647</sup> *La Mémoire d'un regard- le monde documentaire de Joris Ivens* 一种目光的记忆 - 伊文斯记录的世界, Central Studio of Newsreels and Documentary Film 中央新闻纪录电影制片厂, documentaire, couleur, 90mn, Beijing, 1998.

<sup>648</sup> <http://www.cctv.com/cndfilm/history/200503/200503-wen5.htm>

<sup>649</sup> <https://www.bfa.edu.cn/biaoyan/info/1004/1024.htm>

reçu la caméra des mains de Joris Ivens en 1938, est devenu à partir de 1956, le vice-directeur de l'Académie, et aussi le directeur de son département de la photographie<sup>650</sup>.

Malgré l'immensité de la Chine, le cercle cinématographique communiste reste autour d'un groupe de gens que Joris Ivens a eu la chance de croiser en 1938. Avec la fondation de la RPC, ces cinéastes sont devenus des dirigeants qui, fidèles au souvenir de leur rencontre, favorisent largement l'intégration de Joris Ivens dans les arcanes du pouvoir de la Chine nouvelle.

Joris Ivens, par son expérience et son vécu, connaît relativement bien les Chinois et les bonnes façons de faire dans un pays dirigé par le Parti communiste. Par conséquent, son comportement tout au long de son voyage correspond en tous points aux attentes des autorités. Le cadeau qu'il a choisi pour le peuple chinois, trois de ses films, montre son respect pour son hôte autant qu'il justifie l'image créée par le PCC à son égard préalablement. *La Pluie* marque son côté avant-gardiste, l'excellente maîtrise des techniques comme du langage poétique cinématographique; *Terre d'Espagne* confirme son engagement pionnier dans le mouvement antifasciste et *Indonesia Calling*, sa position évidente d'anticolonialiste. Ces qualités font parfaitement écho aux besoins de PCC à cette époque : en pleine construction d'une « Chine nouvelle », un vétéran révolutionnaire représentant à la fois le haut niveau du savoir-faire professionnel et des convictions profondes, dont l'itinéraire épouse parfaitement la ligne générale du Parti, n'est-il pas un « grand maître exemplaire » à admirer ? Par ailleurs, c'est une grande sagesse de ne pas apporter *Les 400 millions* : l'apparition majeure de nombreux dirigeants et soldats nationalistes dans ce combat héroïque contre les Japonais ne correspond pas à la propagande reformulée du PCC. De plus, il serait délicat d'expliquer son statut d'alors - invité du gouvernement de Tchang Kaï-chek, « contre révolutionnaire » dans le discours du PCC.

L'apparition historique sur la scène de la « Chine nouvelle » de Joris Ivens s'avère comme une belle performance. Pour la Chine d'alors, encore sous le souffle du mouvement des « Cent fleurs », l'inviter à tourner un film en Chine relève d'une bienveillance de la part des autorités chinoises et pour le bénéfice de tout le monde. Certes, la lettre d'invitation est rédigée dans des termes officiels, mais elle est empreinte d'une évidente sincérité. Joris Ivens est différent de Chris Marker, et de Roger Pigaut, ses deux amis cinéastes qui ont pu filmer en Chine à la même époque. *Dimanche à Pékin* de Chris Marker est le montage de prises de vues improvisées, sans idées préconçues et reste exclusivement une production française, et il n'a pas sollicité du recours des Chinois. Quant au *Cerf-volant du bout du monde* de Roger Pigaut, c'est une co-production officielle entre la France et la Chine, dont Pigaut est lui-même coproducteur. À l'origine, Pigaut (alors

---

<sup>650</sup> <https://www.bfa.edu.cn/info/1010/1036.htm>

membre de PFC, et directeur de la section du cinéma de l'Association des amitiés franco-chinoises), a écrit, en 1955 à Wang Lanxi, pour lui proposer une association de co-production, qui se concrétise entre 1956 et 1957<sup>651</sup>. Mais Joris Ivens, grâce à la lettre d'invitation signée par Wang Lanxi, au nom du Bureau central du cinéma, devient « l'expert étranger » au sein de la production chinoise. Son statut est donc totalement différent. Par ailleurs, l'article de Wang Lanxi, publié spécialement dans *le Quotidien du Peuple*, pour la sortie des trois films, transmet clairement la classification et la reconnaissance du PCC à son égard :

M. Ivens est un artiste cinématographique progressiste jouissant d'une grande réputation internationale. Ses films ont grandement contribué à l'avancement de l'humanité. (...)M. Ivens est un bon ami des cinéastes chinois (...) De nombreuses œuvres de M. Ivens au cours des trente dernières années possèdent deux traits communs : premièrement, les héros de ses œuvres sont les masses populaires. Il s'est tenu du côté du peuple, utilise sa puissante arme artistique pour exalter le travail du peuple, pour inspirer la lutte de libération du peuple et pour chanter la nouvelle vie du peuple. Deuxièmement, sa création et sa vie artistiques sont étroitement intégrées aux mouvements politiques. Il marche toujours en front politique. Il met ses œuvres au service des luttes politiques, du progrès et de la paix de l'humanité. Son orientation, devient l'orientation de tous les cinéastes progressistes du monde entier. Ses œuvres et sa vie, nous donnent un exemple.<sup>652</sup>

Le souhait des autorités (sous-entendu) suppose que Joris Ivens réalise un film sur la Chine, défendant la cause du peuple chinois (donc, du PCC). Le film doit être un outil de séduction vis à vis des étrangers qui ne connaissent pas encore la Chine nouvelle. L'engagement que les Chinois exigent s'accorde avec la politique des affaires étrangères, tout comme la « Diplomatie populaire » mise en place depuis 1949.

Sans aucun souci financier ni contrainte personnelle, libre des choix de sa création et avec le soutien de l'autorité : cela semble être des conditions de rêve pour tout réalisateur. Mais il y a une contrainte : le film devrait respecter les limites tracées par la ligne idéologique et politique du PCC. Cette contrainte n'est ni claire ni simple à respecter pour les artistes Occidentaux, mais pour Joris Ivens, avec ses expériences dans le système soviétique depuis des années 1930, cela ne pose aucun problème. Il déclare devant le peuple chinois :

En tant que réalisateur des films documentaires, nous connaissons notre responsabilité - nous devons utiliser ce pouvoir pour servir les idéaux et les aspirations les plus élevés du

---

<sup>651</sup> Zhenjin 振淦, « Le Cerf-volant et son réalisateur français » (« 风筝 » 和它的法国编导), in *Quotidien du Peuple*, p.8, le 31 mai 1959.

<sup>652</sup> WANG Lanxi 王澜西, « Monsieur Joris Ivens et ses œuvres » (约里斯 伊文思先生和他的作品), in *Quotidien du Peuple*, p.7, le 6 février 1956.

peuple. (...) Notre langue cinématographique est aussi une langue internationale, et elle doit favoriser la compréhension des peuples de tous les pays et consolider leur véritable amitié. Les mains d'amis jointes sont une force puissante, et nous devons utiliser cette force pour défendre la paix mondiale<sup>653</sup>.

III. Retour de Joris Ivens en République Populaire de Chine en 1958, et réalisation des *Lettres de Chine*.

En janvier 1958, Joris Ivens est de retour à Pékin, avec Ewa Fiszer. Dans *le Quotidien du Peuple* du 31 janvier, paraît un article : « Joris Ivens donne une conférence sur la création cinématographique internationale à Pékin » (伊文思在北京报告国际电影艺术创作情况) :

À l'invitation du Ministère de la Culture, Joris Ivens, cinéaste de renom mondial, lauréat du Prix international de la Paix, est arrivé récemment à Pékin. Le 30 janvier, il a donné une conférence au sujet de la création récente. Le directeur du Bureau central du cinéma, Wang Lanxi a présidé la conférence, le personnel principal de chaque unité du domaine cinématographique a été présent.

Joris Ivens entre en fonction de consultant artistique du Studio central des actualités et du documentaire récemment. Il est en train de diriger les créations de quelques documentaires, et ils vont partir en tournage prochainement.

Le 6 février, Joris Ivens et Ewa Fiszer sont reçus par Chen Yi (陈毅), le vice-Premier Ministre, accompagné de Wang Lanxi, et Ding Qiao (丁峤), rédacteur en chef du Studio central des actualités et du documentaire.

Le 22 février, le magazine *Cinéma pour tous* envoie une lettre à Joris Ivens, pour l'inviter à écrire un article au sujet de son documentaire *La Rose des vents*<sup>654</sup>. Son numéro 6<sup>655</sup>, publie la réponse de Joris Ivens, qui parle plutôt de ses impressions de sa visite en Chine nouvelle : « Joris Ivens parle de ses impressions de la visite de notre pays » (约里斯 伊文思谈访问我国的观感).

Le 7 mars, la version doublée en chinois de *la Rose des vents*<sup>656</sup> est présentée en avant-première au Cinéma de Jiaodaokou (交道口电影院) - grande cérémonie organisée par le Ministère de la Culture et l'Association des femmes de RPC. Encore une fois, pour illustrer cette sortie en Chine, *le Quotidien du Peuple* du 8 mars 1958, le jour de la Fête des femmes (三八妇女节),

---

<sup>653</sup> Joris Ivens, « Quelques mots avant la projection de mes trois documentaires » (写在我的几部纪录片上映之前), in *Quotidien du Peuple*, p.7, le 6 février 1956.

<sup>654</sup> Le film est traduit et doublé en chinois, et sortira en salle en Chine, le titre du film est traduit en 五支歌 (littéralement : *Cinq chants*).

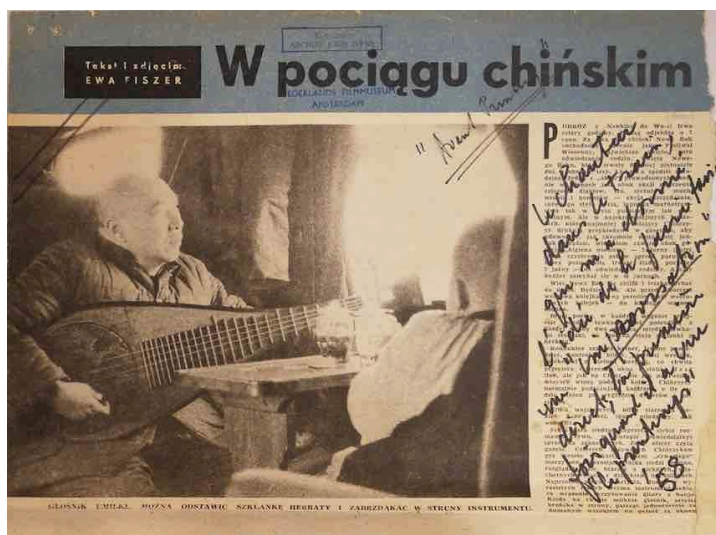
<sup>655</sup> C'est une revue bimensuelle, sa sortie est donc en mars 1958.

<sup>656</sup> Son titre en chinois est « 五支歌 », littéralement dire : *Cinq odes*.

publie conjointement un article de Wang Lanxi, intitulé « le Chant des femmes - présentation du film *Cinq odes* » (女性的歌声——介绍影片《五支歌》) et un article de Joris Ivens : « Faire le film *Cinq odes* pour la Fédération internationale démocratique des femmes » (为国际民主妇联摄制的影片《五支歌》).

Du février à la fin avril 1958, une équipe de Studio central des actualités et du documentaire récemment sous la direction de Joris Ivens part en tournage à Nankin, à Wuxi, et à Haila'er (海拉尔).

Après ce tournage, Joris Ivens travaille sur le montage des *Lettres de Chine*. Cette année-là, en dehors de six semaines de vacances (juillet, août) en France, Joris Ivens vit en Chine. Dès son retour de vacances en août, il réalise, avec les opérateurs du Studio central des actualités et du documentaire, un



Document conservé à la Fondation Joris Ivens : sur une publication en Pologne d'Ewa Fiszer (sur leur voyage en Chine), Joris Ivens note son inspiration pour les *Lettres de Chine*.

documentaire d'actualité : *600 millions avec vous* (六亿人民在怒吼), un film de pure propagande, court-métrage de 12 minutes, en noir et blanc. Il s'agit d'illustrer et de promouvoir les manifestations de masse en Chine contre les débarquements britanniques au Liban en 1958<sup>657</sup>.

Début août, *Cinéma international* (« 国际电影 »), une revue nouvellement créée, a sorti son premier numéro. D'après l'éditorial, l'ancienne revue *l'Anthologie des textes étrangers d'art cinématographique* a beaucoup contribué à la présentation des théories étrangères, surtout celles venues d'URSS, mais elle a aussi ses défauts, « en particulier, l'introduction objective et non critique de certains textes étrangers avec des points de vue erronés a causé une mauvaise influence sur les lecteurs ». La nouvelle revue relève ces défauts et veut surtout introduire des textes compatibles avec la réalité de la construction socialiste et la création de l'art cinématographique en Chine ». Dans ce numéro, il y a un article de Georges Sadoul sur *La Seine a rencontré Paris* de Joris Ivens. Cette publication semble confirmer que Joris Ivens correspond toujours au critère du Parti, malgré les changements politiques intervenus en Chine (après la

<sup>657</sup> En 48 heures plus de deux millions de manifestants se sont mobilisés contre les organismes diplomatiques anglais. Le film donne un aperçu de ce genre de manifestations qui s'est ensuite développé au cours de la Révolution culturelle en Chine.

Campagne anti-droitière<sup>658</sup>, la deuxième session du VIII<sup>e</sup> Congrès du PCC approuve le Grand Bond en avant en mai 1958, et une frénésie d'accélération de production se répand dans tous les domaines à partir du mois d'août<sup>659</sup>).

En septembre, le Bureau central du cinéma a décidé d'organiser les formations à courte durée pour répondre « aux besoins de la situation ». Joris Ivens est invité à donner des cours à l'Académie de cinéma de Pékin pour une classe de « 42 cadres et employés sélectionnés », des membres de PCC qui travaillent déjà dans le système de propagande. Pour Zhang Jianzhen (张建珍), l'une des participants, le premier jour, Joris Ivens est entré dans la salle de classe, accompagné par Wu Yinxian, le vice-directeur de l'Académie. Wu leur explique d'abord l'histoire de la donation d'une caméra de la part de Joris Ivens en 1938, pour souligner son statut de « vieil ami des cinéastes chinois ». Joris Ivens a donné trois cours, le premier s'intitule « Aperçu du développement du film documentaire au cours des trente dernières années » (近三十年纪录电影发展概况), le deuxième « Ma méthode pour faire des documentaires » (我拍摄纪录片的创作方法), et le troisième a été une séance de questions-réponses, au sujet de l'histoire du film documentaire, ainsi que certaines questions plus concrètes, telles que ses méthodes pour réaliser *Le Chant des fleuves*, etc. D'après Zhang Jianzhen, Joris Ivens parle de manière concrète, vivante et facile à comprendre ; « Joris Ivens affirme qu'il aime le peuple chinois » devant toute la classe, et qu'il est « très préoccupé par la formation et la croissance d'une nouvelle génération de travailleurs du cinéma documentaire<sup>660</sup> ».

---

<sup>658</sup> La Campagne anti-droitière était une réaction à l'encontre de la Campagne des Cent Fleurs, qui critiquait alors le gouvernement et réclamait la liberté d'opinion. La première vague d'attaque contre les droitistes suivit directement la fin de la Campagne des Cent Fleurs, en juillet 1957. Cette année-là, 300 000 personnes ont été répertoriées sous l'étiquette politique de "droitiste", pour la plupart des intellectuels. Les actions allaient de la critique informelle à l'exécution, en passant par la « rééducation par le travail ». L'exemple du célèbre critique du cinéma Zhong Dianpei a été relevé dans le précédent chapitre.

<sup>659</sup> La deuxième session du VIII<sup>e</sup> Congrès national du Parti en mai 1958 a formellement adopté la ligne générale de la construction socialiste, appelant tout le Parti et le peuple à rattraper et à dépasser le Royaume-Uni en termes de production de produits industriels majeurs en 15 ans ou moins. Après la réunion, tous les fronts à travers le pays ont rapidement déclenché les vagues du « Grand Bond en avant ». En août 1958, le Bureau politique du Comité central du PCC tint une réunion élargie à Beidaihe (北戴河) et fixa un certain nombre d'objectifs élevés pour la production industrielle et agricole. Il proposa de doubler la production d'acier en 1958, passant de 5,35 millions de tonnes en 1957 à 10,7 millions. C'est l'étape principale pour réaliser le « Grand Bond en avant » en 1958. La réunion a également décidé de créer des Communes Populaires (人民公社) dans les zones rurales. Après la réunion, le mouvement national de la sidérurgie et des communes a commencé. En même temps, les transports, les postes et télécommunications, l'éducation, la culture, la santé et d'autres secteurs ont également suivi les marches du Parti, poussant le mouvement du « Grand Bond en avant » à son paroxysme. Cela a provoqué la propagation de cibles élevées, de commandes aveugles et d'ostentation dans la construction économique.

<sup>660</sup> Zhang Jianzhen (张建珍), « Joris Ivens et les quarante-deux élèves » 伊文思和四十二位学生 in *Cinéma documentaire* (纪录影视), n°7, 1998, revue éditée par Studio central des actualités et du documentaire 中央新闻纪录电影制片厂, pp.16-17.

En novembre, le n°4 du *Cinéma international*, fait paraître un article intitulé « En parlant du film *Lettres de Chines* - interview avec Joris Ivens sur le documentaire » (从《寄自中国的信》谈起——约里斯伊文思谈纪录片) : « En dépit du rythme intensifié du travail de montage du film *Lettres de Chines*, le célèbre réalisateur Joris Ivens a pris le temps de répondre patiemment aux questions du journaliste, à partir de son expérience en Chine, concernant les qualités des documentaires chinois actuels comme des problèmes auxquels il faudrait prêter attention dans l'avenir ». Ce long entretien se développe autour de 10 points :

- L'artiste doit rattraper le rythme et la vitesse de notre temps, doit être au sein du peuple;
- Il faut établir la confiance avec le peuple, votre travail pourra ainsi s'approfondir ;
- La Caméra doit entrer dans l'action et laisser l'action se développer elle-même, la beauté et l'authenticité ne sont pas en contradiction ;
- L'Élément du réalisme se manifeste dans le montage d'un film
- Qu'est-ce que les documentaires chinois devront prendre plus d'attention éventuellement ?
- Le Méthode du travail doit être décidée selon la circonstance.
- L'Originalité doit se lier avec le réalisme.
- La Pensée des gens pourra être montrée indirectement dans les documentaires.
- Comment peut-on surmonter la tendance explicative du commentaire dans un film <sup>661</sup>?

Le 8 décembre 1958, apparaît dans le *Quotidien du Peuple*, l'annonce enthousiaste de la réalisation des *Lettres de Chines* : « Reflétant l'enthousiasme et le miracle du Grand Bond en avant de notre pays, le *Printemps précoce* est accompli par Ivens » (反映我国大跃进的干劲和奇迹 伊文思编导的“早春”摄成) :

L'agence de presse Xinhua a rapporté de son côté le 7 décembre : Le documentaire en couleur *Le Printemps précoce*, écrit et réalisé par le célèbre artiste cinématographique et combattant de la paix hollandais Joris Ivens, a été produit avec succès par le Studio central des actualités et du documentaire et rencontrera bientôt le public.

Au moment où Joris Ivens a reçu l'invitation pour faire un film en Chine, en février 1957, la Chine était en pleine Campagne des Cent Fleurs, avec en toile de fond, la relation harmonieuse et solide avec l'URSS, des échanges culturels actifs avec la France. Tout le pays respire grâce à ces ouvertures inédites. Mais, quand Joris Ivens retourne en Chine début 1958, rien n'est comme avant : la situation idéologique, politique, et culturelle ne cesse d'évoluer. Les choix de Mao

---

<sup>661</sup> SHEN He 沈河, « En parlant du film *Lettres de Chines* - interview avec Joris Ivens sur le documentaire » (从《寄自中国的信》谈起——约里斯伊文思谈纪录片) in *Cinéma international* 国际电影 n°4, 1958, pp.45-49. Nous reproduisons ici le texte d'après le document en français conservé dans les archives de la Fondation Joris Ivens.

éloignent la Chine de la ligne fixée de l'URSS, les droitistes sont écrasés et Mao invite tout le peuple chinois à se lancer dans une campagne de production et de communication « utopique » si ce n'est pas « délirante ». Joris Ivens a pourtant connu le changement d'Est en Ouest en 1957 : il se réinstalle à Paris. Il y retrouve une certaine poésie cinématographique en réalisant *la Seine a rencontré Paris*<sup>662</sup>, qui remporte la Palme d'or du court métrage au Festival de Cannes en 1958. Pendant que la Chine se referme, en glissant dans une aventure économiquement catastrophique, Joris Ivens traverse le rideau de fer, et sort du système d'encadrement bureaucratique qui l'étouffe au niveau créatif. Le contraste des changements des deux côtés nous semble grand et en quelque sorte, opposé, mais Joris Ivens vit, curieusement, très bien son retour en Chine. D'après les publications à son sujet et ses actions en Chine, Joris Ivens nous semble assurer prodigieusement le rôle de « consultant artistique » au sein des organes du PCC. Est-ce point commun entre la Chine de Mao et Joris Ivens : l'un comme l'autre prennent des distances avec la ligne soviétique, pour s'affirmer ? En tous cas, Joris Ivens marque sa conviction et sa fidélité envers le PCC, sans la moindre gêne ni hésitation. Pendant son séjour en Chine, il travaille activement : conférences, tournages, articles pour la presse chinoise, et il répond spontanément aux besoins du Parti - *600 millions avec vous*, est réalisé en moins de dix jours, par exemple.

Nous nous demandons au départ si les articles signés Joris Ivens publiés en Chine, n'empruntent que son nom, mais l'existence de neuf pages en français, scrupuleusement corrigées en rouge, dans ses archives à Nimègue, confirme sa participation consciente et appliquée - il s'agit effectivement d'une traduction fidèle de ce long entretien : « En parlant du film *Lettres de Chine* - interview avec Joris Ivens sur le documentaire ». Placé en haut, des paroles au comportement, sa présence est tout d'abord une mise en scène destinée à l'intérieur : au peuple chinois d'autant plus que la Chine d'alors est fermée. Il représente le monde extérieur, ses opinions celles des Occidentaux, et son approbation celle du monde entier (surtout là, il vit en France, un pays en dehors du camp soviétique). Visiblement, Joris Ivens assume ses responsabilités et se montre très coopératif. Ainsi l'entretien en question s'ouvre sur une réflexion soigneusement réfléchie de sa part, où ne manque ni la modestie ni le respect pour la Chine :

Récemment, je suis en train de monter un court métrage s'intitulant provisoirement *Lettres de Chine* et qui atteint déjà sa fin. Après avoir vu la copie de travail, je me taquine que c'est un film « historique », car parmi les choses que j'ai montrées, il y en a déjà qui sont datées. Vraiment, la réalité de la Chine se change si vite et si considérablement ! Au moment où j'étais dans la campagne de Ou-si, c'était encore le moment de coopératives et puis c'était la campagne de rectification et le mouvement de l'irrigation, et maintenant c'est la commune populaire. Peut-être le film a montré ce qui est déjà passé, mais ce n'est pas

---

<sup>662</sup> *La Seine a rencontré Paris*, réalisé par Joris Ivens, d'après une idée de Georges Sadoul, sur un poème de Jacques Prévert dit par Serge Reggiani, 32 mn, noir et blanc, Paris, 1957.



grave, au contraire c'est bien, parce que cela prouve que la vie se développe et qui oblige aussi les artistes à réfléchir : comment doivent-ils rattraper ce rythme et cette vitesse<sup>663</sup>.

À ce moment-là, la rupture entre la Chine et l'URSS n'est pas encore amorcée, mais les premiers signes apparaissent déjà. Mao a déclenché le Grand Bond en avant, avec comme objectif réel de concurrencer l'URSS, après son triomphe à la Conférence de Moscou<sup>664</sup>. Malgré les doutes des autorités, les soviétiques publient des articles soutenant dans leur presse le Grand Bond en avant chinois. Mais quand le PCC lance l'accélération des Communes populaires (人民公社)<sup>665</sup>, il n'y a plus de signes de soutien de leur part. Le choix de Joris Ivens se dessine au cours de cette année passée au Studio central des actualités et du documentaire. Le fruit de son séjour, *Lettres de Chine*, commence ainsi par cette déclaration, qui compense subtilement les lacunes qu'il a mentionnées dans son entretien concernant l'évolution de la situation politique et idéologique : « Le Grand Bond en avant a apporté des changements bouleversants dans tous les aspects de la Chine en 1958. En tournant ces trois films, j'ai eu une forte prémonition : en Chine, une grande période historique est sur le point de commencer<sup>666</sup> ! »

### 8.3 *Lettres de Chine*

J'ai pris la forme des lettres dans ce film, c'est-à-dire je dirai à mes amis tout ce que j'ai vu et senti à Nankin, Ou-Si et Hailar dans des lettres. Mais, je me considère que cette forme n'est pas uniquement une explication et introduction de ce que j'ai vu dans mon voyage. Je voudrais que le film soit poétique et lyrique. J'ai montré le village chinois, j'ai montré son printemps, mais ce n'est pas uniquement une révision de la campagne, il s'agit plutôt une exaltation de l'avenir de la Chine à travers cette démonstration du printemps.

- Joris Ivens<sup>667</sup>

---

<sup>663</sup> SHEN He, *op.cit.*

<sup>664</sup> SHEN Zhihua, *Op.cit.* p. 207

<sup>665</sup> Les communes populaires (人民公社) constituaient le plus haut des trois niveaux d'administration, au-dessus des coopératives socialistes à partir du juillet 1958. Le premier objectif était d'allier les réussites des coopératives socialistes, agricoles, au besoin de développement de l'industrie chinoise. Elles disparaissent aux environs de 1982-1985 et sont remplacées par des municipalités. La commune populaire était la plus large unité collective, tantôt divisée en brigades de production, tantôt en équipes de production. Les communes populaires avaient des fonctions gouvernementales, politiques et économiques.

<sup>666</sup> *Lettres de Chine* (早春), réalisé par Joris Ivens, produit par le Studio central des actualités et du documentaire, Beijing, 1958. (Ce texte est apparu dans la version de référence entre 00:31 et 00:47).

<sup>667</sup> « En parlant du film *Lettres de Chines* - interview avec Joris Ivens sur le documentaire » (从《寄自中国的信》谈起——约里斯伊文思谈纪录电影), n°4 du *Cinéma international*, novembre, 1958.

La version finale de son deuxième film sur la Chine est un documentaire en couleurs, sonorisé, d'une durée de 34 minutes, divisé en trois parties - *l'Hiver* (冬), *le Printemps précoce* (早春), et *la Fête du printemps* (春节). La première partie est tournée à Haila'er (海拉尔), en Mongolie intérieure, les deux autres parties sont tournées à Nankin, Wuxi et ses environs. L'ensemble est comme un poème cinématographique, qui montre le paysage et la vie du peuple chinois de Saibei (塞北) (du grand nord) à Jiangnan (江南, la région de la rive sud du fleuve de Changjiang). L'élément conducteur est la neige, qui signifie la pureté, et l'espoir<sup>668</sup>. D'une certaine manière, *Lettres de Chine* est dans la même veine que *La Seine a rencontré Paris* : court-métrage d'une beauté remarquable, le signifié politique et le signifiant poétique sont en parfaite harmonie.

*L'Hiver* montre les paysages hivernaux de Haila'er et ses environs, en Mongolie intérieure, ainsi que le travail et la vie heureuse des habitants locaux.

*Le Printemps précoce* exprime l'enthousiasme au travail sur un chantier du réservoir de la banlieue de Nankin, et pendant la période des labours de printemps. Il dépeint ainsi la vie des habitants de la ville de Nankin, dans le quartier du temple Confucius près la rivière Qinhuai.

*La Fête du printemps* décrit principalement la vie des villageois d'une zone rurale de Wuxi, surtout leurs préparations pour le Festival du Printemps et l'ambiance joyeuse pendant la fête, comme le spectacle de l'opéra local et la danse du dragon.

## I. Un film politique

*Lettres de Chine* est, par-dessus tout, un film politique.

Par son titre « 早春 » (littéralement traduit en français : printemps précoce), la signification est déjà évidente pour les Chinois : il s'agit d'une période de transition de l'hiver au printemps, c'est le commencement d'un changement qualificatif - de l'état stérile à la renaissance et à la floraison. Joris Ivens emprunte son sens symbolique - ce qu'il explique dans l'entretien cité ci-dessus : « il s'agit plutôt une exaltation de l'avenir de la Chine à travers cette démonstration du printemps ».

Un écho est mis en place entre la fin et le début. Le film s'ouvre par un travelling en train, qui avance sur une plaine enneigée - sur ce fond, apparaît le déroulement de son texte d'ouverture qui confirme la valeur du Grand Bond en avant. Le train en marche et le texte s'enchaînent, posant d'abord une atmosphère positive en devenir. À la fin, c'est une fête traditionnelle pendant le Festival du printemps : la danse du dragon, dont le rythme énergique

---

<sup>668</sup> En chinois, il existe par exemple cette expression toute faite : 瑞雪兆丰年, c'est-à-dire « la neige abondante annonce une année opulente », la neige est souvent considérée comme le signe d'une bonne récolte.

s'accorde avec la voix off - « La terre endormie est réveillée par les pas du printemps. Le géant dragon de l'Orient s'envole au-dessus du champ de printemps, une saison bouleversante est arrivée ». Depuis l'antiquité, les Chinois se considèrent comme les descendants du dragon (龙的传人), la répétition d'un mot « 天翻地覆 » (« renverser ciel et terre » traduit littéralement) donc « bouleversant », fait écho à l'ouverture d'une part, d'autre part, produit un effet de renforcement afin de souligner un changement sans précédent.

Comme au temps des *400 millions*, Joris Ivens réalise un film en faveur de la Chine, avec le soutien du gouvernement chinois (- seule différence : en 1938 le KMT dirige le pays et en 1958, c'est le PCC). Le contenu du film correspond ainsi à la propagande du gouvernement au moment du tournage. Du nord au sud, il enregistre non seulement le paysage naturel et la vie du peuple, mais aussi la mise en œuvre des politiques gouvernementales. Les coopératives (合作社), par exemple, étaient vigoureusement promues à cette époque, de même que la construction des villes industrielles, des chemins de fer, et des réservoirs (dans le contexte historique qu'est l'accomplissement du premier plan quinquennal). Le documentaire relève en ce sens d'une illustration vivante du discours officiel, avec un sens aigu d'actualité, et une précision haute en couleur. En même temps, comme Joris Ivens adhère entièrement à la cause de la Chine nouvelle, ce qu'il s'applique à incarner, c'est aussi une utopie communiste au regard d'un partisan occidental. En quelque sorte, il rejoint les idées de Simone de Beauvoir :

(...) j'imaginai des traditions prestigieuses s'alliant aux inventions d'un présent effervescent. Le slogan « Pays tout neuf et infiniment vieux » engendrait d'autres séduisantes synthèses : je pressentais une Chine ordonnée et fantasque, où la pauvreté avait les douceurs de l'abondance, et qui jouissait, malgré la dureté de ses tâches, d'une liberté inconnue des autres pays de l'Est<sup>669</sup>.

Sous l'objectif de Joris Ivens en 1958, la Chine est avant tout un pays dynamique, en mouvement. Même les paysages participent de ce mouvement vital : la neige et la glace sont en train de fondre, les bourgeons poussent, les pruniers fleurissent... Puis, le regard d'Ivens s'attarde longuement sur les visages des enfants - souriants, sérieux, ou même en larmes - de différentes séquences des enfants de Mongolie intérieure au village de Wuxi, en passant par la ville de Haila'er et de Nankin, qui forment un tableau riche en touches personnalisées, et très vif. Enfin, les activités des Chinois dans ce film, l'élevage des chevaux en Mongolie intérieure, la construction du réservoir d'eau et le labour de printemps à Nankin, avec une fête animée et joyeuse à Wuxi comme clôture, l'ensemble regorge de vivacité, et de dynamisme.

---

<sup>669</sup> BEAUVOIR, Simone de, *op.cit.*, p.9

En termes de langage cinématographique, il combine habilement tous types de plans pour montrer un pays en marche, et traduire cette impression héritée de sa Chine précédente (de 1938) : « colossale et vivante ». Si les plans d'ensemble dépeignent l'immensité du pays et une sorte de solidarité et d'enthousiasme (- tout le monde participe au travail), il utilise plus de plans rapprochés et les gros plans pour révéler concrètement les gestes du travail, et des expressions des travailleurs (attentifs, joyeux, pleins d'espoir, etc.). La scène du chantier près de Nankin, par exemple, en moins d'une minute et demie, montre non seulement l'étendue du chantier, le grand nombre de participants, l'atmosphère effervescente, mais aussi de multiples portraits des travailleurs - hommes, femmes... chacun avec ses particularités physiques et gestuelles. Cette richesse en détails, ce rythme syncopé du montage, plus l'accompagnement sonore - un chant révolutionnaire typique de l'époque- contribuent à l'exaltation épique de cette « nouvelle force » !

Mais la Chine est aussi un vieux pays, avec sa longue histoire et sa civilisation. Le nouveau et l'ancien s'y confrontent. Si dans *Les 400 millions*, les traces de l'ancienne Chine y étaient principalement pour illustrer le déclin et la décadence, en 1958, elles y sont surtout pour mettre en valeur le charme des traditions chinoises. En 1938, les symboles de l'ancienne Chine sont souvent des « reliques froides » : pagode, temple, sculptures, etc... mais en 1958, ce sont les modes de vie et de travail, le savoir-faire transmis de génération en génération - les héritages vivants et actuels.

De nombreux portraits d'enfants et de personnes âgées, sont aussi des symboles du nouveau et de l'ancien. Ils ont l'air de s'entendre parfaitement, de vivre en harmonie, incarnant une sorte de beauté intemporelle. Deux mots clés semblent marquer les différentes générations : héritage et changement. Dans le commentaire, certains passages traduisent cet état d'esprit. Au nord : « les pasteurs mongols des coopératives ont hérité de la carrière héroïque de leurs ancêtres » ; au sud, dans une famille villageoise, « la petite-fille veut devenir agronome plus tard, mais actuellement, elle est la professeure de maman ». La métaphore y est évidente : la nouvelle génération hérite de la tradition laborieuse de leurs ancêtres, tout en suivant les pas d'une nouvelle ère pour se développer, et progresser. Ce que le gouvernement du PCC met en place, c'est la formation d'un « nouvel homme » et d'un « nouveau monde ». Une comparaison entre « aujourd'hui » et « hier » traverse ainsi tout le film : Haila'er, « cette ville des prairies, qui ne comptait que 20 000 habitants avant la libération, compte aujourd'hui plus de 70 000 habitants (...). Dans la région autonome de Mongolie intérieure, de nouveaux chemins de fer apparaissent chaque année (...). Les gens ne veulent pas s'arrêter une minute ». À Nankin, « le temple de Confucius au bord de la rivière Qinhuai est très différent d'avant (...). La Chine

ancienne change de jour en jour ». Au prisme d'un village de Wuxi, on voit que dans toute la Chine, « l'analphabétisme fond comme neige » ...

Ce qui reflète le plus fortement la connotation politique du court-métrage, c'est son commentaire imprégné de l'air du temps. Sa façon de parler est tellement exagérée qu'il devient un discours totalement utopique - pourtant, c'est bel et bien l'esprit du Grand Bond en avant. Ainsi nous entendons des phrases pleines d' « optimisme révolutionnaire », d'une voix très émotionnelle, tout au long du film. Citons quelques exemples :

Les premiers jours de 1958 sont en train de galoper sur la prairie (...) Il y a une quantité inquiétante de lait chaque année, et cette abondance cause des ennuis. Cette année, la coopérative décide de construire sa propre usine pour transformer le lait en poudre de lait.

(...) Dans la Chine nouvelle, la réalité incite les gens à réaliser tous les rêves (...) La route dans la prairie n'a jamais été calme. Si vous avancez, vous devez vous battre ! Rattrapons le temps plus vite !

(...) Chaque jour en Chine, 100 millions de personnes sont en train de construire des réservoirs et des barrages.

(...) Cette année, ils vont planter des cultures sur le flanc de la colline et ainsi forcer les collines arides à livrer de la nourriture. Quel miracle se produira sur cette terre cette année ?

(...) L'année dernière, la coopérative produisait en moyenne 850 *jin* par *mu*. Cette année, elle doublera la production<sup>670</sup> !

## II. Un film poétique

*Lettres de Chine* est aussi un film poétique, très attentif au niveau formel.

Pour le tournage des *400 millions*, le gouvernement du Kuomintang leur a aussi apporté un grand soutien, des dirigeants aux soldats. Mais la guerre faisait rage, sous la menace de dangers mortels, l'équipe n'avait pas toujours la possibilité de repérer, répéter, et tourner des scènes comme il voudrait. Joris Ivens se plaint dans son autobiographie qu'il a raté des occasions parce qu'il voulait parfois attendre des moments mieux adaptés<sup>671</sup>. Mais pour *Lettres de Chine*, il dispose d'une équipe du Studio central des actualités et du documentaire. Les temps de tournage ou les coûts n'y comptent pour rien<sup>672</sup>. Dans ce contexte où les réalisateurs étrangers sont extrêmement rares, Joris Ivens bénéficie des aides du gouvernement central, comme celles des gouvernements locaux, le tournage se déroule sans aucun incident. Quant aux « acteurs » - le peuple chinois, il a

---

<sup>670</sup> « jin » (斤) est une unité du poids : 1 *jin* = 0,5 kilo, « mu » (亩) est une unité de surface, 1 hectare = 15 *mu*.

<sup>671</sup> Cf. IVENS, Joris, *op.cit.* p. 171.

<sup>672</sup> Étant donné le système de production totalement planifié et centralisé, il n'existe pas de problème de coût, ni de personnel, une fois le projet approuvé par la direction, à cette époque de la RPC.

l'habitude d'obéir aux ordres de Pékin. Tous les Chinois, les plus âgés comme les plus jeunes, sont prêts à tout pour satisfaire l'envie de cet invité prestigieux du PCC. Tout peut ainsi être répété et tourné patiemment, le résultat : chaque image est prise avec le plus grand soin, et tout le film semble être tourné dans un géant studio de rêve d'Hollywood.

J'ai visionné une série de courts métrages tournés par M. Ivens : *l'Hiver, le Printemps précoce*, et *la Fête du printemps*, et je l'aime beaucoup. Qu'est-ce qui me plaît ? Vous voyez, ce film a été fait par un étranger, mais il y a beaucoup d'images similaires à la peinture traditionnelle chinoise. Par exemple, la personne qui apprivoise le cheval dans le vent et la neige, les agneaux qui tournent autour de la brebis, une barque qui flotte sur le lac brumeux, un bourgeon, le gros plan des bambous... À leur vue, nous pensons à la peinture chinoise. Il y a aussi de nombreuses scènes, qui nous rappellent des chansons chinoises. Comme le pâturage des chevaux, les bateaux de boues sur le lac de Taihu, la danse des pelles sur le chantier du réservoir, et la scène d'opéra pendant la Fête du Printemps... tous ces moments ne rassemblent-ils pas aux poèmes aux couleurs ethniques ? Ce film possède à la fois l'âme de la peinture chinoise, et le sentiment de la poésie chinoise, couplé en plus à la musique chinoise, avec le pipa énergétique, et le Huqin mélodieux, qui accentue encore la teinte artistique chinoise. Ce n'est pas facile ! Il est évident que M. Ivens a sérieusement observé nos peintures, étudié nos poèmes, appris nos opéras. Sinon, comment aurait-il pu montrer l'hiver de la Mongolie intérieure avec une telle vivacité, le paysage du lac Taihu de manière aussi belle et émouvante, et la Fête du Printemps, aussi jubilatoire et enthousiaste<sup>673</sup> ?

À la sortie du film, plusieurs articles du *Quotidien du peuple* en font l'éloge, son aspect artistique est mis en valeur. Comme disait le critique cité ci-dessus, pour les spectateurs Chinois, la plus grande surprise, c'est sa référence à l'esthétique chinoise, que ce soit dans la composition des images, la bande sonore, ou les formulations de la voix off.

De la comparaison des images avec quelques exemples de peintures chinoises, on peut constater que la composition d'images est très proche de la conception artistique chinoise. Traditionnellement, la peinture chinoise se divise en trois grandes catégories : paysage (山水), plantes et animaux (花鸟), et personnages (人物)<sup>674</sup>. En apparence, c'est un classement thématique, mais, plus fondamentalement, il s'agit d'une interprétation de la pensée chinoise : les trois catégories résument trois aspects de la vie. La peinture de paysage exprime la relation entre l'homme et la nature, l'intégration de l'homme dans la nature ; la peinture des plantes et des animaux reflète toutes sortes de vie dans l'univers et sa coexistence en harmonie avec l'homme ;

---

<sup>673</sup> GU Gong 顾工, « Fêter le nouvel an avec le sentiment poétique et l'esprit pictural - sur le nouveau film de M. Ivens, qui enregistre les paysages de notre pays » (诗情画意祝新春——看伊文思先生纪录我国风光的一组新片), in *Quotidien du Peuple* du 15 février, 1959.

<sup>674</sup> À voir YANG Xin, NIE Chongzheng, et LANG Shaojun (dir.), *Trois mille ans de peinture chinoise*, traduit de l'anglais par Nadine Perront, co-éditions : Philippe Picquier, Université de Yale, Editions en langues étrangères de Beijing, 2003, 402 p.

la peinture des personnages dépeint la société humaine et les relations entre les êtres humains. La combinaison de ces trois catégories constitue l'ensemble de l'univers. C'est la pensée philosophique sublimée par l'art, mais aussi la fonction de l'art pour les Chinois. Ainsi, tous les motifs peuvent traduire l'esprit de l'auteur, et son aspiration. En ce sens, Joris Ivens semble parfaitement saisir l'essentiel et l'applique dans sa réalisation du film. Néanmoins, il y a un point de divergence essentiel : dans la peinture chinoise, notamment la peinture de paysage des lettrés, leur aspiration millénaire consiste à se retirer du monde pour vivre parmi les forêts et les montagnes - la nature est parfaite, l'homme s'y adapte pour trouver le bonheur ; mais sous l'objectif de Joris Ivens - s'avancer contre le vent glacial, dompter des chevaux sauvages, creuser la terre pour construire le réservoir d'eau, labourer les collines stérile - toutes les scènes où coexistent l'homme et la nature, semblent dominées par l'idée nouvelle que l'homme doit conquérir la nature. Joris Ivens adopte donc seulement la forme traditionnelle pour exalter l'esprit révolutionnaire. C'est par ailleurs une mode de la Chine nouvelle : le président Mao lui-même écrit beaucoup de poèmes « révolutionnaires » sous forme traditionnelle.

L'art chinois attribue souvent aux plantes et aux animaux des caractéristiques humaines. Zheng Banqiao (郑板桥, 1693-1766), par exemple, un des célèbres lettrés accomplis dans la poésie, la calligraphie et la peinture, excelle à peindre les bambous. Le bambou chinois qui a une forme droite, et qui reste vert toute l'année, symbolise les personnes honnêtes, fidèles et constantes. Pour lui, « chaque branche, chaque feuille exprime un sentiment » (一枝一叶总关情), cette phrase résume, en quelque sorte, le principe de la peinture chinoise. Dans *Lettres de Chine*, à travers fleurs, plantes, glace et eau, Joris Ivens transmet subtilement le courage (malgré les dures conditions) par la vitalité et le bouillonnement printanier.

Dans la bande son, Joris Ivens utilise uniquement des musiques chinoises, et les chansons ou opéras enregistrés qui correspondent aux scènes. Chaque séquence fait entendre sa musique particulière, qui s'accorde avec le lieu et le thème. Par exemple, pour accompagner la séquence « élevage des chevaux », la musique est jouée par la flûte chinoise et le *Huqin* (胡琴), un instrument mongol, alors que celle de la scène du lac de Taihu, est un morceau de *pipa* (琵琶). L'utilisation des instruments spécifiques, relatifs à différentes régions, donne tout de suite l'information géographique pour les spectateurs chinois, tout en attirant une attention sur l'unification d'un pays, dont chaque partie a son caractère.

Les mots du commentaire sont soigneusement choisis, sans redondance, et complètent bien les visuels. La connotation politique n'exclut pas le lyrisme, grâce à l'utilisation des expressions soutenues, et des citations littéraires. À propos du « printemps », par exemple, il

utilise une expression toute faite - « le planning d'une année se situe au printemps » (一年之计在于春), une phrase extraite d'un poème de Song - « la douceur du fleuve printanier, est connue d'abord par les canards » (春江水暖鸭先知), et une citation de Lu Xun - « la neige qui nourrit le beau rivage sud du fleuve Yangtze, d'après M. Lu Xun c'est ' le message d'une jeunesse vaguement entrevue' » (滋润美丽的江南的雪, 鲁迅先生说它是还在隐约着的青春的消息).

Joris Ivens construit ainsi comme une poésie qui chante l'avenir du pays d'une manière originale, où le visuel, la musique et l'écriture s'unissent et se complètent harmonieusement, et « à la chinoise ».

Certes, Joris Ivens est beaucoup aidé par ses collaborateurs chinois dans cette réalisation. Le titre, c'est Xia Yan qui le lui trouve. Le commentaire est rédigé par le rédacteur du Studio central des actualités et du documentaire, la musique est composée et jouée par les musiciens les plus renommés de la RPC... mais tout est construit selon la volonté, et l'aspiration d'Ivens.

Les publications chinoises relèvent que Joris Ivens a d'abord l'intention de faire un film documentaire poétique (long métrage) intitulé *La Neige*, inspiré par le poème en prose de Lu Xun : « J'ai lu *La Neige* de M. Lu Xun, qui m'a inspiré, parce que la prose décrivant la neige ressemble à un poème lyrique, le film est aussi un poème, donc je voulais utiliser un style lyrique pour décrire la neige en Chine<sup>675</sup> ». Le cinéaste ne parle pas chinois, ses connaissances de la Chine, proviennent de la lecture des documents en anglais ou en français, édités par le PCC et destinés aux « amis étrangers » de l'époque<sup>676</sup>. Lu Xun (1881-1936) est considéré comme l'un des « fondateurs de la littérature chinoise contemporaine ». Figure de proue de la Ligue des écrivains de gauche, Lu Xun est l'auteur de nouvelles, de brefs essais, d'articles polémiques qui valent par leur ironie et une sensibilité souvent masquée. De son vivant, il critique beaucoup la société chinoise, le gouvernement de Tchang, mais il n'a jamais adhéré au PCC. Après la fondation de la RPC, Mao Zedong fait l'éloge de Lu Xun, en le qualifiant de « premier saint de la Chine ». Le 10 mars 1957, dans une conversation avec des représentants de la presse et des cercles d'édition, Mao Zedong déclare : Lu Xun est un vrai marxiste et un matérialiste méticuleux<sup>677</sup>. Joris Ivens a choisi la neige comme thème après sa première visite en RPC, donc, en 1957 - cela correspond à

---

<sup>675</sup> Cf. DING Qiao 丁峤, « De la Pluie à la Neige - Bienvenue au camarade Joris Evans dans notre pays pour la troisième fois » 从“雨”到“雪”——欢迎约里斯伊文斯同志第三次来我国, in *Le Cinéma chinois* 《中国电影》 n° 3, 1958 p.61-62.

<sup>676</sup> D'après Ding Qiao, Joris Ivens lit attentivement les informations chinoises chaque jour. *Id.*

<sup>677</sup> HE Libo 何立波, « La Relation entre Mao Zedong et Lu Xun » 毛泽东与鲁迅神交往事, dans la rubrique « Moments historiques » sur le site des actualités du PCC 中国共产党新闻网 : <http://cpc.people.com.cn/GB/64162/64172/85037/85038/5930125.html>



l'affirmation du Président Mao. Le choix de Joris Ivens est donc efficace : ce thème plaît à Mao, Ivens ne risque pas de « commettre de faute politique » - dans un pays communiste, ce point est d'une importance essentielle. L'adaptation d'un poème lui permet de jouer pleinement le langage poétique cinématographique qu'il maîtrise, et le prestige de Lu Xun ne peut être qu'un plus pour assurer le succès. Il reprend ici le « modèle » de *La Seine a rencontré Paris* (images de Joris Ivens sur un poème de Jacques Prévert). Tout comme *La Seine a rencontré Paris*, qui est une déclaration d'amour pour Paris, son nouveau film lui permet d'« exprimer [son] admiration pour le peuple chinois<sup>678</sup> ».

Joris Ivens vient alors de quitter le système figé de l'Europe de l'Est, *La Seine a rencontré Paris* est un succès d'estime dans le milieu du cinéma français. Que ce soit pour plaire au peuple chinois ou par sa propre tendance artistique, il choisit le style poétique, et exprime son envie de rendre hommage à l'art chinois : « *La Neige* devrait avoir une couleur nationale très distinctive, elle devrait utiliser la composition des peintures chinoises et adopter la musique chinoise<sup>679</sup> ». Le gouvernement est très coopératif, il lui fournit toutes les assistances :

Afin d'aider le camarade Ivens à connaître davantage la situation et à développer son projet, le département éditorial du Studio central des actualités et du documentaire convoque des photographes qui sont déjà allés à la grande forêt du Nord-Est, ainsi que des photographes des bases rurales et industrielles du Sud pour présenter au camarade Ivens les paysages de neiges dans différents endroits. On a aussi invité quatre peintres chinois renommés Hui Xiaotong (惠孝同), Zhou Huaimin (周怀民), Qin Zhongwen (秦仲文), Wu Jingting (吴镜汀), pour parler avec le camarade Ivens de la peinture chinoise : de sa conception et de ses méthodes. Les peintres ont apporté à Ivens les célèbres peintures de leurs collections personnelles. À la fin de cette rencontre, les peintres ont collaboré pour une peinture des « trois amis sous le temps froid - pin, bambou et prunier », et l'ont offert au camarade Ivens<sup>680</sup>.

La particularité esthétique du film se dévoile ainsi plus facilement comme le rôle de la neige dans sa construction. D'après Ding Qiao, deux jours avant son départ pour le tournage, le vice-Premier ministre Chen Yi reçoit Joris Ivens et lui parle de l'actualité de la construction socialiste, notamment des travaux concernant la canalisation des eaux en zones rurales. Joris Ivens en a été très enthousiasmé et décidé de réaliser, en dehors de *La Neige*, un film sur la construction rurale : *Les 24 heures en campagnes* (农村二十四小时).

---

<sup>678</sup> « Reflétant l'enthousiasme et le miracle du Grand Bond en avant de notre pays, le *Printemps précoce* édité par Ivens » (反映我国大跃进的干劲和奇迹 伊文思编导的“早春”摄成) in *Quotidien du Peuple*, p.2, le 8 décembre 1958. : « Ivens a déclaré : 'La Chine est le pays le plus approprié pour les films documentaires', et il a essayé d'exprimer son admiration et sa confiance pour le peuple chinois dans ce film ».

<sup>679</sup> DING Qiao, *op.cit.*

<sup>680</sup> *Id.*

Mais pourquoi finalement, à la place de ces projets, Joris Ivens réalise un court-métrage ? « Ivens est enthousiasmé par la réalité du Grand Bond en avant lors de ses voyages, il a donc décidé de tourner un court documentaire sur ce qu'il a vu et entendu, et l'a nommé *Une lettre de Chine*. Mais quand ce court métrage est terminé, l'actualité du Grand Bond en avant l'a dépassé. Il se rend compte que 'cette lettre est arrivée trop tard'. Il change donc encore d'avis et co-produit *Lettres de Chine* avec ses collègues chinois » - c'est l'explication retenue par le *Quotidien du peuple* le 8 décembre 1958. Pourtant, au moment de son tournage - pendant la Fête du Printemps, plus les mois de mars et d'avril), le Grand Bond en avant n'a pas encore commencé - la date officielle du début du Grand Bond en avant se situe après mai 1958. C'est le contexte historique de 1958 qui justifie ces atermoiements et ces changements : après le commencement du Grand Bond en avant, la situation évolue rapidement et l'atmosphère devient de plus en plus tendue. Joris Ivens, qui a connu les années 30 en Union soviétique, et vécu neuf ans en Europe de l'Est, reste très sensible à la situation politique, et sait comment agir en conséquence. Au moment du montage, compte tenu de l'évolution de la situation et du climat politique, il sait qu'il ne pourra pas réaliser son projet initial de « film poétique », mais il n'a probablement pas envie de tout abandonner : il mélange ainsi *La Neige* et *Les 24 heures en campagnes* et rajoute un texte liminaire lié au Grand Bond en avant. *Lettres de Chine* est ainsi le résultat de ce compromis.

Dans les communications chinoises, surtout celles d'après la Révolution culturelle, le statut de Joris Ivens reste flou, pendant longtemps, même pour des chercheurs (de la RPC) spécialisés à son sujet, ils ignorent son parcours « orthodoxe » - son adhésion au Parti communiste, son travail sous la direction de IIIe Internationale, etc. Consciemment, le discours officiel chinois le place dans une position d'« ami de longue date », de « sympathisant international », intéressé par la révolution chinoise, par le peuple chinois, sans parler de son contrat avec l'autorité. Joris Ivens lui-même, reste très ambiguë sur ce point-là dans son autobiographie comme dans ses nombreux entretiens, insistant sur le fait qu'il entend rester « en marge » malgré ses convictions. D'ailleurs, il fait rarement référence à cette année (1958) vécue en Chine et à ce court-métrage<sup>681</sup>. Dans l'édition DVD (Arte) publiée postérieurement en France, *Lettres de Chine* n'y figure pas. Pourtant, ses séjours en Chine de 1956 à 1958 coïncident avec le changement d'orientation de la RPC comme dans sa vie personnelle ; Joris Ivens réussit à s'intégrer dans le système bureaucratique de la RPC autour de la réalisation de *Lettres de Chine*. Cet épisode constitue incontestablement un maillot-clé dans sa relation avec la Chine.

---

<sup>681</sup> Dans son autobiographie, par exemple, par rapport à son premier voyage en Chine de 1938 auquel il réserve un chapitre de 25 pages, ses multiples voyages en Chine de 1956 à 1958, se réduisent en un seul séjour où « (il ne devrait) pas rester longtemps », et *Lettres de Chine* n'est qu'« un travail pratique avec les cinéastes du Studio documentaire de Pékin ». L'ensemble au sujet de ses séjours et son travail en Chine pendant cette période n'occupe que moins d'une page dans un chapitre concernant une autre période de sa vie, intitulé *Saint-Rémy, 1964-1965*. IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p. 275.

*Lettres de Chine* est aussi l'œuvre qui a le plus touché les Chinois à sa sortie, parce que c'est la seule qui sort publiquement en Chine juste après son achèvement, et sur le plan esthétique, son interprétation emporte l'adhésion d'un large public populaire. Les Chinois ont un complexe envers l'Occident, d'autant plus qu'en matière de cinéma, l'Occident est depuis toujours leur maître. Par conséquent, quand Joris Ivens, « grand réalisateur occidental » est venu apprendre l'art chinois et l'utilise dans son film sur la Chine, c'est considéré comme une sorte de victoire culturelle chinoise, enfin reconnue sur le plan international. Le *Quotidien du Peuple* s'en fait l'écho à plusieurs reprises : « N'appliquer pas sèchement sa propre logique sur le peuple d'un autre pays ; apprendre la sagesse de l'Autre pour l'intégrer dans ses propres oeuvres-d'art, ça, c'est le vrai esprit d'internationalisme en création artistique<sup>682</sup> ».



L'affiche de *Lettres de Chine*, publiée dans le catalogue de la rétrospective de Joris Ivens en Chine.

<sup>682</sup> GU Gong, *op.cit.*

## CHAPITRE 9 : « LE VIEIL AMI DU PEUPLE CHINOIS »

Le 8 décembre 1958, dans l'article du *Quotidien du Peuple*, qui présente le film *Lettres de Chines*, le nom de Joris Ivens est lié, pour la première fois, à cette appellation - « le vieil ami du peuple chinois » :

Ivens est un vieil ami du peuple chinois. Lors de la Guerre anti-japonaise, il a déjà réalisé le documentaire *les 400 millions* en Chine, qui reflétait la résistance du peuple chinois contre l'agression japonaise. Il a aussi offert une caméra portable à Yan'an. Cette fois-ci, lorsqu'il quitte la Chine après avoir tourné *le Printemps précoce* [*Lettres de Chine*], il déclare avec enthousiasme qu'au printemps prochain, il voudrait revenir travailler avec ses homologues chinois pour réaliser un autre documentaire, un long métrage, comme son chef-d'œuvre *le Chant des fleuves*, il reflétera le grand changement de vie des paysans chinois<sup>683</sup>.

« Vieil ami du peuple chinois » est loin d'être une définition improvisée et sentimentale, mais un terme officiel utilisé par le PCC pour honorer les individus étrangers qui manifestent une attitude amicale envers la Chine, depuis longtemps, ou bien, à certains moments historiques cruciaux, et contribuent à la cause chinoise. L'attribution de ce titre est proposée par une organisation spéciale, examinée par les dirigeants, et ne peut être obtenue qu'après approbation de la plus haute direction. Par conséquent, il est effectivement l'équivalent d'un titre officiel - le soi-disant « vieil ami du peuple chinois » signifie « vieil ami du PCC et du gouvernement de la RPC ». L'obtention de ce titre apparaît comme un détail, mais elle est d'une importance capitale dans l'histoire des relations de Joris Ivens avec la Chine : cela signifie qu'il est officiellement reconnu par le PCC, et que désormais, il va bénéficier de quelques avantages, mais aussi qu'il a certaines responsabilités à remplir, qui correspondent à ce titre dans la hiérarchie administrative chinoise.

Selon Zhang Minqing (张敏清), professeur à l'Institut des relations internationales de l'Université de Pékin, le terme « ami » est à considérer avec attention : « Les Chinois traitent souvent les relations extérieures sur la base des sentiments et des relations. Ils ont honte de parler d'intérêts, utilisent ainsi le terme d'ami ». Et pourquoi au nom du « peuple chinois » ? - « Le PCC a toujours dit : les intérêts du Parti et ceux du peuple sont les mêmes, donc les vieux amis du

---

<sup>683</sup>« Reflétant l'enthousiasme et le miracle du Grand Bond en avant de notre pays, le *Printemps précoce* est accompli par Ivens » (反映我国大跃进的干劲和奇迹 伊文思编导的“早春”摄成) in *Le Quotidien du Peuple*, du 8 décembre 1958, p. 2.

peuple sont les vieux amis du parti. C'est la rhétorique fondamentale du PCC<sup>684</sup> ». « Le peuple », est effectivement une notion politique qui occupe une place centrale dans la pensée de Mao Zedong, et elle prend un sens différent selon des circonstances, comme Mao l'a précisé dans « De la juste solution des contradictions au sein du peuple » (关于正确处理人民内部矛盾) :

Pour avoir une connaissance juste de ces deux types de contradictions, il est tout d'abord nécessaire de préciser ce qu'il faut entendre par « peuple » et par « ennemis ». La notion de « peuple » prend un sens différent selon les pays et selon les périodes de leur histoire. Prenons l'exemple de notre pays. Au cours de la Guerre de Résistance contre le Japon, toutes les classes et couches sociales et tous les groupes sociaux opposés au Japon faisaient partie du peuple, tandis que les impérialistes japonais, les traîtres et les éléments pro-japonais étaient les ennemis du peuple. Pendant la Guerre de Libération, les ennemis du peuple étaient les impérialistes américains et leurs laquais - la bourgeoisie bureaucratique, les propriétaires fonciers et les réactionnaires du Kuomintang qui représentaient ces deux classes, alors que toutes les classes et couches sociales et tous les groupes sociaux qui combattaient ces ennemis faisaient partie du peuple. À l'étape actuelle, qui est la période de l'édification socialiste, toutes les classes et couches sociales, tous les groupes sociaux qui approuvent et soutiennent cette édification, et y participent, forment le peuple, alors que toutes les forces sociales et tous les groupes sociaux qui s'opposent à la révolution socialiste, qui sont hostiles à l'édification socialiste ou s'appliquent à la saboter, sont les ennemis du peuple<sup>685</sup>.

Ainsi, les critères qui déterminent les « vieux amis du peuple chinois », varient en fonction des périodes historiques. Ceux qui gèrent ces amis étrangers, sont des dirigeants des Affaires étrangères, mais aussi des organismes spécifiques, tels que l'Association du peuple chinois pour l'amitié avec l'étranger (中国人民对外友好协会, the Chinese People's Association for Friendship with Foreign Countries - CPAFFC). Cette association est fondée en 1954, son siège est à Pékin, chaque province ainsi que certaines villes disposent de ses antennes locales. Nommée d'abord Association culturelle du peuple chinois pour l'étranger (中国人民对外文化协会), rebaptisée dans l'appellation actuelle en 1966, elle est, comme l'Institut populaire pour les affaires étrangères (CPIFA, Cf. 7.3), un des organismes chargés d'appliquer la « diplomatie populaire ». Malgré son statut « associatif », c'est un organisme para-étatique, sous la direction du PCC - ses présidents sont généralement de hauts fonctionnaires communistes spécialistes des relations internationales. Par rapport au CPIEA qui accueille notamment les personnalités politiques ou économiques, CPAFFC s'occupe principalement des personnalités du milieu culturel.

---

<sup>684</sup> Cf. Nos échanges avec FANG Kecheng, l'auteur d'une monographie sur les vieux amis du peuple chinois : FANG Kecheng 方可成, *Zhongguo renmin de laopengyou* 中国人民的老朋友 [Les vieux amis du peuple chinois], Beijing 北京, Renmin ribao chubanshe 人民日报出版社, 2014.

<sup>685</sup> MAO Zedong 毛泽东, *Œuvres choisies* (毛泽东选集), tome 5, Beijing 北京, Renmin chubanshe 人民出版社, p.363.

Fang Kecheng, ancien journaliste, actuellement doctorant en communication de l'Université de Pennsylvanie, a conduit une étude approfondie sur l'histoire de cette appellation. Il retrace l'histoire de ces « amis » depuis les années 20 dans un ouvrage intitulé *Les Vieux amis du peuple chinois*<sup>686</sup>. Dans l'introduction de son livre, il souligne que « sans aucun doute, 'le vieil ami du peuple chinois' est un titre officiellement attribué, qui représente la reconnaissance du PCC et du gouvernement<sup>687</sup> ». La recherche de Fang est basée sur un recensement du mot clé « vieil ami du peuple chinois » dans la base de données du *Quotidien du peuple* de 1946 à 2011<sup>688</sup>. Résultat : 601 personnes, venues de 123 pays différents, ont reçu ce titre. Parmi eux, 72% sont des hommes politiques, 21% sont venus des domaines culturel et médical (journalistes, écrivains et médecins) et 7% sont du secteur économique. L'apparition de ce titre date de 1956, attribué pour la première fois à James Gareth Endicott<sup>689</sup>, mais la plupart des « vieux amis » ont reçu ce titre après 1977<sup>690</sup>.

Fang classe ces « vieux amis du peuple chinois » en quatre générations :

- La première génération consiste en « ceux qui sont venus en Chine dans la première moitié du XXe siècle, qui se sont consacrés à la révolution chinoise avec idéalisme, ou ont contribué à la révolution chinoise et soutenu le PCC sous diverses formes ». La plupart des gens de cette génération ont un point commun : ils se sont attachés au peuple chinois en raison de la guerre de résistance contre l'agression japonaise.

- la deuxième génération comprend notamment des hommes politiques qui ont entretenu des relations « alliées » avec la Chine après la fondation de la RPC en 1949. Ils sont principalement originaires des pays du tiers monde. Cependant, s'ils peuvent contribuer à la construction de la Chine nouvelle, ou renforcer une image positive de la RPC à l'international, alors même les personnes des « pays hostiles » peuvent être considérées comme des amis - c'est le cas de

---

<sup>686</sup> FANG Kecheng, *op.cit.*

<sup>687</sup> *Ibid.*, p.IV.

<sup>688</sup> Le *Quotidien du Peuple* est l'organe du Comité central du PCC, le « doyen » de la presse écrite nationale. Avec son tirage de trois millions d'exemplaires, ce journal est classé par l'Unesco parmi les dix plus grands du monde. Ses éditoriaux ont la réputation de révéler les dernières orientations du pouvoir. Kecheng Fang a expliqué dans son livre la raison pour laquelle il a choisi cette base de données : « *Quotidien du Peuple* en tant que la presse du Parti, son autorité est incontestable, comme l'a déclaré son actuel directeur Zhang Yannong - 'On peut dire qu'en Chine, aucun autre journal est comme le *Quotidien du Peuple*, lié aussi étroitement au Parti et au destin de notre pays' ». *Ibid.* p. III.

<sup>689</sup> James Gareth Endicott (1898-1993), dont le nom chinois est 文幼章, est un missionnaire chrétien canadien, un socialiste. Né au Sichuan, de parents missionnaires méthodistes, il retourne travailler en Chine à partir de 1925. Il contribue beaucoup à l'éducation chinoise, et devient « ami » du PCC vers la fin de la Seconde guerre mondiale. En 1949, il a été président du Congrès national canadien pour la paix et, en 1957, vice-président du Conseil mondial de la paix. Il a applaudi la fondation de la RPC, et reçu le titre « le vieil ami du peuple chinois » en 1956.

<sup>690</sup> Cf. FANG Kecheng, *op.cit.*

Solomon Adler (1909-1994), qui a publié *The Chinese Economy*, en 1957. Edgar Faure et Charles de Gaulle sont aussi nommés « vieux amis du peuple chinois », parce qu'ils jouent un rôle primordial dans l'établissement des relations diplomatiques sino-françaises en 1964.

- La troisième génération est celle qui a contribué à la normalisation des relations entre la Chine et les pays occidentaux, lors de la vague d'établissement des relations diplomatiques dans les années 1970. L'ancien président mexicain Luis Echeverría qui a fermement soutenu le rétablissement du siège légitime de la RPC aux Nations Unies, est en plus considéré comme « un ami proche ».

- La quatrième génération est celle qui aide la RPC à s'intégrer progressivement dans l'ordre mondial après la politique de « Réforme et ouverture », et à entrer sur la scène internationale. Certains d'entre eux ont aidé la Chine à établir des échanges économiques et commerciaux avec le monde, tandis que d'autres ont joué un rôle important dans l'intégration de la Chine dans diverses organisations internationales.

Son livre suit cette logique, et s'organise en quatre parties. Avec l'ordre chronologique comme axe, il place les histoires des « amis » dans l'Histoire, « tout comme leur destin est empêtré dans le torrent des temps<sup>691</sup> ». Pour Fang, « ce titre politique aux caractéristiques chinoises reflète à merveille les changements de la politique étrangère et le parcours sinueux de la politique d'une grande puissance ». Sa recherche aide à mesurer le statut et le poids d'Ivens en tant qu'étranger aux yeux du PCC. En comparaison avec d'autres « vieux amis étrangers », sa relation dite « unique » avec la Chine est mieux appréhendée.

D'après la recherche de Fang, Ivens est classé dans le « top 20 » (sur 601 personnes) par le nombre total d'apparition de son nom lié à ce titre. Parmi les « amis » des milieux culturels, il est le troisième, juste après Rewi Alley (1897-1987) et Edgar Snow. C'est un point incontournable : d'une part, cela montre l'attention que le PCC lui accorde et d'autre part prouve sa coopération effective - parce que « le gouvernement chinois reçoit des amis, mais il a également des attentes eu égard de leur 'loyauté' ». Ce sont des étrangers « utiles » aux yeux des dirigeants du PCC à un moment ou un autre. La position privilégiée et durable de Joris Ivens montre qu'au cours de ces décennies, sa contribution est prise en compte, et il a su toujours s'aligner sur les intérêts fondamentaux du gouvernement au pouvoir.

---

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. III.

Inspiré par la recherche de Fang, nous avons exploré la base de données du *Quotidien du peuple*, et trouvé 116 articles concernant Joris Ivens, dont 18 où son nom est précédé par ce titre (1958 : 1, 1977 : 4, 1978 : 3, 1979 : 2, 1980 : 2, 1983 : 1, 1984 : 1, 1985 : 3, 2008 : 1). La courbe de ces apparitions s'accorde avec celle des « amis » en général<sup>692</sup>.

En effet, ce titre commence à apparaître en 1956, mais ce n'est qu'en 1978 que sa fréquence connaît un premier pic. Le deuxième date de 1985 : par la réforme et l'ouverture, le gouvernement a un grand besoin des amis. Le troisième se situe en 1990 : après les « événement » de la place Tiananmen en 1989, la Chine connaît une crise diplomatique grave et elle a donc un besoin urgent de ses « vieux amis » pour trouver une solution. Le quatrième pic apparaît en 1997, lorsque deux événements majeurs se sont produits : le décès de Deng Xiaoping et le retour de Hong Kong dans le giron de la Chine continentale. De nombreux vieux amis ont envoyé des condoléances et des messages de félicitations, ce qui a augmenté la fréquence d'apparition du titre honorifique dans le *Quotidien du Peuple*. Après l'entrée dans le XXIème siècle, sa fréquence d'apparition a considérablement diminué. En 2008, lors des Jeux olympiques de Pékin, une légère augmentation peut être constatée, mais sans commune mesure avec les statistiques précédentes : « la diplomatie chinoise évolue avec le temps, elle est de plus en plus conforme aux lois du monde diplomatique. Les intérêts remplaçant les sentiments, l'ancienne habitude est en voie de disparition et le sens du terme 'vieil ami' s'atténue progressivement<sup>693</sup> ».

Joris Ivens fait partie de la première génération, mais il a remporté le titre seulement après la réalisation des *Lettres de Chine*. De l'article du *Quotidien du Peuple*, nous constatons que l'autorité chinoise apprécie non seulement la qualité du film, mais aussi, et par-dessus-tout, sa position idéologique et politique, mise en évidence par le titre de cet article : « Reflétant l'enthousiasme et le miracle du Grand Bond en avant de notre pays, *le Printemps précoce* est réalisé par Ivens<sup>694</sup> ».

Selon Fang, la plupart des gens de cette première génération sont « des personnes qui étaient à Yan'an, dont certains ont adhéré au PCC, acquis la nationalité chinoise, et vivent en Chine. Ils considèrent la Chine comme leur patrie ». C'est le cas de Rewi Alley qui vit et travaille en Chine à partir de 1927, et a écrit des livres pour promouvoir le PCC et la RPC jusqu'à sa mort en 1987. Snow est le premier journaliste occidental qui marque l'histoire de la propagande du PCC, et

---

<sup>692</sup> à voir « Le graphique du nombre d'apparition du titre 'vieil ami du peuple chinois' de 1956 à 2010 », *Ibid.* p. 302.

<sup>693</sup> *Ibid.* p. 301.

<sup>694</sup> *Quotidien du Peuple*, du 8 décembre 1958, p. 2.



il a également vécu en Chine pendant de nombreuses années. Ma Haide, le médecin libano-américain qui s'est rendu à Yan'an avec Snow, non seulement y est resté travailler, mais est devenu un membre du PCC, et c'est le premier étranger qui a obtenu la nationalité chinoise<sup>695</sup>. En revanche, le voyage d'Ivens en 1938 fit exception, il s'agit d'un cas particulier. C'est surtout grâce à la donation de caméra qu'il est apprécié par le PCC : chaque fois que ce titre apparaît, son action d'« envoyer une caméra portable à Yan'an » est mentionnée. En 1977, quand une partie de *Comment Yukong déplaça les montagnes* est sortie en Chine, ce titre est apparu pour la deuxième fois, et sur l'ensemble de cette année il est mentionné quatre fois avec son titre. C'est l'apogée de ces citations par rapport aux autres années. Par la suite, il visite la Chine tous les ans.

Ce qui mérite encore plus d'attention : entre 1958 et 1977, il n'est pas disparu des pages chinoises, au contraire de beaucoup d'autres amis ; en 1971 et 1972, il est noté à plusieurs reprises dans le *Quotidien du Peuple*, reçu par Zhou Enlai, mais aussi par Jiang Qing, Zhang Chunqiao etc.- ceux qui sont au pouvoir à ce moment-là. L'invisibilité du titre « vieil ami du peuple chinois » est dû à la Révolution culturelle : de nombreux « vieux amis du peuple chinois », ceux qui vivaient en Chine, n'ont pas échappé à la persécution (emprisonnement, exil, etc.), tandis que Joris Ivens reste l'invité d'honneur et privilégié - cas « unique » parmi la première génération.

Après 1949, « l'histoire a fait une grosse blague aux vieux amis du peuple chinois : au lieu de jouer le rôle de diplomates civils après l'arrivée au pouvoir du PCC, ils étaient mal vu partout. Ceux qui vivaient en Occident, sont devenus des victimes du maccarthysme et de la guerre froide, ceux qui vivaient en Chine, victimes de la Révolution culturelle<sup>696</sup> ». Israël Epstein, le journaliste polonais que Joris Ivens a rencontré à Tai'erzhuang, par exemple : pendant la guerre, il est très actif aux fronts chinois. Ses reportages rendent compte de la lutte des Chinois pour l'indépendance et la libération de leur pays<sup>697</sup>. Après la Seconde guerre mondiale, il s'installe aux

---

<sup>695</sup> Ma Haide 马海德 (1910-1988), est né aux États-Unis, de parents libanais, son nom de naissance est Shafick George Hatem. Médecin spécialisé en dermatologie, il commence à travailler à Shanghai à partir de 1933. Par l'organisation de Song Qingling, il est allé à Yan'an avec Edgar Snow en 1936, et a décidé d'y rester. En 1937, il a adhéré au PCC et en 1940, il a épousé Zhou Sufei (周苏菲), cinéaste chinoise communiste. En 1950, il a obtenu la nationalité chinoise. Il a été successivement consultant du ministère de la Santé du Conseil d'administration du gouvernement populaire central, président de l'Association chinoise de prévention et de contrôle de la lèpre et directeur du Centre chinois de prévention et de recherche sur la lèpre. Il s'est engagé dans la prévention et le traitement des maladies vénériennes et de la lèpre, et a fait de grands efforts pour que la Chine élimine fondamentalement les maladies vénériennes au début des années 1960 et atteigne l'objectif d'éliminer définitivement la lèpre en 1997. Dès le commencement de la Révolution culturelle, sa femme est arrêtée, et leur maison réquisitionnée ; soupçonné d'espionnage, il est écarté du pouvoir pendant cette période.

<sup>696</sup> FANG Kecheng, *op.cit.* p. 105.

<sup>697</sup> Ses publications pendant la Seconde guerre mondiale, en dehors des reportages de presse : *The People's War. [An Account of the War in China to the Fall of Hankow]*, V. Gollancz, 1939. *I Visit Yanan: Eye Witness Account of the Communist-led Liberated Areas in North-West China*, People's Publishing House, 1945.

États-Unis avec sa femme, mais constamment sous surveillance de l'autorité américaine. En 1951, le couple revient en Chine à l'invitation de Song Qingling pour participer à la fondation de la revue destinée aux lecteurs occidentaux, *La Chine en construction*. Il devient citoyen chinois en 1957, et membre du PCC en 1964. En 1967, lui et sa femme sont arrêtés et emprisonnés pendant cinq ans, accusés d'espionnage.

Edgar Snow est un cas encore plus complexe. En tant que premier journaliste occidental à représenter le PCC à l'international, Snow est tout naturellement une cible clé du maccarthysme aux États-Unis, qui le surveille de très près. Pourtant, il n'a jamais adhéré au PCC, afin de ne pas perdre son indépendance. En avril 1949, il écrit dans le *Saturday Evening Post* : « Après plus de 10 ans de recherches sur la Chine, je crois qu'il est difficile pour l'URSS de contrôler efficacement le PCC, qui a une forte conscience nationale (...) À long terme, le PCC ne peut pas et ne veut pas subordonner les intérêts nationaux de la Chine aux intérêts du Kremlin ». Rétrospectivement, c'est une prévision très pertinente. Or, c'était le moment où Mao Zedong faisait tous les efforts pour dissiper les doutes que Staline nourrissait à son sujet. Snow a émis cette opinion « disharmonieuse » préfiguratrice. Cela a rendu les dirigeants du PCC très méfiants envers Snow. Pour cette raison, bien que Snow ait continué à envoyer des lettres à Mao Zedong depuis 1949, afin de pouvoir visiter de nouveau la Chine, il n'a obtenu de réponse positive qu'en 1970. C'est la tragédie d'une personnalité indépendante - bien que la Chine et les États-Unis soient hostiles l'un à l'autre, aucune des deux parties ne l'apprécie, et encore moins l'Union soviétique<sup>698</sup>.

Comparé à ces amis, Joris Ivens est extrêmement chanceux, d'abord en Europe de l'Est, puis en France, il vit donc hors de la Chine, mais toujours dans des pays qui entretiennent des « relations amicales » avec la RPC, il bénéficie des avantages du « vieil ami du peuple chinois » sans être touché par les vagues mordantes. Après 1958, il va profiter du réseau diplomatique de la RPC pour ouvrir une nouvelle phase où le tiers monde devient le principal cadre de sa création.

---

<sup>698</sup> Cf. FANG Kecheng, *op.cit.* p. 114-115.

## QUATRIÈME PARTIE

### LE COMPAGNONNAGE : COMMENT YUKONG DÉPLAÇA LES MONTAGNES (1972-1975)

*Comment Yukong déplaça les montagnes* est une œuvre extrêmement rare, voire même unique dans l'histoire du cinéma, que ce soit du point de vue de la présentation finale de l'œuvre ou de sa gestion, du choix des thèmes autant que de sa méthode de production : c'est le résultat singulier d'une période historique particulière. De toute sa carrière, Joris Ivens a établi plusieurs records grâce à cette œuvre : le plus long documentaire réalisé (composé de douze longs ou court métrages sur différents sujets) - l'ensemble dure plus de douze heures ; le temps de production le plus long : de 1972 à 1975, soit environs quatre ans de travail avec différentes équipes chinoises et françaises. Quant au coût de production, il est impossible à calculer, car il s'agit principalement de la dépense du gouvernement chinois (sans enregistrement précis des sommes allouées, ni livre de comptes). Mais si l'on essaye de faire une estimation à partir des calculs tenant compte de la durée du tournage, des lieux parcourus, du nombre de participants et de la quantité de pellicules utilisées, c'est sans doute le plus onéreux de tous ses projets. Enfin, comme cette œuvre a été achetée et diffusée par de nombreuses chaînes de télévision des pays du monde entier, elle devrait être, de toutes ses œuvres, celle qui a touché le plus large public.

*Yukong* est une manifestation vivante de l'utopie maoïste des années 1960 et 1970. Bien que Joris Ivens prétende utiliser la méthode de « cinéma direct », qui semble être la manière la plus anti-fictionnelle, ces images sont en effet le résultat des juxtapositions de plusieurs couches de mise en scène, dirigées par différentes mains (du réalisateur même au gouvernement chinois, en passant par les dirigeants locaux voire même des « acteurs » du film). Si le financement du projet provient majoritairement du gouvernement chinois, l'œuvre même n'a jamais été autorisée à sortir en salle sous forme complète en Chine, et il n'y a eu aucune possibilité de sortie intégrale jusqu'à nos jours, car la Chine montrée dans ce documentaire monumental est devenue l'image d'un passé volontairement dissimulé, oublié, intouchable en raison de changements radicaux idéologiques, politiques, culturels et sociaux.

De la préparation à la sortie du film en Occident, les six années consacrées à ce projet semblent remplies de malentendus. Dès l'origine, le gouvernement chinois et Joris Ivens ne se sont pas réellement compris (ou n'ont jamais cherché à se comprendre mutuellement). Cela n'a

pourtant pas empêché l'avancement du projet, et chaque bord a employé tous ses efforts à contribuer à son accomplissement. Différents points de départ, différentes compréhensions de la situation, différents objectifs, la multitude de choses s'est superposée sans jamais s'éclairer ouvertement. Tous les « non-dits » se mélangent et s'estompent au fil du temps. À ce jour, peut-être que personne ne se soucie des rebondissements, mais quand on regarde de près les détails, que de découvertes étonnantes : quelle peut être la différence entre la vérité de l'histoire et la compréhension des gens ? Cela mériterait certainement une autre étude. Du point de vue de l'histoire de la relation de Joris Ivens avec la Chine, c'est effectivement l'épisode le plus haut en couleurs, mais à partir de là, la responsabilité l'emporte sur l'émotion, et la négociation sur l'attachement sentimental. Le conte de fées est soumis, dans le cadre de la vie quotidienne, aux aléas de situations politiques et idéologiques que même les meilleures volontés des deux parties ne sauront gérer en virtuoses...L'écriture de l'Histoire ne se fait pas sur une page toute rose.

Certes, ce travail a poussé la réputation de Joris Ivens au sommet de l'internationalisation, lui ayant fait connaître une ascension inoubliable à cette époque. Grâce à cet œuvre, la Chine maoïste, tel un chant du cygne de son temps, reste inscrite et présente dans nos archives. Cependant, comme disait Joris Ivens : « l'Histoire a des dents dures » : cet œuvre fait endosser à son auteur une livrée de propagandiste, qui, encore aujourd'hui, pèse lourdement sur son image.

## CHAPITRE 10 : LE CONTEXTE HISTORIQUE

Dans ses *Lettres de Chine* (de 1958), Joris Ivens a prévu qu'avec des changements apportés par le Grand Bond en avant, « une grande période historique est sur le point de commencer<sup>699</sup> ». Effectivement, la Chine a connu, dans les années suivantes, une succession de changements profonds, qui n'ont pas réussi à accélérer sa transition vers le communisme, mais l'ont poussée dans une direction radicalement opposée. Cette Chine nouvelle en pleine construction, débordante de dynamisme, que des visiteurs français au milieu des années 50 ont si souvent admirée, change complètement de registre entre 1959 et 1969.

Extérieurement, l'Union soviétique, allié solidaire indéfectible jusqu'alors, devient progressivement son pire ennemi - en l'espace d'une décennie, l'alliance sino-soviétique est passée d'une union « indestructible » au délitement complet, puis, à l'hostilité déclarée *urbi et orbi*. Intérieurement, suite aux mesures utopiques du Grand Bond en avant, une grande famine sans précédent ravage le pays. Les sinologues occidentaux estiment que 18 à 23 millions de Chinois sont morts durant les Trois Années noires (1959-1961)<sup>700</sup>. L'économie nationale traverse ainsi une phase critique. Cependant, le courant de pensée « gauchiste » ne s'est pas arrêté : la Grande Révolution culturelle qui commence officiellement en 1966 plonge toute la Chine dans un des moments les plus sombres de son histoire récente.

### 10.1 Rupture avec l'URSS

À la Conférence de Moscou, le PCC et le PCUS montrent déjà une certaine dissonance sur la question de ligne : se tourner davantage vers la « gauche » ou vers la « droite », telle est la question... Entre 1958 et 1959, avec l'émergence et le développement des divergences vis-à-vis des politiques étrangères du PCC (le bombardement de Jinmen, le conflit sino-indien) et leurs politiques internes (le « Grand Bond en avant », la Commune populaire, etc.), les questions de principe se posent de plus en plus : quelles sont les politiques qui représentent la bonne direction du mouvement communiste international ? Qui représente l'orthodoxie du marxisme ? Qui peut devenir sur la scène internationale le leader de ce mouvement ?

---

<sup>699</sup> *Lettres de Chine*, réalisé par Joris Ivens, 1958.

<sup>700</sup> ROUX, Alain, *op.cit.* p. 94.

Pour Mao, le Grand Bond en avant et les communes populaires sont des inventions qui prétendent raccourcir le chemin vers le communisme - il s'agit également d'une démonstration de la supériorité du socialisme chinois sur le soviétique. Mais aux yeux de Khrouchtchev, ce sont des improvisations risquées et peu conformes à l'orthodoxie marxiste-léniniste et il s'en moque ouvertement. Cette différence d'appréciation incite Mao à accélérer plus encore la construction du socialisme de façon irréaliste : toute erreur ne peut être corrigée par peur de justifier les critiques soviétiques.

Le 23 août 1958, l'Armée populaire de libération bombarde l'îlot de Quemoy (Jinmen) au large d'Amoy (Xiamen), sans en référer à l'URSS. Pourtant, Khrouchtchev est passé à Pékin fin juillet 1958. À l'initiative de Mao, ils ont publié une « Déclaration commune » le 3 août pour souligner l'union sino-soviétique sur tous les aspects<sup>701</sup>. Dans le *Quotidien du Peuple* du 4 août 1958, leur entretien est décrit ainsi :

Dans une atmosphère extrêmement sincère et cordiale, les deux parties discutent sur des questions urgentes et majeures dans la situation internationale actuelle, afin de renforcer davantage les relations d'amitié, d'alliance et d'assistance mutuelle entre la Chine et l'Union soviétique, de travailler ensemble pour le règlement pacifique des questions internationales, et de maintenir la paix mondiale. La discussion se déploie en profondeur et un consensus complet a été atteint.

Quand Mao donne l'ordre de bombarder, il est tout à fait conscient que ses partisans ne sont pas en face de la seule armée nationaliste de Tchang Kaï-chek, mais aussi, et surtout des forces américaines. Grâce à cette déclaration conjointe sino-soviétique publiée juste avant les bombardements, Mao tente de déclencher une crise dans le détroit de Formose en donnant l'impression aux Occidentaux que l'URSS est du côté de la RPC. Les Soviétiques, étonnés de cette action délibérément trompeuse de la part des Chinois communistes, leur conseillent la modération et contribuent à un arrêt des hostilités le 6 octobre.

Cette tentative de s'emparer des îles côtières de Jinmen échoue devant la résolution américaine et les pressions de l'Union soviétique. Mais par ce geste, Mao défie l'impérialisme américain tout autant que la « coexistence pacifique » si chère à Khrouchtchev.

Après le XXI<sup>e</sup> congrès du PCUS, qui siège à Moscou, du 27 janvier au 5 février 1959, les Soviétiques ont tendance - selon Mao - de virer encore plus « vers la droite », en prônant la nécessité d'éviter les guerres grâce à la coexistence pacifique et à la transition pacifique. Le PCC

---

<sup>701</sup> SHEN Zhihua, *op.cit.* pp.234-236.

quant à lui poursuit son tournant sur « la gauche », en insistant sur la nécessité de la lutte armée, la transition non pacifique et l'incapacité de coexister pacifiquement avec l'impérialisme.

Du 17 au 23 mars 1959, un soulèvement massif de la population de Lhassa contre la présence militaire chinoise, de plus en plus lourde depuis 1955, entraîne la fuite du dalaï-lama en Inde, où il arrive le 31 mars. L'accueil chaleureux réservé par les autorités indiennes à l'illustre réfugié envenime désormais les relations sino-indiennes. D'autant que quelques dizaines de milliers de Tibétains l'ont suivi. L'insurrection tibétaine, rapidement réprimée dans le sang à Lhassa, dure encore quelques mois dans la région orientale. La Chine commence à critiquer publiquement l'attitude du gouvernement de Nehru dès fin mars, tandis que l'URSS, pour des raisons d'équilibre et de stratégie internationale, n'a pas envie de pousser Nehru dans le camp adverse (américain). Elle essaye d'apaiser leur conflit et reconforter les Indiens par la signature d'une série d'échanges culturels et économiques. Entre l'Inde et la Chine, il existe plus de 1700 km de frontière commune qui n'a pas été fixée clairement : les Indiens veulent garder le tracé des frontières établi en 1914, alors que les Chinois refusent de reconnaître cette option<sup>702</sup>. C'est ainsi qu'à la fin de l'été 1959, quand surviennent des accrochages entre les armées chinoises et indiennes dans ces zones frontalières, les Chinois accusent les troupes indiennes de pénétrer en territoire chinois et Nehru parle d'« agression chinoise ». À cette occasion, l'URSS affirme calmement sa neutralité. Le 9 septembre 1959, l'agence Tass, citant un incident survenu à la frontière sino-indienne, publie un communiqué où il est clairement établi que l'URSS ne prendra pas parti dans cette querelle et qu'elle assure maintenir son aide économique à l'Union indienne<sup>703</sup>. Les Chinois en ont gardé une grande déception vis-à-vis de leur « grand-frère » soviétique.

Parallèlement, entre octobre 1957 et juin 1959, l'URSS exprime son besoin de pouvoir disposer de certaines facilités militaires en Chine, en particulier d'une station de télécommunications (长波电台) sur la côte chinoise pour ses sous-marins opérant dans la zone

---

<sup>702</sup> Il s'agit ici de la ligne McMahon (麦克马洪线), nommée d'après son principal négociateur sir Henry McMahon (1862-1949). C'était la frontière proclamée par le Royaume-Uni séparant l'Inde britannique et le Tibet. Elle a été définie au cours de la Convention de Simla de 1914, conférence à laquelle assistaient des représentants tibétains et britanniques. Cependant, malgré la signature de l'accord par les plénipotentiaires du Tibet, la République de Chine refusa de reconnaître et ratifier tous les points d'accord obtenus au cours de la conférence, en particulier la validité de la frontière établie par la ligne McMahon. La République populaire de Chine ne reconnaît pas la ligne McMahon comme frontière internationale.

<sup>703</sup> DOMENACH, Jean-Luc, RICHER Philippe, *La Chine (Tome 1) 1949-1971*, Paris, Imprimerie nationale, 1987, pp.198-199.

Pacifique. Cette demande irrite profondément Mao, qui croit y voir une véritable tentative de mise sous contrôle militaire de son pays, et lui refuse catégoriquement.

Peut-être à cause de ce refus et en raison des dangereuses initiatives prises par les Chinois dans le détroit de Formose, l'URSS n'accepte plus d'honorer la promesse faite le 15 octobre 1957 à la Chine de lui fournir une assistance scientifique et technique afin qu'elle puisse se doter d'un arsenal militaire nucléaire. Le 20 juin 1959, l'URSS abroge unilatéralement son traité de coopération nucléaire avec la Chine.

Du 15 au 28 septembre 1959, Khrouchtchev effectue une visite officielle aux États-Unis où il est accueilli par son homologue américain : le président Dwight Eisenhower. Le 18 septembre, Khrouchtchev retient l'attention en présentant devant l'Organisation des Nations unies un plan de paix prévoyant un désarmement global d'ici quatre ans. Lors de la rencontre entre Khrouchtchev et Eisenhower, les deux hommes se mettent d'accord pour organiser un sommet dans le but de résoudre la question de Berlin-Ouest. Khrouchtchev quitte les États-Unis avec le sentiment d'avoir créé un lien fort avec Eisenhower et qu'il pourrait obtenir une détente avec les Américains<sup>704</sup>.

Aux yeux de nombreux observateurs de l'époque, cette première visite officielle du leader soviétique aux États-Unis constitue un tournant historique, qui pourrait influencer profondément la situation politique et idéologique internationale. Mais Mao est convaincu que les Russes, sous des apparences conciliatrices, entendent garder l'entière direction du mouvement communiste international et qu'ils s'engagent avec les États-Unis dans une politique de détente qui ne tient pas compte de l'intérêt national chinois.

L'accumulation de ce genre de déceptions et de rancunes (qui sont nombreuses à ce moment-là), entraîne la dégradation des relations sino-soviétiques à un rythme de plus en plus accéléré.

En avril 1960, la Chine publie une brochure *Vive le léninisme !* qui étale au grand jour les divergences sino-soviétiques sur la stratégie de la révolution mondiale.

En juillet 1960, l'URSS exprime son mécontentement en retirant les 1390 experts qui travaillent dans 250 entreprises chinoises et en suspendant les accords de coopération scientifique et technique entre les deux pays.

Lors de la réunion à Moscou de novembre 1960 des 81 partis communistes, l'Albanais Enver Hoxha critique le « capitulationisme » soviétique. Les Soviétiques vont dénoncer le

---

<sup>704</sup> SHEN Zhihua, *op.cit.* pp.262.



« dogmatisme » albanais pour désigner les Chinois. De leur côté, les Chinois s'en prennent au « révisionnisme » des Yougoslaves pour attaquer les thèses soviétiques. Désormais, des polémiques s'engagent entre les délégués chinois et soviétiques à chaque congrès des divers partis communistes de l'Europe de l'Est.

En avril-mai 1962, des Kazakhs émigrent en masse du Xinjiang chinois au Kazakhstan soviétique, probablement avec le soutien des Russes - ce qui entraîne des incidents de frontière meurtriers.

En octobre 1962, éclate la crise de Cuba, pays que l'URSS équipe en missiles balistiques puis qui accepte de les retirer après avoir fixé un accord avec les États-Unis. La Chine critique les Soviétiques pour leur aventurisme initial et leur capitulation finale. Khrouchtchev est accusé de trahir le peuple et le camp soviétique.

De l'hiver 1962 à l'été 1963, se développe une longue et dure polémique : une dizaine de textes sont publiés dans le *Drapeau rouge* ou le *Quotidien du peuple* et expriment les positions idéologiques et politiques du PCC. Ses « propositions en 25 points » du 14 juin 1963 et la réponse soviétique du 14 juillet résument la substance des controverses.

Du 3 au 20 juillet 1963, une conférence entre le PCC et le PCUS a eu lieu à Moscou. D'ultimes négociations entre les deux partis échouent finalement.

En ce même mois de juillet 1963, à Moscou également, les Soviétiques signent avec les Américains et les Britanniques un traité qui met fin aux essais nucléaires atmosphériques, auquel s'opposent la Chine et la France. Ces deux dernières établissent, d'ailleurs, leur relation diplomatique le 27 janvier 1964. La Chine fait exploser sa première bombe atomique le 16 octobre 1964, et elle dénonce le « club nucléaire » qui veut interdire aux autres pays de se doter de l'arme nucléaire pour maintenir son hégémonie sur le monde.

La dispute entre les deux partis se poursuit, tout aussi vive, jusqu'au milieu de 1964 et ne s'arrête pendant quelques mois qu'après la chute de Khrouchtchev, le 15 octobre 1964. Le renversement de Khrouchtchev par Brejnev ne change pourtant rien à la rupture sino-soviétique, qui est désormais consommée : il y a déjà quelques temps que les désaccords idéologiques se sont amplifiés entre les États. Ainsi, Mao, rencontrant des socialistes japonais, égrène en leur présence la litanie des revendications territoriales chinoises à l'égard de l'URSS, qui portent sur 15 000 000 de km<sup>2</sup>.

À partir de l'été 1966, la Révolution culturelle, en multipliant les incidents entre Gardes rouges et diplomates soviétiques, envenime encore ce qui reste de leurs relations diplomatiques,

tandis que les Russes étoffent considérablement leurs dispositifs militaires aux frontières chinoises.

Au moment de l'invasion de la Tchécoslovaquie, en août 1968, les Chinois ne manquent pas de dénoncer le « chauvinisme de grande puissance » de leur adversaire, et de classer dorénavant le « grand-frère » soviétique aussi en « impérialiste ».

La tension entre les deux États est portée à son comble lorsque, le 2 mars 1969, quand un sanglant incident de frontière survenu dans l'île Damansky (île de Zhenbao 珍宝岛), sur le cours de l'Oussouri, cause 38 tués et 14 blessés du côté soviétique. Par la suite, une succession d'incidents surgissent autour des frontières sino-soviétiques, à l'ouest (côté Xinjiang) comme à l'est (côté Heilongjiang). L'URSS rassemble environ un million de soldat aux frontières. Cela inquiète beaucoup les dirigeants chinois, parce que la force militaire chinoise est de toute évidence inférieure à celle de l'URSS. Néanmoins, le PCC n'a toujours pas envie de se plier devant la pression soviétique. C'est en face de cette crise que Mao entreprit d'ajuster la stratégie vis à vis de l'étranger de la Chine. Le PCC a pris la décision majeure d'arrêter la lutte bilatérale contre à la fois les impérialistes américains et soviétiques. Désormais, les Chinois vont employer tous leurs efforts pour améliorer les relations sino-américaines, afin d'unir les États-Unis dans leur lutte contre l'URSS.

Ainsi, de l'alliance sino-soviétique, fixée par le « Traité d'amitié, d'alliance et d'assistance mutuelle sino-soviétique » signé en début 1950 (valable pour trente ans), ne reste que le nom !

En ce qui concerne la Chine, il faut distinguer trois moments-clés dans le changement radical de ses relations avec l'URSS. En 1962 : le PCC définit en interne la lutte entre les deux partis et les deux pays en tant que lutte contre un ennemi, posant les bases idéologiques de la rupture des relations entre les deux partis. En 1964 : Mao Zedong ajuste la stratégie de défense nationale de la Chine : l'Union soviétique est classée comme deuxième grand ennemi potentiel, rejoignant ainsi dans ce statut les États-Unis. Ce « retournement qualitatif » (d'« ami » on passe à « ennemi ») a complètement bouleversé le développement des relations des deux pays. En 1969 enfin, le conflit armé sino-soviétique sur l'île de Zhenbao entraîne définitivement la rupture des relations sino-soviétiques.

En apparence, cette succession de changements semble étroitement liée aux personnalités et aux comportements des dirigeants des deux pays. Par exemple, Mao Zedong ne tolère pas la moindre critique vis-à-vis de sa politique, certaines réflexions objectives paraissent à ses yeux

comme des attaques personnelles contre lui et il a pour habitude de contre-attaquer sans pitié. Au sein du PCC, le maréchal Peng Dehuai a adressé une longue lettre à Mao pour lui révéler les premiers signes d'échec du Grand Bond en avant : il a immédiatement été démis de ses fonctions de ministre de la Défense<sup>705</sup>. Les critiques de Khrouchtchev à ce sujet exaspèrent donc beaucoup Mao. Puis, Mao est susceptible, voire même paranoïaque à l'encontre de toutes intentions « colonialistes », d'autant plus que la RPC dépendait pour beaucoup de l'URSS pendant la première décennie après sa fondation. C'est ainsi que toute proposition de coopération militaire sino-soviétique est interprétée comme des intentions impérialistes de la part de l'URSS. Du côté de Khrouchtchev, sa décision sans appel de retirer tous les experts du jour au lendemain, qui ne correspond pas aux normes des affaires diplomatiques et étatiques, traduit également un tempérament autoritaire, et capricieux.

Pourtant, l'origine des divergences entre la Chine et l'Union soviétique réside dans le fait que fondamentalement, la Chine et l'Union soviétique sont à des stades différents de leur développement social. L'Union soviétique est déjà entrée dans le système international de l'après-guerre et a même participé à la construction de ce système, tandis que la RPC (la Chine de Mao) en est encore exclue. Le PCUS est déjà un parti de pouvoir en pleine maturité quand le PCC de son côté vient seulement de prendre le pouvoir, affichant une logique révolutionnaire pure et dure, telle qu'elle fut à sa naissance. En raison de ce décalage, Mao Zedong et Khrouchtchev ont souvent des différents quant à leur compréhension de la situation mondiale. Les principes selon lesquels ils ont formulés leurs politiques sont ainsi opposés. L'Union soviétique exige la détente, la RPC de son côté préfère créer des tensions. L'Union soviétique espère maintenir son pouvoir dans un environnement pacifique et la Chine populaire encourage les passions révolutionnaires afin de briser le système figé.

Les Chinois se croyaient autrefois au centre du monde (la Chine signifie littéralement « l'Empire du milieu »), ils ont pourtant connu des pillages et des envahissements de la part de maints pays occidentaux depuis le milieu du XIXe siècle. Un tel contraste nourri un sentiment

---

<sup>705</sup> Peng Dehuai (彭德怀, 1899-1974), est l'un des chefs historiques de l'Armée populaire de libération. Né à Xiangtan, Hunan, dans une famille de paysans pauvres, Peng Dehuai est orphelin très jeune et s'engage dans l'armée à l'âge de seize ans. Devenu brigadier, il se rapproche durant le premier front uni chinois, de l'aile gauche du Kuomintang, puis du Parti communiste chinois. Devenu l'un des responsables de l'Armée rouge chinoise, Peng joue un rôle militaire important dans la guerre civile contre le Kuomintang. Il participe à la Longue marche, durant laquelle il commande la troisième armée. Il soutient l'ascension politique de Mao Zedong. Durant la guerre anti-japonaise, Peng est l'adjoint de Zhu De, et commande de nombreuses opérations, notamment l'offensive des cent régiments en 1940. Lors de la reprise de la guerre civile chinoise, il participe à l'encerclement de Pékin et dirige l'Armée populaire de libération dans sa conquête du Shaanxi, du Gansu, du Ningxia, et du Qinghai. En 1950, il devient le commandant en chef des détachements militaires chinois de la guerre de Corée. En 1954, il est nommé ministre de la Défense de la république populaire de Chine et il reçoit en 1955 le grade de maréchal. Après ses critiques du Grand Bond en avant, il est écarté du pouvoir en juillet 1959. Son opposition à Mao Zedong lui vaut d'être arrêté et torturé pendant la Révolution culturelle. Atteint d'un cancer, il est transféré à la fin 1974 dans un hôpital militaire où, sur ordre de Mao, il ne reçoit aucun traitement médical, et meurt le 29 novembre 1974.

profond d'humiliation autant qu'un fort désir d'émancipation et d'indépendance. C'est ce complexe qui a poussé des générations à se battre pour trouver le moyen de « sauver le pays » - de la réforme à la révolution, de la révolution nationale à la révolution communiste. Peu importe le type de croyance, l'objectif est toujours le même : que la Chine se redresse et reprenne le contrôle de son propre destin.

Par conséquent, bien que le PCC ait été fondé et développé avec le soutien de l'Internationale communiste et le PCUS, il existe une certaine contestation et résistance contre la direction soviétique, notamment après la défaite du Premier Front uni en 1927. Lorsque le PCC arrive au pouvoir et fonde la RPC, la situation critique internationale et nationale l'oblige à rejoindre le camp soviétique et de considérer l'URSS (et le PCUS) comme son « grand frère »<sup>706</sup>. Néanmoins, au milieu des années 1950, l'autorité soviétique est réévaluée par le rapport secret de Khrouchtchev alors que la réputation des communistes chinois s'impose sur la scène internationale, accompagnée par le succès du premier plan quinquennal. Mao y voit la possibilité de devenir le leader du camp, et la rivalité sino-soviétique commence à s'imposer.

Dans la conception communiste, seul le parti qui porte la bannière du marxisme-léninisme, c'est-à-dire le parti ayant le statut orthodoxe de l'idéologie, est qualifié pour diriger l'Internationale communiste. Les différences spécifiques de politique intérieure et étrangère entre la RPC et l'URSS se transforment ainsi en lutte de principes, lutte entre différentes compréhensions et interprétations d'une même idéologie. S'il s'agit de simples disputes d'intérêts, tous les compromis sont envisageables. Mais en ce qui concerne la lutte pour le leadership, il n'existe aucune possibilité de concession. La rupture de l'alliance sino-soviétique est ainsi inévitable.

La relation de Joris Ivens et la Chine a débuté par l'organisation de la IIIe internationale en 1938, et s'est développée dans la parfaite entente sino-soviétique en 1956. Cette rupture entre la RPC et l'URSS ne va, curieusement, pas rompre le lien entre Joris Ivens et la Chine, mais les pousse à l'union encore plus intime : c'est de cette rupture que naîtra la genèse de son documentaire *Comment Yukong déplaça les montagnes*, que nous allons développer dans les chapitres suivants.

---

<sup>706</sup> Dans le camp socialiste, la relation entre les partis au pouvoir se confond avec la relation entre les pays, la deuxième étant en quelque sorte l'extension de la première. Au sujet des relations étatiques modernes, le principe qui prévaut est la reconnaissance mutuelle de l'égalité de souveraineté nationale - quelles que soient la taille et la puissance du pays, il est nécessaire de négocier et de résoudre les conflits d'intérêts entre eux sur cette base. Or, dans le mouvement communiste international, tous les partis reconnaissent qu'il leur faut un noyau directif, qui dirige les autres. Les relations entre des partis communistes de différents pays, comme dans le parti, sont hiérarchiques, et le principe d'organisation mis en avant est que les subordonnés obéissent aux supérieurs, c'est-à-dire que les partis dirigés par adhésion, abandonnent automatiquement leur indépendance. La contradiction entre ces deux principes est évidente. Cf. SHEN Zhihua, *op.cit.* pp. 252-275.

## 10.2. La Révolution culturelle : première phase (1966-1969)

La Grande Révolution culturelle prolétarienne (无产阶级文化大革命) (1966-1976), en abrégé : la Révolution culturelle (文革), s'avère l'un des événements les plus marquants dans l'histoire de la République populaire de Chine. Ce n'est pas seulement une catastrophe dans le monde de la culture et de l'art, mais aussi un immense drame pour l'ensemble de la société chinoise, aux effets ravageurs. Ces dix années perturbantes et déstructurantes ont profondément modifié la Chine, de sa physionomie en ses états d'âme, on ressent encore aujourd'hui ses conséquences politiques, sociales, culturelles, et psychologiques.

Mao Zedong est au centre de ce mouvement qu'il a minutieusement organisé, initié et dirigé, jusqu'à sa mort le 9 septembre 1976.

Selon Mao, la Révolution culturelle est une étape nécessaire dans la transition vers le communisme. En jargon communiste, il s'agit d'« un déplacement de l'idéologie révolutionnaire du niveau politique et économique au niveau culturel. Cette révolution se réfère au sens strictement marxiste de bouleversements de la superstructure et son objectif est la création d'un homme nouveau et d'une société nouvelle ». Marx et Engels n'ont pas mentionné cette phrase, mais le dirigeant chinois peut clairement se réclamer de Lénine qui, après la révolution politique et économique, affirmait la nécessité d'une Révolution culturelle, élément essentiel dans le passage du socialisme au communisme. Par un triple programme - lutte, critique, changement (斗, 批, 改) - elle doit supprimer les Quatre Vieilleries (四旧) (pensée, coutumes, mœurs et cultures anciennes) et créer l'homme nouveau (新人) qui réunira en lui les idéaux du surhomme communiste prêt à se vouer héroïquement à la chose publique<sup>707</sup>.

Aujourd'hui, les historiens pensent que la Révolution culturelle n'est qu'un mouvement politique, déclenché par Mao afin de consolider son pouvoir en s'appuyant sur la jeunesse du pays. Selon le sinologue Simon Leys, l'un des observateurs lucides qui a osé dévoiler le vrai visage de cette Révolution en Occident dès 1971 : « La Révolution culturelle, qui n'eut de révolutionnaire que le nom, et de culturelle que le prétexte tactique initial, fut une lutte pour le pouvoir menée au sommet entre une poignée d'individus, derrière le rideau de fumée d'un fictif mouvement de masse<sup>708</sup> ».

L'origine de cette Révolution culturelle remonte au Grand Bond en avant, qui a, en effet, plongé l'économie chinoise dans une crise sans précédent. De 1959 à 1961, entre 18 et 30 millions

---

<sup>707</sup> BERGÈRE, Marie-Claire, *op.cit.* p.62.

<sup>708</sup> LEYS, Simon, *op.cit.* p.23.

de paysans meurent de faim<sup>709</sup>. Mao démissionne par prudence de la présidence de la République et se replie en seconde ligne. Liu Shaoqi est élu à ce poste en avril 1959. Avec certains cadres pragmatiques, Deng Xiaoping entre autres, ils entament des réformes économiques dites de « réajustement » afin de sauver le pays de la catastrophe à partir de 1960. En janvier 1962, à la Conférence des sept mille cadres (七千人大会), Liu estime que le désastre de la famine est dû pour 70% à des erreurs humaines et pour 30% seulement à des calamités naturelles. Mao y a été obligé de faire son auto-critique. Rapidement, Liu sera dénoncées comme « révisionniste » par Mao, un terme qui fait écho à la détérioration radicale des relations avec l'Union soviétique.

En septembre 1962, Mao passe à la contre-offensive pour reconquérir son pouvoir et son intervention au comité central se résume en une phrase célèbre : « Camarades, n'oubliez pas la lutte des classes », un concept qui selon lui trouve aussi son expression au sein du Parti - La lutte entre les « deux lignes » (ligne bourgeoise et ligne révolutionnaire) se poursuivait, il est vrai, depuis de longues années au sein du parti.

D'un mouvement d'« éducation socialiste » pour les campagnes (1962-1965), à la publication du Petit Livre rouge (1964) en passant par l'abolition des grades dans l'armée (1965) ou par une radicalisation de la culture inspirée par sa femme Jiang Qing<sup>710</sup>, tous les fronts sont utilisés par Mao, qui, retiré à Hangzhou, près de Shanghai, s'entoure de nouveaux « conseillers », issus d'une pseudo-intelligentsia gauchiste, et dont le noyau dur formera « la Bande des Quatre ».

Le 16 mai 1966, le comité central au parti communiste chinois adoptait une longue circulaire (五一六通知), envoyée aux différents organes dirigeants du parti, mais qui n'a été rendu publique que beaucoup plus tard<sup>711</sup>. Dans ce document, on peut lire ce passage :

Les représentants de la bourgeoisie qui se sont infiltrés dans le parti, dans le gouvernement, dans l'armée et dans les différents milieux culturels constituent un ramassis de révisionnistes contre-révolutionnaires. Si l'occasion s'en présentait, ils arracheraient le pouvoir et transformeraient la dictature du prolétariat en dictature de la bourgeoisie. Certains de ces gens-là ont été découverts par nous ; d'autres ne le sont pas encore ; certains autres encore, par exemple les individus du genre Khrouchtchev, bénéficient maintenant de notre confiance, ils sont formés pour être nos successeurs et se trouvent à présent au milieu de nous. Les comités du parti à tous les échelons doivent prêter une attention suffisante à ce point.

---

<sup>709</sup> Occulté par le PCC, il n'existe que des études partielles ou partiales sur ce sujet, et les historiens ne s'accordent pas en nombre de victimes, faute d'études relativement complètes.

<sup>710</sup> En juillet 1964, Jiang Qing lance la réforme du monde de la culture et de l'art par celle de l'opéra de Pékin, qui, par la suite, s'étend dans tous les domaines culturels et artistiques chinois.

<sup>711</sup> Cette circulaire sera publiée le 17 mai 1967 dans *le Quotidien du Peuple* - avant cette date, il est classé comme document secret interne, accessible uniquement pour les cadres supérieurs au grade 17 selon le classement interne du PCC.

L'offensive générale de la Révolution culturelle date de cette circulaire, le point de départ officiel de la Révolution culturelle.

« Toute rébellion est juste », « Osez penser, osez agir », « Bombardez le quartier général » ! C'est par de tels slogans mobilisateurs que Mao Zedong enivre la jeunesse chinoise corsetée par un système hiérarchique étouffant, la pénurie et le conformisme, et provoque son soulèvement contre l'appareil du Parti communiste. La purge contre ceux accusés d'emprunter « la voie capitaliste » se transforme très vite en une déferlante de persécutions et de délations. Mao les invite à détruire les vieilleseries, à s'affranchir de toutes les contraintes, familiales, scolaires, sociales. Les jeunes soulevés par cet appel vont vivre quelques mois intenses comme une période flamboyante de liberté(s). Mais cette émancipation proclamée se fait dans le contexte aliénant du culte de Mao Zedong. Ces jeunes « révolutionnaires », les « Gardes rouges<sup>712</sup> », sont en effet des « gardes fidèles de Mao<sup>713</sup> ». « Ce qui en fait de simples pions manipulés par Mao dans le cadre de sa propre bataille politique<sup>714</sup> ».

Les écoles étant fermées, les directeurs et professeurs neutralisés, enfermés ou déportés voire massacrés, les jeunes adolescents déchainés sillonnent le pays en détruisant - au sens propre - l'appareil de domination du Parti et de l'État et mettent ainsi en danger l'économie du pays. Ils s'emparent de trains pour se rendre gratuitement dans d'autres villes, d'autres régions pour « échanger leurs expériences révolutionnaires ». Onze millions de Gardes rouges font le voyage, échappant à l'encadrement ordinaire et à la grisaille de leur vie. Le 18 août 1966, du haut

---

<sup>712</sup> Les Gardes rouges sont principalement des étudiants, des lycéens, et des collégiens. Les critères de recrutement sont multiples. Il peut être tenu compte de la seule bonne conduite politique ou bien de l'origine sociale avec les enfants issus des « Cinq catégories rouges » (红五类) (paysans pauvres, ouvriers, martyrs, soldats et de cadres révolutionnaires). Le 29 mai 1966, la première organisation de gardes rouges vit le jour au sein de l'Université de Qinghua (清华大学). Organisés en factions, le but des « Gardes rouges » est d'appliquer la Révolution culturelle, si besoin par la contrainte afin d'éliminer des intellectuels et des ennemis politiques de Mao. Cependant, les Gardes rouges se divisèrent rapidement selon leur degré de radicalité et s'opposèrent même de façon violente.

<sup>713</sup> Par exemple: une affiche des Gardes rouges sur le mur du campus de l'université Fudan de Shanghai au début de la Révolution culturelle: « Défendez le Comité central du Parti avec du sang et de la vie ! Défendez le président Mao avec du sang et de la vie ! ».

<sup>714</sup> ROUX, Alain, *op.cit.*, pp. 105-107.

de la tribune de Tian'anmen, Mao Zedong et « son intime camarade » Lin Biao(林彪)<sup>715</sup>, chef de l'armée, reçoivent environ un million de Gardes rouges. Mao portera pour l'occasion le brassard rouge avec l'inscription *Hong wei bing* (红卫兵, Gardes rouges) en lettres dorées. Le chef suprême attise la rébellion par ses discours : « on a toujours raison de se révolter » et « nous ne voulons pas la gentillesse, nous voulons la guerre ». Cette attitude du Grand Timonier soulève encore plus d'enthousiasme chez ces jeunes, convaincus de leur vocation révolutionnaire.

Le mouvement s'étend rapidement dans tout le pays à travers de multiples organisations révolutionnaires. Pendant trois ans, jusqu'en 1969, les Gardes rouges réussissent à instaurer progressivement un climat de terreur. Ils perquisitionnent arbitrairement les maisons des « contre-révolutionnaires » par simple dénonciation ou soupçon, pour trouver des preuves compromettantes de « déviance ». D'innombrables foyers sont alors vandalisés ; 150 000 logements ont été confisqués rien qu'à Shanghai<sup>716</sup>. Ils organisent des grandes réunions et écrivent des pièces de théâtre pour l'édification du peuple. Ils s'en prennent aux monuments historiques et aux lieux de culte, détruisent temples, églises et bâtiments anciens qu'ils considèrent comme des reliques anticommunistes. Dans les régions musulmanes de l'ouest, des Corans furent détruits dans de grands autodafés. Au Tibet, des temples comme le Jokhang (大昭寺) ont été profanés et saccagés par les Gardes rouges (comprenant des Hans, mais aussi une majorité de Tibétains, venus de Pékin ou des lycées de Lhassa)<sup>717</sup>. Ils portent le culte de Mao à son

---

<sup>715</sup> Lin Biao (林彪) (1907-1973) est un militaire et un homme politique chinois. Lin s'engage, dès 1924, dans la Ligue de la jeunesse communiste chinoise. À l'âge de 18 ans, il commence sa carrière militaire en intégrant l'Académie militaire de Whampo. Brillant soldat, Lin est élevé au rang de commandant de bataillon de l'Armée nationale révolutionnaire. Il termine sa formation en 1925. En 1927, âgé d'à peine 20 ans, il a le grade de colonel. Après la purge contre les communistes en 1927, il s'est réfugié dans la base soviétique du PCC à Jiangxi, travaillait depuis dans l'armée rouge. Grâce à ses grandes qualités militaires, il a connu une ascension rapide, et beaucoup contribué à la victoire du PCC lors de la guerre civile contre les nationalistes. En 1955, Lin est promu au rang de maréchal de l'Armée populaire de libération. En 1959, il accède au rang de ministre de la Défense, remplaçant Peng Dehuai après le plénum de Lushan. Il amorce une « dé-russification » de l'armée, et en fait une école de l'idéologie maoïste. Fidèle à Mao, Lin Biao joue un rôle majeur lors de la Révolution culturelle. C'est Lin qui rédige le *Petit Livre rouge*, un recueil des citations de Mao, et s'assure que tout citoyen en reçoive une copie. *Le Petit Livre rouge*, brandi par les Gardes rouges, est l'un des symboles de la Révolution culturelle. Lorsque Mao annonce la fin du mouvement à la fin de l'année 1968, tous ses opposants ont été éliminés. Lin a alors la faveur de Mao, et il en est désigné successeur lors du IXe congrès du Parti communiste chinois, en avril 1969, au sein du 9e Politburo du PCC.

<sup>716</sup> Collectif, *Le Livre noir du communisme*, 1998, p.615.

<sup>717</sup> Cf. WOESER Tsering, *Mémoire interdite. Témoignages sur la Révolution culturelle au Tibet*, traduit du chinois par Li Zang-Bourrit et Bernard Bourrit, Paris, Gallimard, 2010, 576p.



paroxysme<sup>718</sup> : déchirer ou tacher (par négligence) une affiche de Mao Zedong est considéré comme un outrage sacrilège, le « coupable » peut être attaqué, torturé, et éliminé<sup>719</sup>.

Les cadres du parti (les opposants, réels ou supposés, au chef suprême), les intellectuels, les artistes, ainsi que tous ceux qui font partie des « Cinq catégories noires<sup>720</sup> » sont violemment attaqués. Souvent, les Gardes rouges leur font faire leur auto-critique, qui serait ensuite retenue comme élément à charge lors de leur procès. La plupart d'entre eux sont exécutés en public à titre d'exemple ou exilés dans des camps de travail (« goulag » chinois), où ils meurent à la suite de mauvais traitements - ces atrocités sont hélas nombreuses. De nombreux intellectuels de renom



La Une du *Quotidien du peuple*, du 19 août 1966 : La réception des Gardes rouges par Mao et Lin Biao.

<sup>718</sup> Pendant la Révolution culturelle, les journées doivent commencer par trois saluts devant un portrait de Mao Zedong. Puis les Chinois chantent l'hymne national et se consacrent à la lecture du Petit Livre rouge. Lors de la pause du midi, le Grand Timonier est remercié pour sa bonté. Le soir, après une autocritique de chacun pour ses activités de la journée, les tâches et les bonnes résolutions du lendemain sont présentées. Dans la journée des fanfares peuvent annoncer les « dernières instructions du Président Mao ». Les activités doivent alors s'arrêter et les travailleurs écoutent les haut-parleurs déversant la bonne parole. Lors de la Révolution culturelle, le très officiel portrait de Mao Zedong de la place Tian'anmen est diffusé à travers le pays à deux milliards deux cents millions d'exemplaires.

<sup>719</sup> À ce sujet, il existe de nombreux témoignages déjà publiés. Nous en avons recueilli un de notre amie française, Marie-Jeanne Petit, qui a vécu en Chine en tant qu'enseignante de français dans l'Institut des Relations Internationales de Pékin de 1965 à 1967 : « Le 1er octobre 1966, nous étions avec notre interprète et notre fils, âgé de moins de 3 ans, dans la foule qui, sur la place Tian'anmen attendait l'arrivée du président Mao... Manuel brandissait joyeusement son petit livre rouge qu'on lui avait donné à l'école chinoise où il était scolarisé et à un moment donné, une vilaine mouche s'est posée sur une page ouverte de son livre. L'enfant se met à rire et me dit en chinois "maman! regarde la mouche sur le nez du président Mao !" aussitôt une sourde rumeur s'éleva autour de nous et des doigts menaçants nous désignaient. La rumeur devint rapidement clameur, et je pris peur... j'ai appelé l'interprète qui a rapidement expliqué que l'enfant ne pensait pas à mal... qu'il riait de la mouche et non du président... peine perdue... Nous avons fermé le livre et nous sommes éloignés de la foule qui nous enserrait... Pour la première fois de ma vie en Chine, j'ai eu peur... nous avons quitté les premiers rangs devant la tribune officielle, et nous avons vu le président Mao d'un peu loin au grand désespoir de Manuel qui criait "Vive le président Mao" en chinois ! »

<sup>720</sup> Les Cinq catégories noires est un des classements de la population chinoise sous l'ère maoïste, il est constitué de propriétaires fonciers, de paysans riches, de contre-révolutionnaires, de mauvais éléments et de « droitiers ». Cette classification des individus s'étend à leurs familles et à leurs enfants.

se suicident (Lao She<sup>721</sup>, Fu Lei<sup>722</sup>, Deng Tuo<sup>723</sup>, par exemple), d'autres sont assassinés, ou condamnés. Il en est de même pour les cadres du Parti, par exemple le chef d'État de l'époque - le Président Liu Shaoqi<sup>724</sup>. Le 5 août 1966, Mao publie un Dazibao (大字报)<sup>725</sup>, intitulée *Bombardez le quartier général - mon premier Dazibao*, dans Zhongnanhai<sup>726</sup>, et, à la une du *Quotidien du Peuple*<sup>727</sup>, ce qui inaugure le cauchemar pour toute la famille Liu. Tout d'abord, lors de la onzième plénière du Comité central issu du VIIIe Congrès du Parti communiste chinois (tenue à Pékin du 1er au 12 août 1966), Liu Shaoqi a chuté du numéro deux du pouvoir à la huitième place. Ensuite, les « rebelles » (造反派) commencent à entrer librement, et fréquemment dans sa maison pour saccager, les insulter et les assiéger. Liu est soumis à une première auto-critique le 23 octobre 1966,

---

<sup>721</sup> Lao She 老舍 (1899-1966), de son vrai nom Shu Qingchun (舒庆春), est un romancier et dramaturge, l'un des écrivains les plus influents dans l'histoire de la littérature moderne. Ses œuvres les plus célèbres sont les romans *Le pousse-pousse* (骆驼祥子), *Quatre générations sous un même toit* (四世同堂) et la pièce de théâtre *La Maison de thé* (茶馆). Engagé pendant la guerre anti-japonaise, il était responsable de l'Association nationale anti-japonaise des cercles littéraires et artistiques de Chine (中华全国文艺界抗敌协会), créé à Wuhan, que Joris Ivens a rencontré en 1938. Pendant la Révolution culturelle, il est persécuté physiquement et psychologiquement. On a prétendu qu'il s'était jeté dans le lac Tai Ping (太平湖, lac de la Grande Paix) dans la banlieue de Pékin, le 24 août 1966, tant il était désespéré. Cette affirmation est contestée, notamment par Simon Leys, Claude Roy et désormais présentée dans les préfaces des traductions en français de ses œuvres.

<sup>722</sup> Fu Lei 傅雷 (1908-1966) est un célèbre traducteur et critique d'art chinois. Il fait des études littéraires et artistiques en France de 1928 à 1931. De retour en Chine il enseigne à Shanghai et se consacre au journalisme et à la critique artistique avant de se tourner vers la traduction. Ses traductions de textes français en chinois sont hautement estimées. Elles comprennent des œuvres de Voltaire, Balzac et Romain Rolland. Il construit un style personnel, le « style Fu Lei », et élabore sa propre théorie de la traduction. Étiqueté droitier depuis début 1958, il reste actif jusqu'en 1966. Mais il ne supporte pas l'humiliation en public au début de la Révolution culturelle, et se suicide avec sa femme Zhu Meifu le 3 septembre 1966. Ses lettres familiales adressées à son fils Fou Cong 傅聪 (1934-2020), pianiste de renommée mondiale, ont été publiées à titre posthume.

<sup>723</sup> Deng Tuo (邓拓) (1912 – 1966) était un intellectuel, poète et journaliste chinois. Cadre du PCC, il a été éditeur en chef du *Quotidien du Peuple* entre 1948 et 1958. Classé comme « traître » « contre-révolutionnaire » « anti-maoïste », il est attaqué publiquement et se suicide le 17 mai 1966.

<sup>724</sup> Il est officiellement élu Président en avril 1959, et destitué de son poste par le 12<sup>e</sup> plénum du Comité central en octobre 1968.

<sup>725</sup> Le Dazibao (大字报) est à l'origine une sorte d'affiche non officielle rédigée par un simple citoyen, traitant d'un sujet politique ou moral, et placardée pour être lue par le public. L'expression de l'opinion publique par l'affichage est une tradition de la Chine impériale. En 1966, avec le lancement de la Révolution culturelle, les Dazibao refirent leur apparition. Un des éléments clés de la Révolution culturelle fut la publication de Dazibao le 25 mai 1966 par Nie Yuanzi et six autres étudiants à l'Université de Pékin, affirmant que l'université était contrôlée par la bourgeoisie anti-révolutionnaire, auquel Mao a fait écho dans son premier Dazibao.

<sup>726</sup> Zhongnanhai (中南海 littéralement les « mers centrale et du sud ») est un parc situé au centre de Pékin, immédiatement à l'ouest de la Cité interdite, dont le domaine occupe une superficie comparable à celle-ci. Ce lieu abrite le siège du gouvernement de la République populaire de Chine, il y est souvent fait référence en tant que « nouvelle Cité interdite ».

<sup>727</sup> Cette publication est interprétée comme visant directement Liu Shaoqi et Deng Xiaoping, alors chargés de la gestion des affaires quotidiennes du gouvernement chinois et qui tâchaient de calmer l'hystérie de masse qui s'était formée dans plusieurs universités de Pékin depuis l'édition de la *Circulaire du 16 mai*.

puis subit une succession de séances de lutte (批斗会)<sup>728</sup>, battu par les Gardes rouges, et consigné à domicile. Arrêté en 1967, il est ultérieurement transféré dans une prison de Kaifeng (开封), où il meurt le 12 novembre 1969. Sa femme Wang Guangmei (王光美), également cadre de PCC depuis 1947, est humiliée publiquement par les Gardes rouges de l'Université Tsinghua, puis emprisonnée à partir du 13 septembre 1967 pour douze ans, sous l'inculpation d' « espionne américaine ». Ses enfants sont eux aussi humiliés, emprisonnés, et contraints de critiquer leur père en public. Leur fils aîné se suicide suite aux tortures, et deux autres meurent dans les prisons<sup>729</sup>. Ce n'est qu'après la mort de Mao en 1976 que les terribles conditions de détention de Liu Shaoqi sont révélées : mis à l'isolement dans sa cellule, il y meurt de « négligence médicale » (diabète non soigné et de pneumonie).

Sur la cruauté humaine de la Révolution culturelle, nombreuses sont les oeuvres (mémoires, essais, films documentaires, etc.) qui en ont témoigné. *Les Massacres de la Révolution culturelle* par exemple, montre une image accablante de la folie meurtrière collective avec des témoignages personnels d'anciens Gardes rouges<sup>730</sup>. Les photographies de Li Zhensheng, prises en cachette pendant la Révolution culturelle, publiées en 2003 aux États-Unis et en France, sont parmi les plus saisissantes illustrations<sup>731</sup>. En effet, les importantes divisions idéologiques des Gardes rouges et leurs terribles exactions contre la population et les infrastructures du pays provoquèrent de très graves divisions dans la population et au sein de l'État, accentuant le risque d'une guerre civile, d'autant plus que le 9 décembre 1966, Mao Zedong appelle les ouvriers à prendre une part active aux événements. En 1967, on assiste à de multiples « micro-guerres civiles », mêlées de Gardes rouges, d'ouvriers, et de militaires dans de nombreuses villes telles que Shanghai, Wuhan, etc... À Pékin, des Gardes rouges s'emparent du ministère des affaires étrangères et mettent à sac la légation d'Angleterre, tout en faisant le siège prolongé de

---

<sup>728</sup> Séance de lutte (批斗会) est une sorte de séance d'autocritique et de critique publique imposée par les maoïstes chinois à ceux qui critiquent les objectifs de Mao ou aux prisonniers pendant la révolution culturelle. La victime devait y avouer ses fautes (prétendues ou avérées) devant d'autres personnes qui l'accusaient, l'insultaient et la frappaient. La famille, parents et enfants, les amis, les collègues, les voisins pouvaient être obligés d'y participer en critiquant la victime. Elle peut conduire la victime à la mort, au suicide, ou bien s'achever comme elle a commencé, sans raison.

<sup>729</sup> *La fille de Liu Shaoqi, Liu Tingting, se souvient du passé : dans sa famille, quatre personnes sont décédées tragiquement et six en prison pendant la Révolution culturelle* (刘少奇女儿刘亭亭忆旧：一家4人惨死6人坐牢)  
<http://www.chinanews.com/cul/news/2008/11-25/1461718.shtml>

<sup>730</sup> *Les massacres de la Révolution culturelle*, textes réunis par Song Yongyi, traduits par Marc Raimbourg, Préface de Marie Holzman, Paris, Buchet-Chastel, 2008.

<sup>731</sup> *Le Petit Livre rouge d'un photographe chinois : Li Zhensheng et la Révolution culturelle*, texte de Li Zhensheng adapté d'entretiens par Jacques Menasche, texte additionnel de Jacques Menasche, édité par Robert Pledge, introduction de Jonathan Spence, traduit par Sabine Boulongne, Londres, Phaidon, 2003.  
Version en ligne : <http://red-colornewssoldier.com/F-toc.html>

l'ambassade soviétique. Cette situation de chaos amène Mao à prendre la décision du 28 janvier 1968 de faire entrer l'Armée Populaire de Libération dans cette « révolution », afin de ramener l'ordre. Des comités révolutionnaires (革命委员会) se mettent en place partout et rétablissent un certain ordre<sup>732</sup>. C'est ainsi que dans différentes périodes de la Révolution culturelle, apparaissent successivement la violence des Gardes rouges contre les victimes des purges, puis celle des luttes intestines entre les différentes factions, et enfin, des « sanglantes répressions » administrées par l'Armée populaire de libération contre les rebelles<sup>733</sup>. Sujet occulté jusqu'à nos jours par le PCC, les historiens ne s'accordent pas sur le nombre des victimes de la Révolution culturelle, les estimations du nombre de morts varient considérablement, allant de centaines de milliers à 20 millions.

En septembre 1968, sous la supervision militaire, des écoles du 7 Mai (五七干校) pour les cadres sont mises en place pour rééduquer au plus vite les personnes dont le régime a besoin, tandis qu'environ dix-sept millions de « jeunes instruits » commencent à être envoyés dans les campagnes (知识青年上山下乡) pour y recevoir l'enseignement des paysans pauvres et moyen-pauvres (接受贫下中农再教育). C'est la fin des Gardes rouges, dont la plupart des leaders sont arrêtés et déportés<sup>734</sup>.

Mao clôt la Révolution culturelle (proprement dit) lors du douzième plénum du Comité central fin octobre 1968, en faisant exclure du parti Liu Shaoqi (désigné comme « traître, renégat et agent du KMT »). Un premier bilan de la Révolution culturelle est tiré lors du neuvième congrès du PCC, réuni à Pékin du 1er au 24 avril 1969. Parmi les 1 512 délégués, les trois quarts appartiennent à l'Armée populaire de libération, la « gauche maoïste y joue un rôle prédominant ». La pensée de Mao Zedong est réintroduite comme le « fondement théorique du parti ». Au sein du 9<sup>e</sup> Politburo du PCC, le successeur de Mao est désigné avec Lin Biao. Ce dernier lors de son intervention reprend les critiques contre les anciens dirigeants déchus et « célèbre la victoire de la Révolution culturelle ». Pour beaucoup de sinologues français, c'est la

---

<sup>732</sup> Les comités révolutionnaires sont une invention spécifique de cette période de la Révolution culturelle. Ils mettent en œuvre une approche unifiée qui annule la distinction entre le PCC et le gouvernement. Ce sont des organes tripartites (le peuple, l'APL et le Parti), composés de représentants des ouvriers/paysans, et les « bons » cadres (qui ne sont pas soupçonnés contre-révolutionnaires) sous la direction des militaires. Ils ont été établis pour remplacer les anciens appareils administratifs.

<sup>733</sup> En 1968, diverses guerres civiles locales éclatent, comme au Hunan (湖南), au Guangxi (广西), au Fujian (福建), quand tel ou tel groupe de rebelles refuse de déposer les armes et de rentrer dans le rang.

<sup>734</sup> Entre 1967 et 1980, 16 627 000 jeunes citoyens chinois sont envoyés autoritairement dans les campagnes du pays. Parmi eux, quelque 4 670 000 jeunes personnes, étaient des anciens Gardes rouges déportés entre 1967 et 1969 pour être rééduqués. Les jeunes instruits (知识青年 *zhishi qingnian*, abrégé en 知青 *zhiqing*) n'étaient pas des intellectuels mais essentiellement des adolescents à la fin du premier ou du second cycle des études secondaires. Cf. BONNIN Michel, *Génération perdue : le mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2004.

fin de la Révolution culturelle. Toutefois, en prônant la poursuite de la Révolution culturelle, Mao impose ses théories d'une révolution idéologique permanente au détriment de la production. Les luttes de pouvoir et les purges continueront jusqu'à la disparition du Grand Timonier. En octobre 1976, son successeur, Hua Guofeng (华国锋), ordonne l'arrestation de la Bande des quatre, (tenus plus tard pour principaux responsables de la décennie de terreur), ce qui constitue, pour les historiens chinois, comme pour le gouvernement du PCC actuel, la fin officielle de cette « révolution<sup>735</sup> ».

\*

Dans les secteurs du cinéma, la Révolution culturelle a pour effet la destruction pure et simple.

La crise commence avant 1966. De 1964 à 1966, le mouvement gauchiste de critiques et de rectifications, étendu dans le milieu artistique et intellectuel, constitue le prélude à cette désagrégation. Le 12 décembre 1963, un des fidèles de Mao, Ke Qingshi (柯庆施), alors maire de Shanghai, constitue un dossier au sujet de la réforme de Pingdan (评弹)<sup>736</sup>. Mao répond : « Dans diverses formes littéraires et artistiques - opéra régional, art populaire, musique, beaux-arts, danse, cinéma, poésie et littérature, etc. - il existe effectivement pas mal de problèmes, qui concernent un grand nombre de personnes qui travaillent dans ces domaines. La transformation socialiste y a eu très peu d'effet jusqu'à présent ». Cette instruction soulève immédiatement une campagne de rectification dans les domaines artistiques et littéraires.

À partir de juillet 1964, un grand nombre d'excellents films tels que *Printemps précoce* (早春二月), *Sœurs de scènes* (舞台姐妹), *La Boutique de la famille Lin* (林家铺子) sont définis comme « mauvaises herbes toxiques » (大毒草), par Kang Sheng, Jiang Qing, sous l'affirmation de Mao, et reçoivent de sévères critiques publiquement.

De la fin 1964 au début 1965, le ministère de la Culture lance une lutte contre la soi-disant « ligne Xia (Yan) et Chen (Huangmei) » (夏(衍)陈(荒煤)路线). Xia Yan est violemment critiqué à plusieurs reprises dans la presse. Chen est forcé de faire maintes fois son auto-critique au sujet de ses « erreurs de ligne ». Sous la charge imposée de cette « ligne Xia et Chen », de

---

<sup>735</sup> Le gouvernement chinois a défini la période de la Révolution culturelle de mai 1966 à octobre 1976.  
[http://www.gov.cn/test/2005-06/24/content\\_9300.htm](http://www.gov.cn/test/2005-06/24/content_9300.htm)

<sup>736</sup> Pingtan, également connu sous le nom de Suzhou pingtan, est une variété régionale artistique traditionnelle, une forme d'art de la performance musicale / orale populaire dans le sud du Jiangsu, le nord du Zhejiang et Shanghai. Il est originaire de la ville de Suzhou (苏州), les artistes parlent et chantent en dialecte de Suzhou.

nombreux cadres du Bureau central du cinéma et de divers studios ainsi que des artistes majeurs ont été soumis à la critique.

En avril 1965, vers la fin de cette campagne de rectification au sein du ministère de la Culture, plusieurs vice-ministres - Qi Yanming, Xia Yan et Chen Huangmei - ont tous été démis de leurs fonctions.

Le 10 novembre 1965, Yao Wenyuan, fidèle de Jiang Qing, publie dans *Wenhui Bao*, l'un des plus importants journaux de Shanghai, une critique contre *La Destitution de Hai Rui* (海瑞罢官), une pièce de théâtre parue en 1961, écrite par Wu Han(吴吟), historien et vice-maire de Pékin. Yao reproche à cette pièce de se livrer à une attaque déguisée contre Mao. En effet, le maire de Pékin, Peng Zhen (彭真), supérieur direct de Wu Han, a été complice de Liu Shaoqi pour révéler les erreurs de Mao dans le Grand Bond en avant en 1962. Wu Han est ainsi considéré comme un membre du clan de Liu Shaoqi, donc potentiellement, la cible des purges. Cet article est immédiatement reproduit dans d'autres journaux, ce qui forme une première vague d'attaque, ouvrant les rideaux de la scène pour la Grande Révolution culturelle.

En février 1966, Jiang Qing a organisé à Shanghai un symposium sur le travail littéraire et artistique dans l'armée. Après la réunion est publié un *Procès-verbal du Symposium sur le travail littéraire et artistique dans l'armée, convoqué par le camarade Jiang Qing, confié par le camarade Lin Biao* (林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要). Dans ce document, Jiang Qing pointe une certaine « dictature de la ligne noire » (文艺黑线专政论) dans le domaine littéraire et artistique. D'après elle, « une ligne noire, qui est à l'encontre de la pensée Mao Zedong, une ligne anti-parti, et anti-socialiste règne dans ce milieu », Jiang Qing appelle ainsi « une grande révolution socialiste sur le front culturel afin d'anéantir complètement cette ligne noire ». Après avoir été consciemment retouché par Mao, ce procès-verbal sera publié par le Comité central du PCC, le 10 avril 1966<sup>737</sup>. C'est un des documents fondamental pour montrer l'orientation de la Révolution culturelle.

Dès son commencement officiel le 16 mai 1966, le milieu cinématographique reçoit des attaques sans aucun ménagement. En tant que connaisseur du métier, Jiang Qing dénonce le cinéma comme fondamentalement ennemi des principes sur lesquels entend se construire la société maoïste. Sous son administration, le ravage atteint tous les aspects de ce milieu.

Jiang Qing déclare que « les films de ces dix-sept ans (de 1949 à 1966), sont tous des mauvaises herbes toxiques, d'aucune qualité et très mauvais ! » Dès le mois de mai 1966, une

---

<sup>737</sup> LI Shaobai, *op.cit.* p.198.

soixantaine de productions depuis 1949 sont étiquetées « anti-socialistes » : erreurs de ligne, tendances bourgeoises, ou bien personnages ambigus leur sont reprochés. Chaque film a sa charge critique bien pesée, et désormais, ils sont tous bannis du grand écran. Dans la presse, d'innombrables articles les critiquent, de manière répétitive et sans relâche. C'est ainsi que dès le début de la Révolution culturelle, et pendant des années, les Chinois n'ont droit qu'aux trois films de guerre dans les salles de cinéma : *La Guerre dans les tunnels* (地道战, 1965), *La Guerre des mines* (地雷战, 1962), et *Se battre du nord au sud* (南征北战, 1952).

Classés comme « acteurs de la ligne noire », de nombreux cinéastes sont jetés dans les prisons, avec tortures et autres mauvais traitements ; quelques-uns se sont suicidés. Parmi les victimes, de grands réalisateurs : Cai Chusheng (蔡楚生), Ying Weiyun (应卫云), Zhen Junli (郑君里), le célèbre scénariste Hai Mo (海默), le brillant expert en technologie cinématographique Lui Jingyu (罗静予) ; des acteurs de renom : Wang Ying (王莹), Shangguan Yunzhu (上官云珠), Shu Xiuwen (舒绣文), etc. Les studios sont obligés de fermer pour « nettoyer les rangs ». Sur près de 1000 employés du Studio de Shanghai, 309 ont été persécutés, 16 sont morts. Dans le Studio de Pékin, parmi environ 800 employés, plus de 300 ont été persécutés et 6 sont morts. Il en est de même pour d'autres studios. Bilan : les équipes de création artistique cinématographique sont totalement anéanties.

Enfin, toutes les institutions relatives au cinéma - école, cinémathèque, centre de recherche, maisons d'édition, etc. - sont condamnées. Ainsi, le seul établissement d'enseignement supérieur cinématographique à ce moment-là - l'Académie de cinéma de Pékin, où Joris Ivens a fait des conférences en 1958, et que Gérard Philipe a visité en 1957, est catégoriquement révoquée. La majorité des enseignants sont déportés, soumis au travail manuel dans les campagnes lointaines. Certains d'entre eux sont obligés de changer de profession. Archive du film de Chine (中国电影资料馆, China Film Archive), fondée en 1958 à Pékin, a connu le même sort par sa fermeture brutale dès 1966. Des films et des archives que l'on y a patiemment recueillis et conservés depuis sa création, sont saccagés, dispersés et détruits, une grande partie des documents est perdue à jamais. À partir de 1970, le Centre de recherche cinématographique (中国电影研究所), l'Association des cinéastes chinois (中国电影家协会), la Maison d'édition du cinéma de la Chine (中国电影出版社), déjà perturbés, en arrêt d'activités, sont définitivement

fermés. Tous leurs employés sont renvoyés en dehors de Pékin, et leurs locaux confisqués pour d'autres fins.

Alors qu'avant 1966, la Chine avait réussi à mettre en place un système de production cinématographique relativement complet, avec un volume considérable de création, de production, de recherche scientifique et d'éducation, tout cela a été complètement anéanti dans les premières années de la Révolution culturelle. La production est paralysée : de 1966 à 1969, aucun film n'a été produit - un épisode inédit de l'histoire du cinéma mondial !

Il faut attendre l'été 1970 quand se termine le tournage de *La Prise de la montagne du tigre* (智取威虎山), transposition cinématographique d'une pièce d'« opéra révolutionnaire », supervisé par Jiang Qing pour voir renaître timidement la cinématographie chinoise. Le « cinéma des opéras révolutionnaires » est la seule espèce autorisée à ce moment-là. Huit films de ce genre, huit « pièces exemplaires » (样板戏), en plus des trois films de guerres précédemment cités vont ainsi remplir les grands écrans chinois pendant de longues années.

La production spécifique de la Révolution culturelle mérite sans doute une approche plus approfondie, mais dans le cadre de cette recherche il convenait de cerner au mieux les conditions dans lesquelles le cinéma chinois a évolué : celui qu'a connu Joris Ivens dans les années 50 a disparu corps et biens. Les épisodes de *Comment Yukong déplaça les montagnes* n'ont quasiment aucun lien avec les cinéastes chinois qu'il a pu fréquenter dans les années 1950.

### 10.3 Joris Ivens dans les années 1960

Filmographie de Joris Ivens, de 1960 à 1970<sup>738</sup> :

1960 - Italie : *L'Italie n'est pas un pays pauvre*

1960 - Mali : *Demain à Nanguila*

1961 - Cuba : *Carnet de Voyage / Peuple armé*

1963 - Chili : *À Valparaiso*

1963 - Chili : *Le Petit Chapiteau*

1964 - Chili : *Le Train de la victoire*

1965 - Viêt-Nam : *Le Ciel, la Terre*

1966 - France : *Pour le Mistral*

1966 - Pays-Bas : *Rotterdam-Europoort*

---

<sup>738</sup> Nous prenons ici les dates de la première des films.



1968 - France : *Loin du Viêt-Nam / Viêt-Nam : Le Dix-septième parallèle*

1969 - Viêt-Nam : *Rencontre avec le Président Ho-Chi-Minh*

1970 - Laos : *Le Peuple et ses fusils*

Cette filmographie permet d'observer la trajectoire de Joris Ivens durant cette décennie : parmi les quatorze films qu'il a réalisés (seul ou en coopération avec d'autres réalisateurs), onze sont tournés en Afrique, en Amérique du Sud et en Asie. Visiblement, il s'intéresse dès les premières heures aux mouvements de décolonisation, et particulièrement à la Révolution cubaine et à la guerre du Viêt-Nam. Dans le même temps, il resserre les liens avec son pays d'origine : les Pays-Bas. Cette attitude est alors commune en Europe pour les intellectuels de gauche, sa place dans son pays de résidence (la France) se stabilise et il y gagne une solide réputation grâce à ses œuvres, surtout celles sur le Viêt-Nam. Par rapport aux autres cinéastes engagés, Joris Ivens se distingue par ses longues années d'expérience et d'engagement ainsi que par ses relations privilégiées avec les pays du tiers-monde. En effet, son intimité avec le tiers-monde est indissociable de sa relation avec la Chine : depuis *Les Lettres de Chine*, s'il n'a pas tourné de nouveaux films en Chine, il a toujours suivi avec attention l'évolution de la RPC et bien profité du réseau chinois.

De 1959 à 1969, la détérioration des relations sino-soviétiques pousse la RPC à porter beaucoup d'attention aux pays du tiers-monde, essayant de les séduire et de les « arracher à l'influence soviétique », ainsi que le remarque Claude Martin<sup>739</sup>. La RPC a établi des relations diplomatiques avec Cuba le 2 septembre 1960 - Cuba étant sous la direction de Castro le premier pays d'Amérique du Sud à rompre tout lien avec le gouvernement de Tchang Kaï-chek pour nouer une relation exclusive avec la RPC. Quant au Viêt-Nam de Hô chi minh, il a officiellement établi des relations diplomatiques avec la Chine de Mao dès le 18 janvier 1950. En 1962, le contentieux sino-soviétique éclate : la RPC et l'URSS, pour établir leur suprématie dans le Mouvement communiste international, soutiennent activement, chacun de son côté, la guerre

---

<sup>739</sup>. Claude Martin, né en 1944, diplômé de l'IEP Paris et élève de l'ENA, il est envoyé pour la première fois en Chine en 1964. De simple attaché jusqu'à sa nomination comme ambassadeur dans les années 90, il reste près de la Chine pendant trente ans. Il écrit sur cette période autour de 1964 : « La Chine menait, officiellement, un combat acharné contre l'impérialisme américain, mais en fait, la priorité de sa politique étrangère était la lutte contre Moscou. Elle s'était séparée de l'URSS, elle entendait maintenant lui disputer la place à la tête du camp socialiste et dans le monde. Tous ses efforts étaient dirigés vers les pays et partis communistes qu'il fallait séduire, ou au sein desquels il fallait créer des dissidences. Et hors du mouvement communiste, elle concentrait son attention sur les pays « progressistes » du Tiers-Monde, qu'il fallait arracher à l'influence soviétique. Elle multipliait les invitations, les visites. Elle déversait sur les États courtisés une aide généreuse. Le moindre petit État d'Afrique ou d'Asie qui se tournait vers elle était couvert de cadeaux. Ses dirigeants étaient accueillis triomphalement au palais du Peuple, ses exploits vantés à longueur de pages dans la presse officielle. La France n'avait jamais eu droit à ce traitement ». MARTIN, Claude, *La Diplomatie n'est pas un dîner de gala : mémoires d'un ambassadeur : Paris-Pékin-Berlin*, Paris, Edition de l'Aube, 2018. p.74-75.

populaire lancée par Hô chi minh. Ce dernier est un ami de Zhou Enlai, rencontré dans les années 1920, lors de leurs études en France. C'est ainsi que Joris Ivens a « utilisé les bons offices de Zhou Enlai », pour prendre contact avec les représentants de la république du Nord-Viêt-Nam, pour faire ses films, et « cela va de soi<sup>740</sup>».

D'après les archives du *Quotidien du peuple*, pendant les années suivant 1958, Joris Ivens est resté en contact étroit avec le gouvernement du PCC et n'a jamais disparu de la scène publique chinoise. Le *Quotidien du peuple* du 19 août 1959, note ainsi que pour la cérémonie de clôture du Festival du cinéma de Moscou Joris Ivens est le président du jury des documentaires où deux films chinois sont couronnés. Dans le n° daté du 3 octobre 1961, dans un article consacré à la célébration du 12ème anniversaire de la RPC, l'ambassade de la Chine à Cuba est citée en exemple, parce qu'elle a organisé une grande soirée où assistaient Fidel Castro et ses nombreux ministres, ainsi que Joris Ivens et d'autres « célébrités internationales » présents à ce moment-là à Havane. En même temps, à Bruxelles, l'Association des amitiés sino-belge inscrit la projection du film d'Ivens *Lettres de Chine* dans le programme des festivités pour la Fête nationale de la RPC. Dans le n° du 21 avril 1964, apparaît une brève information : « La société chinoise de commerce international et les organisations littéraires et artistiques appellent les groupes et individus concernés dans divers pays à demander justice pour empêcher les autorités brésiliennes de persécuter nos employés. ». Apparemment, il y eu un incident au Brésil, entre l'autorité et quelques expatriés chinois mais l'important ici, ce n'est pas l'incident en lui-même, mais le fait que « le réalisateur hollandais Joris Ivens » est cité comme un des représentants des individus étrangers, à côté de « l'Union des cinéastes du Corée du Nord », de « l'ensemble des cinéastes du Viêt-Nam », de « l'Association des cinéastes de l'Indonésie », etc. Ce genre de contestation contre un gouvernement étranger publié dans *le Quotidien du peuple*, s'avère souvent symbolique, si ce n'est pour souligner l'attitude du PCC. L'apparition de Joris Ivens dans la liste « des amis étrangers qui soutiennent la cause du peuple chinois », montre pourtant le lien étroit de Joris Ivens avec les autorités chinoises, d'autant plus qu'il est quasiment le seul représentant « occidental ». Il est ainsi une figure amicale symbolique en dehors du camp communiste.

Nous avons, par ailleurs, découvert quelques archives inédites au ministère des affaires étrangères de RPC, grâce à l'aide de M. Shen Yahan, un ancien diplomate. Selon un télégramme daté du 23 juillet 1960, Xia Yan (夏衍) et Zhang Zhixiang (张致祥), au nom du ministère de la Culture, ont précisé qu'ils ont décidé d'inviter une nouvelle fois « Joris Ivens, membre du Parti

---

<sup>740</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p.312

communiste néerlandais », en tant que conseiller du ministère de la Culture. Ils ont prévu qu'il voyage en Chine avec son épouse (en août 1960) et demandé à l'Ambassade de Chine en Suisse, de lui procurer un visa. Un autre télégramme daté du 15 novembre 1960, rédigé par l'ambassade de Chine en Allemagne de l'Est et adressé à leur supérieur en Chine, précise que Joris Ivens est invité pour être membre du jury du Festival de Leipzig et où il a cherché à rencontrer le Conseiller diplomatique chinois Wang Ping (王平). D'après leur conversation, Joris Ivens avait effectivement l'intention d'aller en Chine au mois de juillet, mais il a été invité à Cuba où il s'est rendu au mois d'août - sans doute la raison pour laquelle il n'a pas répondu à l'appel du ministère de la Culture chinois. Mais il a très envie de « faire un film sur la Commune populaire et le Grand Bond en avant pour montrer aux peuples du monde entier le développement rapide en Chine afin de riposter aux calomnies de l'Occident vis à vis de la RPC ». Joris Ivens « souhaite se rendre en Chine en janvier l'année prochaine pour discuter d'un projet de film avec ses homologues chinois », « En principe, Ivens avait l'intention de rester quelques semaines ou un mois en Chine, avant d'aller à Cuba, où il prévoyait de travailler encore six mois. En juillet, il retournerait en Chine pour commencer le tournage du film prévu. Ce serait la saison des moissons estivales dans la campagne, et ce serait le temps idéal. Dans la mesure du possible, il aimerait également rencontrer le président Mao et le premier ministre Zhou. Si ses confrères chinois avaient d'autres suggestions, il les écouterait avec attention. Il a dit que ce n'était que son souhait personnel. Il pense rentrer en France au plus tard ce mois-ci et pourrait demander un visa à l'ambassade de Chine en Suisse en décembre ». D'ailleurs, il déclare « que ses communications en France sont souvent vérifiées, et que la durée du permis de séjour n'est que de deux ou trois mois chaque fois et n'est donc pas pratique pour communiquer avec la Chine directement. Il essaie ainsi de prendre contact avec les ambassades chinoises à l'étranger ». « Au cours de la conversation, Joris Ivens très enthousiaste et a beaucoup fait l'éloge de Cuba. Il a déclaré être profondément impressionné par Cuba et constate que la révolution cubaine ressemblait beaucoup à la révolution chinoise. C'était aussi la campagne entourant la ville, et Castro est allé profondément dans les masses ». « De nombreuses œuvres de Joris Ivens sont connues et ont une influence internationale ». L'avis de l'ambassade de Chine en RDA est ainsi rédigé : « si les conditions le permettent, nous pourrions lui accorder notre accord pour sa visite en Chine », et elle demande l'avis de ses supérieurs par retour du courrier<sup>741</sup>.

Malgré le manque des autres échanges concernant Joris Ivens entre les diplomates chinois, en combinant d'autres sources (son autobiographie et ses biographies) relatives à ses

---

<sup>741</sup> Archives du Ministère des affaires étrangères de RPC, télégrammes du 23 juillet, et du 15 novembre 1960.

multiples voyages à Cuba ainsi que la nouvelle du *Quotidien du peuple* cité ci-dessus permettent d'affirmer qu'Ivens est effectivement retourné à Cuba en 1961 en passant par la Chine. Dans un article en mémoire de Joris Ivens de Situ Zaodun (司徒兆敦), le fils de Situ Huimin (vice-ministre de la Culture de l'époque), il affirme qu'en 1961 « Joris Ivens est repassé à Pékin, après le tournage de son film sur Cuba *Carnet de Voyage*, mon père s'est rendu à l'Hôtel avec moi pour lui rendre visite<sup>742</sup> ». Ce détail, en apparence banal, est pourtant très intéressant : un haut fonctionnaire du PCC emmenant son enfant saluer un « ami » étranger est à cette époque et dans un tel environnement politique, un fait rarissime : il montre que la relation entre Ivens et Situ Huimin (alors dirigeant du Bureau du cinéma, du ministère de la Culture) est vraiment très forte. Situ Huimin (et le PCC derrière lui) fait confiance à Joris Ivens et il ne s'agit pas seulement d'une belle amitié personnelle. Xia et Situ étaient tous les deux les principaux leaders de l'industrie cinématographique chinoise lors de la réalisation des *Lettres de Chine* en 1958. Le lien entre Joris Ivens et le secteur du cinéma de la RPC a donc continué de se développer durant les années suivantes, ce que confirme Joris Ivens dans son autobiographie :

Pendant les années qui suivirent je devais retourner en Chine régulièrement. Des séjours au cours desquels je donnais des conférences à l'Institut du cinéma et au studio documentaire de Pékin, et qui me permettaient de consolider des liens de confiance et d'amitié avec la Chine et les Chinois<sup>743</sup>.



Joris Ivens avec le couple Situ Huimin, et Eva Xiao (photographe allemande qui a épousé le poète communiste Xiao San en URSS en 1934, et vit en Chine depuis l'époque de Yan'an), à Pékin, en 1961. (collection de la Fondation Joris Ivens)

<sup>742</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p.299

<sup>743</sup> *Ibid.* p.276

Malheureusement, ce milieu ainsi que ses dirigeants, tels que Xia Yan, font objet de la purge gauchiste dès 1964 (Xia Yan a été critiqué, puis, jeté en prison et n'en sortira qu'en juillet 1975). Situ Huimin, comme beaucoup d'autres, est aussi persécuté (Cf. le chapitre précédent). Certaines des connaissances de Joris Ivens ont même été éliminées : Cai Chusheng, par exemple, que Joris Ivens a reçu en France en 1956 (Cai a été le directeur de la délégation du cinéma chinois à Cannes), un des plus grands cinéastes chinois, est mort le 15 juillet 1968, suite aux tortures qu'il a subi, et au manque de soins. C'est sans doute la raison qui justifie les regrets de Joris Ivens dans ses souvenirs concernant ses contacts dès l'avènement de la Révolution culturelle :

Et puis, brusquement, le fossé s'était creusé. La Révolution culturelle avait refermé la Chine sur elle-même et, comme tous les amis étrangers, j'avais été tenu à l'écart. C'était net. Chaque fois que nous nous rendions au Viêt-Nam du Nord nous passions par Pékin, nous y restions quelques jours en transit mais, mis à part les responsables vietnamiens et les représentants de l'Association pour l'amitié entre les peuples qui venaient nous saluer, nous n'avions aucun contact avec la Chine<sup>744</sup>.

Quant à la raison pour laquelle Joris Ivens n'a pas réalisé un autre film sur la Commune populaire et le Grand Bond en avant, il faut la chercher dans les effets catastrophiques du Grand Bond : à partir de 1960, commencent les « trois années noires » (Cf. le chapitre précédent). La direction du gouvernement du PCC commence à ajuster les politiques pour essayer de sauver le pays d'une grande famine. Ce n'est évidemment pas le moment d'inviter un réalisateur occidental pour faire un film de propagande à ce sujet, d'autant plus que l'URSS n'approuve pas le plan prévu et que Joris Ivens reste alors un cinéaste de première importance dans le monde soviétique. Joris Ivens était le président du jury des documentaires au Festival du cinéma de Moscou en 1959, et il occupe une place d'honneur au DEFA et au Festival de Leipzig tout au long des années 60. Même après la construction du Mur de Berlin le 13 août 1961, il soutient toujours la RDA et reste une célébrité présente chaque année au Festival de Leipzig<sup>745</sup>. En France, il garde aussi un lien avec le PCF, ainsi qu'avec de nombreuses associations communistes européennes. Malgré les tensions sino-soviétiques qui ne cessent de s'amplifier et malgré son admiration pour la Chine de Mao, Ivens ne rompt pas avec l'URSS et ses alliés, mais essaie d'être en bonne relation avec les deux parties reprenant à son compte l'attitude des Vietnamiens qu'il cite dans ses mémoires :

Les Vietnamiens acceptaient les aides de Pékin tout autant que de Moscou en s'efforçant de ménager les susceptibilités des uns et des autres. Face au conflit qui divisait les Chinois et les Soviétiques, les Vietnamiens faisaient preuve d'un remarquable sens de l'équilibre qui se retrouvait jusque dans les moindres détails de la vie quotidienne. À Hanoi, chez les

---

<sup>744</sup> *Ibid.*, p.313

<sup>745</sup> Cf. MOINE, Caroline, *op.cit.*

marchands de journaux, la Pravda et le Quotidien du Peuple figuraient en bonne place, côte à côte. (...) dans ma chambre d'hôtel, j'avais droit chaque matin, sur le plateau de mon petit déjeuner, à un bonbon. Un jour c'était un bonbon fabriqué en Union soviétique, le lendemain un bonbon fabriqué en Chine, et jamais il n'y eut la moindre fausse note. Les Vietnamiens exprimaient ainsi à la fois leur fidélité, leur neutralité et leur volonté d'indépendance<sup>746</sup>.

Au lieu d'y voir une touche d'opportunisme, il trouve que « ces marques d'attention étaient parfois touchantes ». En effet, avec ses nombreux aller-retours entre Pékin et Moscou, de Cuba aux Pays d'Europe de l'Est, Joris Ivens assiste directement à la dégradation des relations sino-soviétiques. Il a avoué plus tard qu'il a été « outré par le comportement de l'Union soviétique vis-à-vis des pays frères », mais il n'arrive pas à trancher tout de suite, avec la conviction (si ce n'est l'illusion) d'une possible réconciliation entre la RPC et l'URSS :

Mais les racines étaient profondes. On ne porte pas sur les épaules trente ans de socialisme et de fidélité à un parti sans ressentir au moment de la rupture la solidité des attaches. Comme un pendule en mouvement, il me fallut du temps avant de parvenir à inverser le mécanisme. À Paris, lorsque je revenais de Chine, mes amis venaient me voir pour me demander ce que je pensais de cette lutte. Je leur disais : « Oui, c'est sérieux, c'est un conflit idéologique, mais... ». Je ne parvenais pas à croire encore à cette guerre entre deux pays socialistes. Je m'accrochais et j'ajoutais : « Ça peut encore s'arranger. Ensemble c'est une force, séparés, ils font le jeu de l'impérialisme<sup>747</sup> ».

C'est ainsi qu'en 1968, après « le printemps de Prague<sup>748</sup> », dans une interview au quotidien national le plus important des Pays-Bas, *De Telegraaf*, Ivens ne veut rien dire (« pas un mot ») au sujet de la Tchécoslovaquie - « Je laisse ce sujet à l'Histoire<sup>749</sup> ». Le 12 novembre, il se rend à Moscou pour recevoir le Prix Lénine. Une semaine plus tard, il est chaleureusement accueilli à Leipzig où une soirée d'anniversaire est organisée pour fêter ses 70 ans. Parallèlement, la République démocratique allemande lui a décerné la médaille du combattant antifasciste, et l'Université Karl Marx de Leipzig lui a attribué un doctorat honorifique.

---

<sup>746</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p.288

<sup>747</sup> *Ibid.* p.276

<sup>748</sup> Le printemps de Prague est une période de l'histoire de la République socialiste tchécoslovaque durant laquelle le Parti communiste tchécoslovaque introduit le « socialisme à visage humain » et prône une relative libéralisation. Il débute le 5 janvier 1968, avec l'arrivée au pouvoir du réformateur Alexander Dubček (1921-1992) et s'achève le 21 août 1968 avec l'invasion du pays par les troupes du Pacte de Varsovie. Dubček introduit la liberté de la presse, d'expression et de circulation, dans la vie politique la démocratisation et enclenche une décentralisation de l'économie. Il dote le pays d'une nouvelle Constitution qui reconnaît l'égalité des nations tchèque et slovaque au sein d'une république désormais fédérale. Le printemps de Prague provoque la réaction de l'URSS qui, après l'échec des négociations, envoie chars de combat et soldats pour imposer une « normalisation ». L'occupation soviétique entraîne des manifestations non violentes et une vague d'émigration parmi la population tchécoslovaque. Au printemps suivant Gustáv Husák (1913-1991) remplace Alexander Dubček à la tête du parti et la plupart des réformes libérales sont abandonnées. Le printemps de Prague a nourri la culture des années 1960-1980 avec les œuvres de Karel Křel et Milan Kundera (*L'Insoutenable Légèreté de l'être*).

<sup>749</sup> SCHOOTS, Hans, *op.cit.* p.310.

Néanmoins, à partir de 1969, Joris Ivens refuse d'aller au Festival de Leipzig, et devient progressivement l'un des maoïstes les plus connus du monde. De multiples raisons contribuent à ce positionnement ainsi qu'il le dit lui-même : « de ma vie je dis quelquefois, tous les chants sont liés : les choses de l'amour, les amitiés, le travail, la politique, la fatigue et la vieillesse. C'est beaucoup et c'est souvent contradictoire<sup>750</sup> ».

D'après son autobiographie, l'accumulation des déceptions vis-à-vis des Soviétiques depuis une dizaine d'années : retrait brutal des experts soviétiques en Chine et froideur des amis soviétiques en face de la guerre du Vietnam d'une part, qui le rapprochent d'un point critique<sup>751</sup> et d'autre part, la rencontre de Marceline Loridan jouent un rôle capital dans sa posture :

Je suis un homme de la réalité. Cette période de ma vie fut par le jeu des circonstances une sorte de réceptacle où confluèrent d'autres signes. Ce qui jusque-là était latent, à l'image d'une épreuve photographique que l'on plonge dans le révélateur, devint visible. Au choc de la Chine s'ajouta celui d'une rencontre qui allait mettre le feu à mes dernières illusions. En 1962, Marceline entra dans ma vie. Certes, j'étais mûr, mais je peux dire que sans elle ma mutation, quoique inévitable, aurait pris plus de temps pour parvenir à son terme<sup>752</sup>.

Marceline Loridan est née Marceline Rozenberg le 19 mars 1928 à Épinal, de parents juifs polonais émigrés en France depuis 1919. À 15 ans, elle est arrêtée en tant que juive par la milice française et la Gestapo avec son père, Shloïme Rozenberg. Ils sont déportés à Auschwitz-Birkenau par le convoi 71, le 13 avril 1944, le même que celui qui emmena Simone Veil, avec laquelle elle se liera d'une amitié indéfectible<sup>753</sup>. Transférée finalement au camp de concentration de Theresienstadt, Marceline recouvre la liberté à la libération du camp, le 10 mai 1945 par l'Armée rouge alors que son père y est décédé. À son retour en France, elle apprend la sténotypie et la dactylographie. De son premier mariage avec Francis Loridan, jeune ingénieur en travaux publics, elle garde le nom<sup>754</sup>. Marceline Loridan adhère au Parti communiste français en 1955 et le

---

<sup>750</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p. 258

<sup>751</sup> *Ibid.* p.276 : « Le grand choc, ce fut en 1960, lorsque je découvrais ce que j'ai appelé les ruines du Xème siècle. C'était la matérialisation concrète et irréfutable de la rupture sino-soviétique. Khrouchtchev avait ordonné le repli de ses conseillers et, du jour au lendemain, les ingénieurs et les techniciens soviétiques avaient dû abandonner ce qu'ils avaient commencé à édifier, en emportant le matériel, les pièces de rechange et les plans. On a dit que certains en pleurèrent de rage. Je veux bien le croire, car ce que je vis à ce moment-là n'était qu'usines mortes, superstructures inachevées, chaînes de montage inutilisables, machines-outils mutilées, vestiges d'une amitié qui, brusquement, s'était transformée en son contraire. (...) Je me souvins alors de tout ce qui m'avait blessé ou choqué jusque-là, mais que j'avais accepté. Maintenant ce n'était plus possible, j'étais arrivé au terme de cette acceptation et je sus que je devais tourner le dos à l'Union soviétique ».

<sup>752</sup> *Ibid.* p.277

<sup>753</sup> Cf. LORIDAN-IVENS, Marceline, *Ma vie balagan*, Paris, Robert Laffont, 2008.

<sup>754</sup> Dans son autobiographie, elle a expliqué pourquoi elle a cru bon de conserver le nom de son ex-mari : « Je me suis sentie soulagée quand je ne me suis plus appelée Rozenberg. J'en avais assez qu'on me parle des Juifs. J'avais envie de me fondre dans l'universalité célébrée par l'époque ». *Ibid.* p. 223.

quitte un an plus tard. Elle croise alors des « déviationnistes », comme le philosophe Henri Lefebvre, le sociologue Edgar Morin, tape des manuscrits pour des intellectuels dont Roland Barthes, travaille au service reprographie d'un institut de sondage, est « porteuse de valises » pour le FLN. En 1961, Jean Rouch et Edgar Morin la filment dans *Chronique d'un été*<sup>755</sup>. Par le biais de ce film, elle entre dans le monde du cinéma. En 1962, Marceline réalise avec Jean-Pierre Sergent un premier documentaire, *Algérie année zéro*, sur les premiers pas du pays après l'indépendance (le film est interdit en France et en Algérie, mais reçoit le Grand Prix du Festival de Leipzig en 1965). Ce sont ces films qui lient Joris Ivens et Marceline Loridan :

J'ai connu Marceline à travers le cinéma. Un jour je fus invité à une projection, il s'agissait de la présentation de *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin. Dès le début du film, je remarquai une jeune femme, très directe, qui allait vers les gens avec son magnétophone pour leur poser la question : « Etes-vous heureux ? » Je ne connais pas de question plus idiote que celle-là, mais cette petite bonne femme avait une manière telle de la poser que la question en devenait crédible, émouvante presque. Un peu plus loin, cette comédienne, si fragile et si forte en même temps, témoignait de son expérience dans les camps de concentration nazis. J'étais fasciné et, ce soir-là, je suis tombé amoureux de ce personnage de Jean Rouch sans chercher à en savoir davantage (...) Quelques semaines plus tard je reçus un appel téléphonique d'une jeune femme. Elle venait de réaliser un film en Algérie et me demandait de lui consacrer un moment pour visionner son matériel. J'acceptai, et, lorsque je la retrouvai dans la salle de projection, j'eus la surprise de découvrir qu'il s'agissait de la jeune femme du film de Rouch : Marceline Loridan<sup>756</sup>.

Dans le souvenir de Joris Ivens, au moment de leur rencontre, Marceline Loridan « la militante débordante d'énergie » était « très loin de lui » sur le plan idéologique, en plus de leurs trente ans de différence d'âge. Marceline prône « un socialisme débarrassé de l'emprise du stalinisme » alors que Joris Ivens en est « le vieux compagnon de route ». Pourtant, ils sont très amoureux l'un de l'autre, et ne se sont plus quittés à partir de 1963. Leur amour « est marqué par cette différence », mais « tous les deux (avaient) en commun le désir de débarrasser le monde de ses impuretés ». Leur différente approche du communisme joue ainsi « comme un ferment » qui a

---

<sup>755</sup> *Chronique d'un été*, documentaire (noir et blanc - 86 minutes - 1960 - sortie en France le 20 octobre 1961). C'est une sorte de manifeste du cinéma-vérité qui veut surmonter l'opposition entre le cinéma romanesque et le cinéma documentaire. Le film se propose de présenter une enquête cinématographique sur la vie et les opinions d'un grand nombre d'individus représentatifs de tous les niveaux de l'échelle sociale, abordés au hasard dans les rues de Paris.

<sup>756</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p.278. Dans le souvenir de Marceline Loridan, avant sa rencontre avec Joris Ivens, elle a déjà vu des films de ce dernier. Leur lien à travers le cinéma s'ébauche : « À mon retour en France, j'ai été invitée à une projection. L'avant-première d'un court-métrage de Joris Ivens, *À Valparaiso*. Je ne connaissais Joris Ivens que par ses films, notamment *Terre d'Espagne*, que j'avais vu à la cinémathèque sept ou huit ans auparavant - j'étais à l'époque un vrai rat de cinémathèque ; je m'étais dit alors : « Si je fais du cinéma, je veux faire des films comme celui-là. » LORIDAN-IVENS, Marceline, *op.cit.* p.179.



poussé Ivens à changer de position<sup>757</sup>. La description de Marceline Loridan par Ivens (« si fragile et si forte en même temps ») et cette « différence » qui bouleverse son monde, ramènent à son expérience avec Germaine Krull : il semble qu'Ivens a toujours besoin de ce mélange de passion révolutionnaire et amoureuse pour s'affranchir de ses routines.

Pourtant, depuis leur rencontre en 1962 et jusqu'en 1968, Joris Ivens garde encore ses positions vis à vis du bloc soviétique. Dans la vie privée, il n'a divorcé d'Eva qu'en 1967<sup>758</sup>. Tout ne s'est pas passé comme il le raconte dans son autobiographie. Par ailleurs, Marceline délivre sa version dans son autobiographie et Hans Schoots, l'auteur de la biographie de Joris Ivens, fournit des détails basés sur de nombreuses archives comme les correspondances d'Ivens ainsi que des témoignages recueillis auprès de personnes qui connaissent le couple à cette époque-là. Leur relation évolue ainsi :

1962-1963 : Joris Ivens rencontre Marceline Loridan.

1965 : Lors de son tournage au Viêt-Nam pour *Le Ciel, la Terre*, Joris Ivens a emmené Marceline en Chine et ils font un voyage de quelques semaines quand Ivens rentre de son tournage.

1967 : Joris Ivens et Marceline Loridan créent la société de production Capi, et tournent ensemble *Le Dix-septième parallèle* au Viêt-Nam.

1968 : Joris Ivens et Marceline Loridan tournent au Laos *Le Peuple et ses fusils* en mai 1968. À leur retour, Marceline Loridan se jette passionnément dans le courant « maoïste ». Elle organise un groupe cinématographique, avec de jeunes « révolutionnaires », et procède au montage du film *Le Peuple et ses fusils* de façon collective, ce qui plonge la production dans d'interminables débats idéologiques.

1969 : DEFA refuse l'achat du *Dix-septième parallèle*, à cause du prix trop élevé proposé par Argos (producteur du *Dix-septième parallèle*). En automne, Joris Ivens refuse d'aller au Festival de

---

<sup>757</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p.279 : « Mais je ne suis pas un homme qui s'arrête longtemps. J'ai déjà parlé de mes doutes et de mes certitudes et de la part que je leur donne. Désormais je devais rompre et je l'ai fait ».

<sup>758</sup> Cf. SCHOOTS, Hans, *op.cit.* Et voici la version de Marceline Loridan : « Avec Joris, une autre vie a commencé. Même si les débuts furent longs et difficiles entre nous, en raison de ses absences. Il avait une épouse en Pologne ; il ne fallait pas qu'elle sache. J'allais le rejoindre à Rome, à Genève, dans des grands hôtels, un jour, deux jours, puis je revenais. Il me payait l'avion, il payait tout. Quand il faisait un film, il avait de l'argent. Sa femme polonaise s'appelait Eva Fischer. C'était une résistante qui avait connu la prison. Par amour pour Joris, elle s'était jetée dans la Vistule - elle avait été repêchée à temps. Elle était folle amoureuse de Joris, lui pas vraiment. Il l'avait épousée parce qu'elle s'était jetée dans la Vistule pour lui. En fait, Joris ne s'entendait pas du tout avec elle. C'était une intello un peu prétentieuse qui ne comprenait pas que Joris était un poète, un être compliqué, mais en même temps plus simple et plus naïf qu'il ne semblait et pas du tout intellectuel. » LORIDAN-IVENS, Marceline, *op.cit.* p.186.

Leipzig malgré l'invitation et se plaint explicitement dans une lettre adressée au Président du Festival qu'il a besoin de soutiens financiers pour faire vivre ses œuvres<sup>759</sup>.

1971 : Joris Ivens reçoit une invitation officielle de l'ambassade de Chine pour un séjour en Chine. Le couple arrive en Chine début juin.

Si Joris Ivens n'a pas changé de position lors de sa rencontre avec Marceline Loridan, progressivement il l'introduit dans son univers et le couple commence à travailler ensemble dès que le divorce d'Ivens est officiellement prononcé. La guerre de Vietnam attire à ce moment l'attention du monde entier. Leur film a eu du succès, mais aux yeux d'Ivens les camarades du bloc soviétique n'ont pas assez soutenu cette cause. En même temps, il a beaucoup souffert pendant le tournage du *Dix-septième parallèle* et lors du tournage de *Le Peuple et ses fusils*, il n'arrive plus à participer entièrement au tournage à cause de ses maladies : pour la première fois de sa vie, il se sent vieux<sup>760</sup>. À leur retour, le couple retrouve un monde où le maoïsme semble s'imposer comme une force politique inédite et efficace. « Militante », « contemporaine » telle Marceline Loridan, elle s'organise très vite avec autour d'elle de « jeunes révolutionnaires ». Entouré de ces jeunes Maos et conscient du poids de l'âge, Joris Ivens « s'est à son tour laissé emporter par la passion du nouveau mouvement, craignant d'être laissé derrière maintenant que le vent d'Est soufflait plus fort que jamais<sup>761</sup> ».

C'est alors qu'éclate le conflit armé pour l'île de Zhenbao, entre la RPC et l'URSS (mars 1969). Dès lors, plus aucune possibilité de réconciliation n'existe entre ces « deux grands du camp socialiste ». C'est l'heure pour Joris Ivens de prendre une décision : choisir un seul côté.

Hans Schoots considère que le refus de la DEFA pour l'achat du *Dix-septième parallèle*, est la raison directe de l'éloignement de Joris Ivens du bloc de l'Est<sup>762</sup>. Cela jouit d'une certaine importance : c'est la dernière goutte d'eau « qui fait déborder le vase ». Joris Ivens a déjà connu

---

<sup>759</sup> SCHOOTS, Hans, *op.cit.*, p.311.

<sup>760</sup> *Ibid.*, p.300. : « Marceline Loridan et Jean-Pierre Sergent sortaient quelques jours pour le tournage, pendant que Joris Ivens attendait dans la grotte. "Comme un lion en cage", selon Xuan Phuong (leur interprète sur place). "C'est la première fois que je me sens vieux", a déclaré Ivens ».

<sup>761</sup> SCHOOTS, Hans, *op.cit.*, p. 305.

<sup>762</sup> SCHOOTS, Hans, *op.cit.*, p. 311. : « Son virage vers la gauche radicale s'est poursuivi, mais son aliénation de l'Allemagne de l'Est n'est venue que plus tard, non pas pour une question de principe, mais à travers une divergence d'opinions sur l'achat du *17th Parallel*. Le producteur Argos voulait vingt-cinq mille francs pour le film, et après le refus de la DEFA, le prix a été réduit à vingt mille. Les Allemands de l'Est considéraient toujours cela comme inacceptable, puisque le même film venait d'être vendu à la Hongrie pour sept mille cinq cents. « DEFA Commerce extérieur dit à juste titre que votre nom et nos relations étroites et amicales sont abusés ici afin d'obtenir un prix qui influencera toutes les négociations avec les vendeurs de films français. » Après l'impasse des négociations avec la DEFA, la RDA a tenté de faire des affaires à travers le Festival de Leipzig et le Staatliches Filmarchiv, mais Paris est resté intransigeant

depuis une dizaine d'années, une évolution hésitante, et il arrive là à un point de confluence où se croisent le travail, l'amour, la santé, l'âge, les changements politiques et idéologiques, la situation internationale et nationale, etc... En cette fin des années 1960 et au début des années 1970, en retrait pour des raisons de santé, imprégné d'une atmosphère brûlante « révolutionnaire », Joris Ivens est prêt à se lancer dans une nouvelle aventure dont le mot-clé correspond à l'ordre du jour d'une gauche française sous l'emprise de la fièvre maoïste.

Entre 1966 et 1976, de Jean-Luc Godard à Jean-Paul Sartre, en passant par Louis Althusser, Michel Foucault, Philippe Sollers, Alain Peyrefitte, Roland Barthes, etc., nombreuses sont les élites qui s'émerveillent du « miracle chinois ». Intellectuels, artistes, hommes politiques, tout comme des milliers de jeunes fascinés par « la Révolution culturelle » (qui semblait vouloir faire table rase du passé en prétendant donner le pouvoir au peuple et à la jeunesse), vouent une admiration « aveugle » pour la « Pensée de Mao Zedong ». Du fétichisme (« le Petit Livre rouge », « costume Mao ») aux créations cinématographiques, littéraires ou artistiques, des pèlerinages « rouges » (voyages organisés en Chine) à la floraison du genre « retour de Chine<sup>763</sup> », ils ont glorifié ce mouvement « révolutionnaire » immense et lointain, sans se soucier de ce qui se passe réellement dans le pays sujet de leur admiration - un engouement collectif stupéfiant, « entre fascination, incompréhension et méconnaissance ». Sur ce sujet, de nombreuses études fleurissent alors qui analysent, sous divers angles, cette « page déroutante de l'histoire française<sup>764</sup> ». Christophe Bourseiller définit le maoïsme français comme « l'un des courants politiques et culturels le plus étonnant de l'après-guerre<sup>765</sup> ». François Hourmant estime que cette « mao-mania » est un réflexe psychologique, un « mouvement de censure et de dénégation » visant à protéger l'idéal communiste et l'espoir révolutionnaire. « Le maoïsme donnait la possibilité de dénoncer tant l'impérialisme des Américains que celui des Soviétiques, il offrait une solution à ceux qui cherchaient un autre modèle pour combattre le capitalisme et, plus encore, pour transformer l'homme<sup>766</sup> ». « Les pierres des montagnes d'ailleurs peuvent polir les jades » (他山之石, 可以攻玉) - « emprunter les expériences et les méthodes des autres permet de mieux s'améliorer » - cette expression chinoise ancienne peut-elle à elle seule expliquer cette frénésie utopique ?

---

<sup>763</sup> Cf. HOURMANT, François, *Au pays de l'avenir radieux - Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, Paris, Aubier, 2000.

<sup>764</sup> À voir par exemple : HOURMANT, François, *Les Années Mao en France - Avant, pendant et après Mai 68 (1966-1976)*, Paris, Odile Jacob, 2018.

<sup>765</sup> BOURSEILLER, Christophe, *Les Maoïstes - La folle histoire des Gardes rouges français*, Paris, Plon, 2006.

<sup>766</sup> HOURMANT, François, *op.cit.*

Il est sûr et certain, cependant, que Joris Ivens ne devient pas maoïste par ignorance ou aveuglement, par conviction idéaliste ? Certes. Mais aussi, avec sa longue relation avec la Chine et le PCC, précieuse et incomparable aux yeux de son entourage, il aimerait profiter de ce «vent d'Est » pour se valoriser - son « cœur de jeune homme » étant un atout supplémentaire<sup>767</sup>. Rétrospectivement, sa filmographie de ses dix dernières années correspond aux grands mouvements de l'Histoire du monde, mais ces films n'ont pas vraiment eu le grand succès espéré comme ce fut le cas pour *Terre d'Espagne* - sur le plan médiatique comme sur le plan commercial. Si ses films sur la guerre de Viêt-Nam ont rencontré de vifs échos, ils ont quand même connu de lourdes difficultés financières. D'ailleurs, dans son pays natal, l'accueil qui lui est réservé vers 1966 n'est pas totalement unanime, ses compatriotes sont très divisés à son égard, et il n'arrive pas à obtenir les soutiens nécessaires pour mener à bien ses projets<sup>768</sup>. Entre 1969 et 1971, il n'a aucun film en cours de production et l'invitation du gouvernement chinois, arrivée soudainement début 1971, apparaît ainsi comme une providence correspondant parfaitement à ses attentes.

---

<sup>767</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.297.

<sup>768</sup> SCHOOTS, Hans, *op.cit.*, p. 314-315.

## CHAPITRE II : LE FILM

### II. I Genèse du film

En 1970, après *le Laos et le Peuple et ses fusils*, j'étais fatigué et j'avais besoin de me reposer et de récupérer. Je n'avais pas d'autres projets que de m'occuper un peu de moi, de revenir sur mon *Hollandais volant* et de me consacrer à mes amis. De la Chine, je lisais tout ce qui pouvait se lire, j'essayais de comprendre les courants et les contre-courants qui agitaient la Révolution culturelle, mais j'étais loin de la Chine et la Chine était loin de moi.

Brusquement, au tout début de 1971, j'eus la surprise de recevoir de l'ambassade de Paris une invitation officielle pour un séjour en Chine. C'était inattendu (...) Nous sommes arrivés à Pékin au mois de juin 1971. Nous étions ravis de l'invitation, curieux de savoir à quoi ressemblait la Chine après quatre ans de luttes intérieures (...) Dès notre première rencontre nous en parlâmes avec Zhou Enlai. « Mais, me dit-il, pourquoi n'es-tu pas venu avec ta caméra ? Il est temps de faire un film ici. J'étais pris au dépourvu car j'étais loin de m'attendre à une proposition aussi directe. Il avait ajouté : « Mais tu vas revenir. D'ici là tu vas visiter et regarder la Chine avec Marceline<sup>769</sup>.

De 1966 à 1970, Joris Ivens n'a donc aucun contact avec la Chine, sans comprendre la raison d'une telle fermeture. Puis, survient cette invitation officielle, et la suggestion prononcée directement par Zhou Enlai. Pourquoi cette proposition de « faire un film » sur la Chine à ce moment-là ? Zhou Enlai n'a rien précisé - « aucun objectif précis n'avait été défini et les Chinois nous laissaient libres d'avancer à notre gré ». Joris Ivens et Marceline voyagent en Chine jusqu'en septembre. À leur départ, les Chinois les invitent chaleureusement à revenir le plus vite possible.

Par rapport aux années 1950 (le moment des *Lettres de Chine*), la Chine a totalement changée - le temps n'est plus aux échanges internationaux, les structures du cinéma chinois sont quasiment détruites, et les amis cinéastes disparaissent (Cf. chapitre précédent). Au sujet de la genèse, Joris Ivens a sa supposition :

Quoi qu'il en soit, il était évident que la Chine avait besoin d'un film. C'était même une nécessité et, je le suppose, Zhou Enlai en attendait beaucoup. À cette époque, le prestige de la Chine à l'étranger était au plus bas. Les désordres successifs de la Révolution culturelle, outre qu'ils avaient été mal compris, avaient terni l'image d'une Chine sereine et responsable, et la presse occidentale n'avait fait qu'ajouter à la confusion. La république populaire de Chine avait besoin de redorer son blason, et Zhou Enlai, qui avait beaucoup apprécié *17e Parallèle*, souhaitait que je réalise un film pour rétablir l'équilibre<sup>770</sup>.

---

<sup>769</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.313 - 315.

<sup>770</sup> *Ibid.* p.315

Cette autobiographie n'a pas été introduite en Chine, mais le chapitre relatif à *Yukong* est traduit en chinois par Hu Ping. Enseignant et chercheur francophone de l'Académie de Pékin, il a travaillé en tant qu'interprète de Joris Ivens de 1983 à 1985 pour la préparation d'une *Histoire de vent*. Lors de la commémoration du 100ème anniversaire de Joris Ivens, Hu Ping a publié un article sur *Yukong*, et il a repris cette supposition de Joris Ivens comme la raison d'être de ce film<sup>771</sup>. Zhang Tongdao, professeur de l'Université Normale de Pékin, l'a également cité dans son œuvre *Portrait des maîtres*. Zhang Tongdao est l'organisateur du Colloque international du 2008, et son œuvre sur les cinéastes documentaires est parmi l'une des premières études dans ce domaine<sup>772</sup>. Ces deux colloques centrés sur Joris Ivens ont constitué une influence capitale sur l'étude de Joris Ivens. La supposition de Joris Ivens est devenue en quelque sorte une version « officielle » en Chine. Pourtant, si l'on replonge dans le contexte de 1971, cette explication n'est pas convaincante :

Sur le plan international, le courant maoïste était en pleine expansion : en France, c'est en 1971 que des revues influentes, comme *Tel quel* ou *Les Cahiers du cinéma* se convertissent ouvertement au maoïsme, et le livre *De la Chine* de Maria-Antonietta Macciocchi<sup>773</sup> connaît une « ébullition médiatique » - plus de soixante-dix-sept articles entre juin 1971 et décembre 1973. Le maoïsme sort de la semi-clandestinité, « apparaît au premier plan de la scène intellectuelle et culturelle française et va l'occuper pendant plusieurs années »<sup>774</sup>. S'il existe effectivement des voix opposées, tel que le livre de Simon Leys - *Les Habits neufs du président Mao*, paru en octobre 1971, l'ouvrage est totalement éclipsé par *De la Chine*, quelques rares critiques sur ce livre précurseur, s'avèrent aussi du mépris ou du discrédit<sup>775</sup>. Nombreux sont alors des intellectuels de renom qui,

---

<sup>771</sup> HU Ping 胡瀨, « Une école mobile du cinéma direct - sur la place historique du film Comment Yukong déplaça les montagnes » (一所以流动的 direct 电影学校 - 试论影片愚公移山的历史地位), in *Cinéma mondial* 世界电影, n°2, 1999, p.13-19.

<sup>772</sup> ZHANG Tongdao (dir.) 张同道主编, *Dashi yingxiang* 大师影像 [Portrait des maîtres], Guangzhou 广州, nanfang ribao chubanshe 南方日报出版社, 2003, p420.

<sup>773</sup> Maria Antonietta Macciocchi (1922-2007) est une journaliste, écrivaine et femme politique italienne. Elle adhère au Parti communiste italien (PCI) à l'âge de 20 ans. En 1954, elle fait un premier voyage en Chine. Éluée députée communiste en 1968, elle s'éloigne du PCI et devient une maoïste convaincue au nom de l'anti-stalinisme. En 1970, elle effectue un voyage de trois semaines en Chine avec son époux Alberto Moravia. Au retour, elle rédige en quelques mois un livre de 500 pages sur leur périple qui reçoit un « concert d'éloge ». Appréciée particulièrement par Philippe Sollers, son œuvre est ensuite traduite et sort en France en juin 1970 chez Seuil, et connaît un succès éditorial immédiat (cinquante mille exemplaires vendus de 1971 à 1974, avec une vente quotidienne d'entre cinq cents et sept cents exemplaires en novembre 1971). *De la Chine* devient une référence pour les maoïstes européens. Maria Antonietta Macciocchi quitte l'Italie pour vivre à Paris où elle travaille au sein de l'université de Vincennes à partir de 1972. Cf. HOURMANT, François, *op.cit.*, p.96-98.

<sup>774</sup> HOURMANT, François, *op.cit.*, p.98.

<sup>775</sup> *Ibid.* p. 105.

séduit par le maoïsme, font l'éloge de la Révolution culturelle. L'idée que le « prestige de la Chine » serait « au plus bas » n'est donc pas exacte.

Sur le plan national, l'image de la Chine sur la scène internationale n'est pas du tout le centre d'attention des dirigeants chinois à ce moment-là. Pour Mao, la Révolution culturelle (la lutte des pouvoirs) est loin d'être terminée. Après l'élimination de Liu Shaoqi, Lin Biao, « le successeur en titre », devient « dangereux » à ses yeux à partir du mois d'août 1970<sup>776</sup>. Jusqu'au 12 septembre 1971 où Lin Biao est enfin éliminé, cette lutte interne constitue la priorité pour Mao. Quant à Zhou Enlai, s'il parvient à survivre aux purges des dirigeants depuis 1966, c'est en grande partie grâce à son expertise, et qu'il ne cherche qu'à exécuter au mieux les idées de Mao. C'est un soutien sans réserve pour Mao depuis les années 1930, comme l'explique Henry Kissinger :

Mao dominait n'importe quelle assemblée ; Zhou l'imprégnait. La passion de Mao cherche à écraser l'opposition ; l'intelligence de Zhou s'efforçait de la persuader ou de la contourner. Mao était sardonique ; Zhou pénétrant. Mao se considérait comme un philosophe ; Zhou voyait son rôle comme celui d'un administrateur ou d'un négociateur. Mao voulait accélérer l'histoire ; Zhou se contentait d'exploiter ses courants<sup>777</sup>.

Zhou Enlai est décrit dans de nombreuses études comme l'initiateur de *Yukong*, pourtant, tout ce qui concerne la culture à cette époque-là est sous la main de Jiang Qing, la femme de Mao. Cette dernière visait, par ailleurs, exclusivement la valorisation du « cinéma des opéras révolutionnaires ». La proposition de Zhou Enlai ne peut tenir qu'avec l'accord de Mao. Leur objectif est loin de « redorer son blason », mais de chercher des réponses à une question cruciale depuis 1969 : comment se réconcilier avec États-Unis pour lutter contre l'URSS ?

En effet, la Chine a agi simultanément contre les deux grandes puissances ( l'URSS et les États-Unis) pendant dix ans. Depuis l'incident de l'Île de Zhenbao, Mao cherche des solutions contre la menace militaire de Moscou. Sa grande décision est de se rapprocher des Américains pour résister à l'éventuelle attaque des Soviétiques. Pourtant, les Américains sont, depuis de longues années, présentés comme l' « ennemi absolu » en RPC. D'abord, en tant qu'alliés de Tchang Kai-chek depuis les années 30 - ce sont des « anti-révolutionnaires », puis, ce sont des « impérialistes américains » qui constituent le camp adverse pendant la Guerre du Corée, enfin, les Chinois de RPC sont du côté des Vietnamiens contre les « envahisseurs » américains dans la guerre de Vietnam... Les affiches de propagandes chinoises des années 1960 exhibent un slogan

---

<sup>776</sup> La réunion de Lushan, un allié de Lin Biao a proposé de recréer le poste de « Président », supprimé depuis l'élimination de Liu Shaoqi, et cela suscite un soupçon de Mao contre Lin Biao.

<sup>777</sup> KISSINGER, Henry, *De la Chine*, Paris, Fayard, 2012. p. 246.

courant : « À bas les impérialistes américains, à bas les révisionnistes soviétiques ! ». Comment changer de discours pour s'approcher des États-Unis ? La question est pour le moins « sensible ».

Il en est de même pour les Américains : en 1967, le président Nixon écrit : « La Chine rouge menace, sa menace est claire, présente... et insistante<sup>778</sup> ». Mais le conflit militaire sino-soviétique bouleverse profondément la situation internationale. Dès 1969, Nixon et son secrétaire d'État Henry Kissinger cherchent à communiquer avec les Chinois par tous les moyens. Pourtant, de part et d'autre, des réticences freinent cette évolution. Il faudra encore beaucoup d'efforts des deux côtés pour parvenir à « briser la glace<sup>779</sup> ».

En 1970, les Chinois ont tenté d'envoyer un message par Edgar Snow. En 1970, il effectue un dernier voyage en Chine, avec son épouse, à l'invitation du gouvernement chinois. Le 1 octobre du 1970, Edgar Snow est invité à monter sur la Tribune de Tian'anmen, et il est convoqué par Mao le 18 décembre pour une longue discussion. Le 25 décembre 1970, à la Une du *Quotidien du peuple*, apparaît la photo de Mao et Edgar Snow, prise lors de la célébration de la Fête nationale, avec une citation de Mao diplomatiquement choisie : « Les peuples du monde, y compris le peuple américain, sont nos bons amis » (全世界人民包括美国人民都是我们的好朋友). Tout cela a été soigneusement orchestré par Zhou Enlai. Malheureusement, Nixon et son conseiller n'ont pas saisi immédiatement ce message euphémique<sup>780</sup>.

Joris Ivens a reçu l'invitation au « tout début de 1971 ». Il est, comme Edgar Snow, considéré comme l'un des premiers « amis du peuple chinois » qui ont transmis la réalité de la Chine en Occident (avec *Les 400 millions*). Dès leur arrivée en Chine, Zhou Enlai l'a reçu personnellement, et prononcé qu' « il est temps de faire un film ici » - visiblement, Zhou Enlai avait l'intention d'emprunter ses images pour continuer à envoyer des signaux aux Américains. Surtout, Joris Ivens se souvient que Zhou Enlai leur avait dit : « Ce n'est pas la peine de le cacher, la Chine est un pays pauvre, un pays du Tiers-monde. Notre gigantisme ne change rien à cette réalité et nous ne devons pas jouer les superpuissances, ce serait un mensonge et il se retournerait contre nous. » Et il avait ajouté : « Il ne s'agit pas de faire un film rose, tu dois montrer la Chine telle qu'elle est aujourd'hui<sup>781</sup> » - propos qui ne paraît guère logique si l'objectif du gouvernement chinois était de

---

<sup>778</sup> DOMENACH, Jean-Luc, RICHER, Philippe, *La Chine (Tome 2) De 1971 à nos jours*, Paris, Imprimerie nationale, 1987. p. 455.

<sup>779</sup> « Briser la glace » (破冰) est une expression spécifique dans l'écriture historique en Chine au sujet de la réconciliation sino-américaine au début des années 1970.

<sup>780</sup> Cf. FANG Kecheng, *op.cit.* p. 168-170.

<sup>781</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p. 317.



redresser l'image de la Chine. De surcroît, dans le cadre de la Révolution culturelle, révéler la Chine comme « un pays pauvre », pouvait être considéré comme un crime parce qu'il « expose le côté obscur du socialisme » (揭露社会主义阴暗面)<sup>782</sup>. Bien que Zhou soit le Premier ministre, il ne serait pas épargné si Mao n'avait pas confirmé le « message ». L'objectif de cette invitation ne peut donc qu'être de montrer à l'Occident, surtout aux Américains, que la Chine ne constitue pas une menace, que le PCC envisage une détente et développer une relation de partenaire à la place de leur position durement opposée. Les images filmées en direct, les documentaires, sont en ce sens de puissants vecteurs convaincants de communication.

Zhou Enlai a créé le réseau des « vieux amis du peuple chinois » (Cf. le chapitre 9.) et depuis la guerre sino-japonaise, il excelle à utiliser la force d'amis étrangers pour influencer les positions occidentales. Cette opération correspond parfaitement à son style, et Joris Ivens n'est probablement qu'un des « amis » auxquels Zhou a fait appel durant cette période.

Néanmoins, Joris Ivens et Marceline Loridan ne sont pas arrivés tout de suite en Chine, et pendant les six premiers mois de l'année 1971, la situation a bien évolué :

Le 21 mars 1971, l'équipe de tennis de table chinoise est arrivée au Japon pour les 31<sup>ème</sup> championnats du monde de tennis de table. Le 4 avril, la légende veut que le pongiste américain Glenn Cowan soit monté par hasard dans le bus des Chinois, et amicalement accueilli par Zhuang Zedong (庄则栋), le premier champion du monde de RPC. Cela introduit vite une invitation officielle de la part du gouvernement chinois. Le 12 avril, l'équipe de tennis de table américaine, accompagnée de journalistes, arrive sur le sol chinois. La rencontre a d'abord été approuvée et facilitée par le Comité national des relations États-Unis-Chine. L'événement a ouvert la voie à un renouveau dans les relations sino-américaines. « La diplomatie du ping-pong » devient une référence dans l'histoire de la diplomatie chinoise<sup>783</sup>.

Le 2 juin 1971, Henry Kissinger reçoit l'invitation de Zhou Enlai, et se rend secrètement à Pékin du 9 au 11 juillet, profitant d'un voyage officiel au Pakistan. Son voyage a jeté les bases pour une éventuelle visite de Nixon en Chine. Le chef de l'exécutif américain annonce, le 15 juillet, qu'il compte se rendre en visite officielle à Pékin en 1972.

---

<sup>782</sup> NIE Xinru, *op.cit.* p. 80.

<sup>783</sup> Cf. FANG Kecheng, *op.cit.* p. 166.

Dans le souvenir de Joris Ivens, « Henry Kissinger se trouvait lui aussi à Pékin, incognito, pour préparer la venue du président Nixon<sup>784</sup> ». Pour organiser cette rencontre historique et décisive, les Chinois voudraient mobiliser toutes forces, et c'est ainsi que Joris Ivens et Marceline sont « cordialement invités à revenir au plus vite avec (leurs) caméras<sup>785</sup> ».

Après leur départ de Pékin, plusieurs événements capitaux surviennent en RPC :

Le 12 septembre 1971, Lin Liao s'enfuit avec son épouse, son fils et un quarteron de généraux, en direction de l'URSS. L'avion, obligé à un atterrissage forcé, peut-être par manque de carburant, s'écrase en Mongolie extérieure<sup>786</sup>.

Le 25 octobre 1971, une résolution adoptée par un vote de 76 contre 35, avec 17 abstentions, permet à la RPC de joindre les rangs de l'Organisation des Nations unies (ONU). Cette annonce entraîne le départ de Taïwan qui représentait jusqu'alors la Chine à l'ONU depuis 1950.

Du 21 au 28 février 1972 : la visite de Richard Nixon en Chine. C'est la première visite d'un président des États-Unis en RPC. Une étape importante dans le processus de normalisation des relations diplomatiques entre les États-Unis et la RPC est ainsi accomplie. Nixon et Kissinger seront par la suite couronnés aussi du titre honorifique de « Vieil ami du peuple chinois<sup>787</sup> ».

Quand Joris Ivens et Marceline reviennent à Pékin le 14 mars 1972, Mao a donc déjà réglé les deux grands problèmes au début 1971 : l'élimination de Lin Biao et l'amélioration de la relation sino-américaine. Pourtant, l'invitation de « faire un film » est toujours valable, d'autant plus que la relation diplomatique entre la RPC et les États-Unis n'est pas encore établie. D'ailleurs, entre

---

<sup>784</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p.314.

<sup>785</sup> *Id.*

<sup>786</sup> Lin Biao est éliminé et mort dans des circonstances troubles et mystérieuses, accusé de complot contre Mao Zedong. Selon la thèse officielle du gouvernement chinois, Lin Biao et son fils Lin Liguang avaient prévu d'assassiner Mao entre les 8 et 10 septembre 1971. C'est la fille de Lin elle-même, Lin Liheng qui aurait dénoncé le complot. Lin prend alors la fuite avec sa famille et ses fidèles vers l'URSS. Poursuivis jusqu'à l'aéroport, ils embarquent à bord d'un avion de ligne Hawker Siddeley Trident. Peut-être à court de carburant, ou pris en chasse par l'aviation chinoise, celui-ci s'écrase le 13 septembre à Öndörkhaan en République populaire mongole. Il n'y a aucun survivant. Certains de ses alliés, en fuite eux aussi, sont arrêtés par l'armée de l'air chinoise. La plupart des dirigeants de l'armée sont purgés dans les semaines suivant l'écrasement de l'avion. On cacha la mort de Lin pendant un an. Par la suite, Lin est conquis sans relâche par la propagande. En particulier, Jiang Qing, entame une campagne en 1974 où l'on critique ensemble Confucius et Lin Biao. Cette campagne visait aussi indirectement Zhou Enlai. Aujourd'hui, les erreurs de la révolution culturelle sont rejetées sur Lin Biao et la bande des Quatre. Longtemps considéré comme un traître, Lin Biao a été réhabilité lors du 80e anniversaire de l'Armée populaire de libération en 2007. Son portrait a été accroché aux côtés de ceux de neuf autres maréchaux fondateurs des forces chinoises au musée militaire de Pékin.

<sup>787</sup> FANG Kecheng, *op.cit.*, p. 177-189.

1970 et 1973, une douzaine de pays occidentaux ont noué la relation diplomatique avec la RPC<sup>788</sup>. Le Ministre des Affaires étrangères de l'époque est Chen Yi, mais il est persécuté depuis 1966. Zhou Enlai essaie de le défendre, de le soutenir, et s'occupe des affaires étrangères pendant cette période perturbée. Que ce soit du point de vue diplomatique ou celui de la défense nationale, montrer de réelles images de la Chine (un pays pauvre, donc, nullement menaçant) servira certainement, aux yeux du régime chinois, à mieux défaire les méfiances occidentales et à mieux s'entendre avec des nouveaux partenaires. Si Joris Ivens a raison de dire que « Zhou Enlai avait beaucoup apprécié *17e Parallèle* » il sait surtout apprécier l'influence des images de Joris Ivens à l'international ainsi que sa fidélité envers les pays communistes.

Certes, Joris Ivens est un des pions dans la stratégie diplomatique de Zhou Enlai, ce dernier a espéré qu'Ivens jouait son rôle le plus vite possible. Mais d'une part, Joris Ivens n'a peut-être pas bien saisi l'intention du PCC, et d'autre part, grâce aux efforts des deux côtés (Mao comme Nixon), le rapprochement sino-américain s'est déroulé plus rapidement, et mieux que prévu. Le film documentaire que Zhou Enlai a « commandé » n'a donc plus sa nécessité ni son urgence politique. Sans s'en rendre compte, Joris Ivens a eu une opportunité de rêve : il a en quelque sorte en main « l'épée de Shang Fang » - autorisation du plus haut niveau avec le pouvoir absolu<sup>789</sup>. Ainsi, personne en Chine ne pouvait influencer son tournage, et, personne ne se soucie du contenu ni du temps que ce projet allait prendre. Il bénéficie ainsi d'une chance unique et d'aides entièrement consacrées à son projet. Toutes les conditions sont réunies pour l'accomplissement de SON œuvre.

---

<sup>788</sup> Quelques dates de l'établissement de la relation diplomatique entre la RPC et les pays occidentaux : Le 6 novembre 1970 : Italie ; le 28 mai 1971 : Autriche ; le 25 octobre 1971 : Belgique ; le 8 décembre 1971 : Islande ; le 13 janvier 1972 : Malte ; le 31 mars 1972 : Royaume-Uni ; le 18 mai 1972 : Pays-Bas ; le 5 juin 1972 : Grèce ; le 29 septembre 1972 : Japon ; le 11 octobre 1972 : Allemagne de l'Ouest ; le 16 novembre 1972 : Luxembourg ; le 9 mars 1973 : Espagne. etc.

<sup>789</sup> Épée de Shanfang (尚方宝剑), est le symbole du pouvoir impérial dans la Chine ancienne. Dans un entretien de Qian Liren (钱李仁), le directeur de l'équipe de tournage de Yukong, a employé ce terme pour qualifier cette autorisation de tournage, parce que Zhou Enlai a spécialement donné les instructions au personnel de cette équipe sous sa direction : « C'est un film de Joris Ivens, il devrait tourner dans le style d'Ivens, votre tâche n'est que de l'aider à bien tourner en Chine. » SUN Hongyun XU Yi & Kees Bakker, *op.cit.*, p.388.

## II.2 Préparation et tournage

Zhou Enlai invite Joris Ivens à réaliser un film sur la Chine : son intention consiste à transmettre une image de la Chine « sans menace » à l'Occident. Mais pour Joris Ivens, ce qui l'intéresse, c'est la Révolution culturelle - ce qui le préoccupe, ce n'est pas comment montrer l'aspect « pauvre » d'un pays du tiers-monde, mais comment saisir les multi-facettes d'une révolution (rêvée des Occidentaux) d'un immense pays : « Bien sûr, la Révolution culturelle dominait nos interrogations, mais, de prime abord, elle était aussi insaisissable que multiforme. Quelle Révolution culturelle ? Il n'y en avait pas une mais cent, celle de Pékin, celle de Shanghai, celle des provinces les plus reculées. Comment allions-nous l'aborder et qu'allions-nous découvrir ?<sup>790</sup> ».

Zhou Enlai n'explique pas son objectif, ce qu'il ne pouvait pas faire clairement ; Joris Ivens ne le comprend pas - et ne cherche pas à le comprendre. Dès le départ, le projet de *Yukong* n'est pas basé sur une franche communication : les deux côtés n'ont pas les mêmes objectifs. Néanmoins, chacun a fort envie de voir aboutir ce projet. Ainsi, Zhou Enlai organise-t-il la rencontre entre Joris Ivens et la bande de Jiang Qing - elle dirige alors officiellement le milieu culturel - afin d'ouvrir le chemin à Joris Ivens<sup>791</sup>. Et ce dernier, dès son retour en France, se lance activement dans les préparatifs : il fait une demande auprès du CNC et obtient une avance sur recettes de « quinze millions anciens » pour démarrer le projet ; concernant l'écriture du scénario, il s'appuie sur une véritable « étude de marché » pour mieux identifier les objectifs du film :

Pendant les mois suivants - au cours de l'hiver 1971-1972 - nous avons approfondi notre premier travail en essayant de définir un style de film qui soit adapté à la réalité chinoise, tout au moins celle que nous avons perçue, et qui la restitue sous un angle cohérent pour le spectateur occidental. Car c'était bien le but de ce film : combler le fossé d'incompréhension qui séparait les Occidentaux des Chinois. Pour y parvenir, nous avons estimé que le meilleur moyen était de répondre aux questions que le public occidental se posait sur la Chine et les Chinois (...) Dès notre retour de Pékin, avec Marceline, nous avons donné un cycle de conférences sur notre voyage à travers la Chine et, évidemment, les auditeurs nous posaient à chaque fois énormément de questions. Nous les avons

---

<sup>790</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p. 315-316.

<sup>791</sup> D'après Joris Ivens, ils ont rencontré Jiang Qing et Zhang Chunqiao, Yao Wenyuan, ainsi que d'autres fonctionnaires, cinéastes et artistes pour une séance de présentation des films documentaires, organisé par Zhou Enlai. Cf. *Ibid.* p. 315. D'après les archives du *Quotidien du peuple*, Ivens et Loridan sont également invités par Jiang Qing à un dîner d'honneur, et à un spectacle de l'Opéra révolutionnaire. À la une du 2 août 1971, figurent deux articles sur ce sujet : « Camarades Zhou Enlai et Jiang Qing ont rencontré Ivens et Loridan. Après la réunion, le camarade Jiang Qing a organisé un banquet pour des invités honorables néerlandais et français » (周恩来江青同志会见伊文思和罗丽丹, 会见以后, 江青同志设宴招待荷兰和法国贵宾), et « Jiang Qing, Zhang Chunqiao, Yao Wenyuan et d'autres camarades ont accompagné Ivens et Loridan pour assister à la représentation expérimentale de l'opéra de Pékin moderne et révolutionnaire *Détachement féminin rouge* » (江青张春桥姚文元等同志陪同伊文思和罗丽丹观看革命现代京剧《红色娘子军》试验演出).

notées et classées, et ce travail de synthèse reflétait les préoccupations de ces gens sur la Chine, ce qu'ils en savaient et ce qu'ils en ignoraient, les bons et les mauvais clichés qu'ils en gardaient dans tous les domaines : politique, philosophique, social, culturel, jusques et y compris le vieux mythe du péril jaune<sup>792</sup>.

Joris Ivens explique rétrospectivement que le but de son film est de « combler le fossé d'incompréhension qui séparait les Occidentaux des Chinois ». Pourtant, si l'on revisite la France, ou bien l'Europe d'alors, une véritable connaissance de la Chine n'est pas ce que cherchent les occidentaux. Paradoxalement, plus on s'intéresse à la Chine, moins on veut connaître ce qui se passe réellement en Chine : « La Chine était devenue l'écran de projection de nos espoirs révolutionnaires. Il y avait quelque chose de l'ordre du religieux là-dedans, dans le sens où c'était à cela que nous voulions parvenir sans savoir précisément à quoi ça ressemblait. Et en fait, moins on en savait, mieux c'était » - explique Karl-Peter Schwarz, aujourd'hui correspondant en Europe de l'Est du journal allemand *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, qui a fait partie d'un groupe maoïste à l'université de Vienne en 1970<sup>793</sup>. Effectivement, le destin de Simon Leys a déjà illustré cette tendance (Cf. le chapitre précédent). Dans *Mes années chinoises*, Annette Wieviorka témoigne aussi de cette « ignorance volontaire » : amoureuse de la Chine, elle milite au sein de l'association des Amitiés franco-chinoises (AFC) après son premier voyage en Chine en 1970<sup>794</sup>. L'AFC d'alors a un objectif : « être une association de masse regroupant tous ceux qui s'intéressent, pour quelque raison que ce soit, à la Chine » - et pour atteindre cet objectif, un des moyens utilisés est « la pêche à la ligne consciencieuse de toutes les 'personnalités amies' de la Chine (...) Une exception toutefois : les sinologues » :

Dans la langue de l'association, le mot est d'ailleurs teinté d'une connotation péjorative. On se méfie d'eux, car ils sont porteurs d'une tare redoutable : ils savent généralement de quoi ils parlent, et la connaissance est ce qu'il y a de plus dangereux. Plus la vision de la Chine est simpliste, plus elle est susceptible d'enthousiasmer les masses. Moins on connaît les luttes qui ont été menées ces dernières années à la tête du pays, plus on a de

---

<sup>792</sup> *Ibid.* p. 316

<sup>793</sup> *Mao, de l'espoir à la désillusion – Des Européens dans la Révolution culturelle*, documentaire de Martin Gronemeyer, Arte, 2016. Synopsis : Au plus fort du maoïsme, la Chine était aussi fermée que la Corée du Nord actuelle. Certains étrangers occidentaux vivaient pourtant le bouleversement dans le pays. À cette époque, de jeunes militants de gauche en Europe occidentale idolâtraient Mao comme un signe avant-coureur d'une société utopique. Au début des années 70, ils ont dû faire face à la dure réalité. Parmi ceux qui ont vécu de près la Révolution culturelle chinoise, figurent Paul Crook, dont les parents s'étaient engagés en Chine pour la révolution socialiste, Gudrun Alber, membre des Gardes rouges, ou la Française Danièle Palau, qui est allée jusqu'à abandonner ses études pour promouvoir la révolution maoïste, etc. Ils témoignent.

<sup>794</sup> L'association des Amitiés franco-chinoises est fondée en 1952 sous la direction du PCF, le président en est Jean Dresch de 1952 à 1966. En 1962, l'association est mise en sommeil à cause du conflit entre la Chine et l'URSS. En 1966, la direction aux mains du PCF démissionne en bloc, et les « communistes de gauche » prennent le relais - l'économiste marxiste Charles Bettelheim fut élu président délégué, Hélène Marchisio secrétaire, son mari, Joseph, trésorier. Pierre Rigoulot et Pierre Blanchet siégeaient au bureau national. L'AFC devient désormais « double courroie de transmission de la propagande chinoise à destination de l'étranger et d'un parti communiste marxiste-léniniste, le PCMLF », dont le secrétaire général est Jacques Jurquet. Cf. WIEVIORKA, Annette, *Mes années chinoise*, Paris, Stock, 2021. pp. 45-47.

chances d'être un ami sincère et dévoué, un « vrai ami ». C'est ce qui explique le caractère passoire de l'association<sup>795</sup>.

Vu le résultat - *Comment Yukong déplaça les montagnes* est un « hymne à la Révolution culturelle » - le travail de Joris Ivens et Marceline Loridan consiste plutôt à concrétiser l'image de cet « écran de projection des espoirs révolutionnaires ». Les deux cinéastes enregistrent toutes les questions qui intéressent le public occidental. Ils profitent de leur entrée « unique » en Chine pour chercher les réponses capables de satisfaire cette curiosité que toutes sortes de propagandes maoïstes ont aiguisée et qui souffre de la fermeture de la Chine au monde.

Dans mon idée, je souhaitais que ce film sur la Chine transmette une information directe d'un pays vers un autre. Je savais que cette information resterait limitée par le langage même du cinéma, mais je voulais justement me servir de ce langage et de ses limites pour parvenir à ce rapprochement de deux réalités, celle de la Chine et celle de l'Occident<sup>796</sup>.

Quant au « style » du film, il faudrait souligner le rôle de Marceline Loridan : ils adoptent le « cinéma direct » pour *Yukong* - filmer avec caméra portable de 16 mm, et enregistrer en direct le son - Marceline Loridan dirige le travail du son. Pour Joris Ivens, « un fils du cinéma muet », ce film est aussi « le mariage du son et de l'image<sup>797</sup> ». Dans son concept initial, le « cinéma direct » se caractérise par un désir de capter directement le réel et d'en transmettre la vérité. En France, entre 1960 et 1963, le cinéma direct a été appelé cinéma-vérité<sup>798</sup>. *Le Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin en est le manifeste. Marceline Loridan entre dans les milieux du cinéma pour la première fois en tant qu'actrice par ce film (Cf. le chapitre précédent). *Yukong* relève d'une expérience inédite pour elle en tant que co-réalisatrice, et responsable du son. Sans doute, Joris Ivens entend-il montrer une sorte de « vérité », non seulement par le choix du sujet, mais aussi à travers cette typologie cinématographique spécifique.

Côté Chinois, la place réservée à Joris Ivens est différente de celle vécue en 1958. En 1958, il est invité par le Bureau central du cinéma, sous la direction du ministère de la Culture. Dans le cadre de l'introduction des experts étrangers pour l'enrichissement culturel : Joris Ivens est accueilli, logé, et rémunéré pour assumer le rôle de « consultant artistique », officiellement employé du Studio chinois. Administrativement, il n'y a pas vraiment de différence entre son travail dans la DEFA de l'Allemagne de l'Est, et celui chez le Studio central des actualités et du

---

<sup>795</sup> *Ibid.* p. 50-51.

<sup>796</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p.316.

<sup>797</sup> DEVARRIEUX, Claire, *Entretiens avec Joris Ivens*, Paris, Albatros, 1979. p. 58.

<sup>798</sup> Sur le « cinéma vérité », à voir : GRAFF Séverine, *Le cinéma-vérité : films et controverses*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

documentaire de la Chine nouvelle. Seule différence : contrairement à ses expériences dans les pays de l'Est, où il se soumet aux ordres des collaborateurs soviétiques, en Chine, c'est lui qui dirige son équipe, et tout le système est à sa disposition. En 1971, il est invité par Zhou Enlai, qui représente le centre du pouvoir chinois, et le ministre des Affaires étrangères. Ses vieilles connaissances du ministère de la Culture sont mortes, en prison, ou en exil - Jiang Qing contrôle le domaine culturel. Le tournage de Joris Ivens est donc sous la codirection du Comité culturel (文化组) de Jiang Qing, et du ministère des Affaires étrangères. Afin de marquer la distance pour assurer « l'objectivité », Joris Ivens n'a plus ce statut d'employé officiel du gouvernement chinois, mais celui d'invité « indépendant » - le producteur officiel est sa propre société de production : CAPI Films. Si l'aide du CNC leur permet d'« acheter le matériel, la pellicule, et de prendre des accords avec un laboratoire » en France<sup>799</sup>, dès l'arrivée en Chine, ils sont totalement pris en charge par le gouvernement chinois, qui couvre tous les frais de la production, et ce, sans limite de budget<sup>800</sup>. L'équipe du tournage est composée des traducteurs, organisateurs, assistants, sous la direction du ministère des Affaires étrangères, et des personnels techniques tels que ingénieurs de son, opérateurs (dont le caméraman Li Zexiang qui assure la plupart des prises de vue de *Yukong*), venus du Studio central des actualités et du documentaire, et supervisés par le Comité culturel<sup>801</sup>. Une traductrice, parmi d'autres traducteurs, qui accompagne tous ses séjours concernant *Yukong*, Madame Lu Songhe, tient un journal qui rend compte de façon détaillée des séjours de 1972 à 1977 - dont la période du 14 mars 1972 au 9 octobre 1973 correspond au tournage de *Yukong*. (Cf. annexe). Par rapport aux voyages organisés des Occidentaux à cette époque (six semaines en général), ou au tournage de *La Chine* d'Antonioni (22 jours) en mai 1972<sup>802</sup>, Joris Ivens bénéficie vraiment de conditions de séjour et de travail « uniques » :

- Joris Ivens ne présente pas de scénario préalable aux autorités. Il visite d'abord, réfléchit et choisit ce qui l'intéresse, puis, filme après de longues répétitions ; son tournage dure un an et demi.
- Tout au long de son séjour, une équipe d'une douzaine de personnes est à son entière disposition, l'accompagne à travers le pays, où et quand il veut (dans la limite des choix approuvés par l'autorité), et aussi longtemps qu'il le souhaite, même pendant ses jours de repos ou ses vacances.

---

<sup>799</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p.316.

<sup>800</sup> SUN Hongyun, XU Yi & BAKKER, Kees *op.cit.* p. 356.

<sup>801</sup> Cf. IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p.319.

<sup>802</sup> Au sujet de *la Chine* d'Antonioni, Cf. chapitre suivant.

- Son séjour est rempli des rencontres avec les dirigeants et de hauts fonctionnaires du PCC, ce qui marque indéniablement l'attention que l'autorité porte à Joris Ivens. À Pékin, ils sont logés à Hôtel de Pékin, et en été, un mois de repos à Beidaihe (北戴河) - des lieux réservés aux dirigeants et officiels les plus importants du pays.

Au même moment, l'industrie du cinéma chinois est paralysée et toute l'économie chinoise se trouve en régime planifié. Les membres de l'équipe de tournage touchent un salaire fixe mensuel, et ils ont l'habitude d'exécuter les ordres venus « d'en haut » sans compter les heures de travail. Le tournage de *Yukong* constitue aussi une expérience « unique » pour les membres de l'équipe. Les souvenirs de ces membres ainsi que ceux des personnes filmées dans *Yukong* (entretiens ou articles publiés) permettent de connaître l'élaboration du projet et les méthodes de Joris Ivens dans ses moindres détails. Il est ainsi possible de reconstituer le déroulement du tournage pendant les dix-huit mois qu'il a duré :

14 mars 1972 : arrivée de Joris Ivens et de Marceline Loridan à Pékin.

Du 15 mars à 17 avril : rencontres avec des dirigeants, discussions avec l'équipe pour les préparatifs du tournage, et repérages divers.

Du 18 avril au 31 mai : semaine de visite et tournage à Dazhai (大寨), puis activités autour de la fête du Travail et des rencontres avec les dirigeants.

Du 1 juin au 31 juillet : visite et tournage à l'Université Qinghua (清华大学). La partie filmée chez le professeur Qian Weichang (钱伟长) est intégrée dans *Yukong : Le professeur Tsien* (14').

Du 1 au 28 août : Marceline Loridan retourne à Paris tandis que Joris Ivens part se reposer à Beidaihe, station estivale au bord de la mer de Huanghai, dans la province du Hebei.

Du 29 août au 29 septembre : visite et tournage à Xinjiang (新疆). Ces images ne sont pas intégrées dans *Yukong*, mais deviennent deux courts-métrages autonomes : *Les Kazaks* (48') et *Les Ouïgours* (32').

Du 30 septembre au 12 décembre : visites de différents endroits à Pékin, tournage d'une partie de *Yukong : Les Artisans* (17').

Du 13 au 21 décembre : changement de responsables de l'équipe, réunions et rencontres.

Du 22 au 7 janvier 1973 : arrivée à Shanghai, Ivens tombe malade, repos.



Du 8 janvier au 15 avril : tournage à Shanghai de trois épisodes de *Yukong* : *L'Usine de générateurs* (129'), *Impression d'une ville* (60'), *La Pharmacie n° 3* (81').

Du 16 au 28 avril : tournage dans une caserne militaire de Nankin - *Une caserne* (57').

Du 8 mai au fin juin : tournage à Pékin - *Une femme, une famille* (108').

Du 3 au 19 juillet : tournage à l'île de Dayu (大魚島) - *Le Village de pêcheurs* (103')

Du 1 au 28 août : tournage au champ pétrolifère de Daqing (大庆油田) - *Autour du pétrole* (87').

Du 1 au 8 septembre : tournage au lycée n° 31 de Pékin - *Une histoire de ballon* (21').

Du 10 au 30 septembre : tournage à Pékin - *Entraînement au cirque de Pékin* (20'), *Répétition à l'opéra de Pékin* (31').

9 octobre : Joris Ivens et Marceline Loridan rentrent en France.

Ce planning permet de voir que la plupart des éléments composant *Yukong* sont réalisés en 1973. Ce tournage - sans limite de durée, ni de budget, ni de nombre de personnes engagées - est un cas particulier si ce n'est pas « unique » dans l'histoire du cinéma. Dans son autobiographie, Joris Ivens explique longuement les difficultés avec l'équipe chinoise (-Ivens et Loridan occupent les places de réalisateurs et producteurs ; le reste de l'équipe est composée de Chinois, qui ne connaissaient ni les cinéastes ni leur approche du « cinéma direct ») :

Avec Marceline nous voulions que tous s'intègrent dans notre travail, qu'ils comprennent dans quel esprit nous abordions le film et prennent des initiatives. Mais, malgré nos efforts, ils gardaient une certaine distance, restaient sur leurs gardes, et il était extrêmement difficile de construire quelque chose avec eux. Nous les connaissions mal et, de leur côté, ils se méfiaient encore de nos méthodes d'approche. À vrai dire, il n'y avait là rien que de normal, mais il nous fallait à nous aussi le temps de les comprendre et de les connaître. J'étais décidé à tout mettre en œuvre pour créer un climat de confiance et, peu à peu, amener chacun à participer activement à l'élaboration du film.

Notre opérateur, Li, posait un problème plus sérieux. Nous l'avions choisi parmi d'autres pour ses qualités physiques et pour son expérience (...). Mais il avait été formé à l'école chinoise, c'est-à-dire qu'il ne possédait aucune expérience du 16 mm et du son synchrone et, contrairement à ce que j'avais espéré, il semblait hermétique à nos techniques de cinéma direct. Malgré nos explications il ne parvenait pas à se libérer du pied de la caméra et il ne s'occupait jamais du son<sup>803</sup>.

Ainsi, il leur a fallu six mois de « rodage » pour former « un groupe plus cohérent où chacun commençait à comprendre qu'il pouvait et devait assumer des responsabilités et prendre

---

<sup>803</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p.319.

des initiatives<sup>804</sup> ».

Pour des Chinois, « garder une certaine distance », est un comportement tout à fait compréhensible : d'une manière générale, les Chinois sont réservés à l'égard des étrangers, d'autant plus que pendant la Révolution culturelle, et même depuis 1949, le contact avec des étrangers, relève d'une « posture » très sensible. De nombreux écrits d'Occidentaux - de simples voyageurs aux diplomates, en passant par des étudiants ou chercheurs ayant vécu en Chine - témoignent de cette « inaccessibilité » à cause de barrières visibles et invisibles<sup>805</sup>. Lors des périodes de fermeture ou semi-fermeture, tout Chinois ayant eu un lien avec l'étranger est soupçonné de trahison. Que ce soit par discipline ou par prudence, ils ont intérêt à garder leurs distances. De plus, Joris Ivens et Marceline Loridan sont considérés comme des « invités de Zhou Enlai », et le respect scrupuleux de la tradition hiérarchique, impose une certaine distance, simple politesse conventionnelle. Sur le plan professionnel, dans cette équipe, ceux qui sont issus du ministère des Affaires étrangères ont probablement l'habitude d'accueillir des étrangers, mais n'ont jamais travaillé sur un tournage, domaine totalement étranger pour eux<sup>806</sup>. Enfin, pour Joris Ivens et Marceline Loridan, l'objectif de leur film est de prouver la valeur de la Révolution culturelle, de montrer des aspects positifs de cette « révolution », alors que les membres de l'équipe n'ont pas les mêmes visions, comme avoue Qian Liren :

À cette époque, Ivens a dit que ce film devrait refléter l'esprit du peuple chinois dans la Révolution culturelle et les avantages apportés par la Révolution culturelle au peuple chinois. C'est en soi une proposition très contradictoire, parce que la Révolution culturelle a apporté un désastre au peuple chinois. Ivens n'est pas venu filmer la catastrophe, mais filmer les bénéfiques. (...) Le Premier ministre Zhou en était conscient, mais il ne pouvait pas non plus nier ouvertement la Révolution culturelle. (...) À vrai dire, notre équipe n'avait pas l'enthousiasme de prôner que la Révolution culturelle était bonne, donc, nous n'étions peut-être pas très actifs, à cause des réticences<sup>807</sup>.

Quant à Li Zexiang, s'il rend compte à plusieurs reprises de son expérience sur le tournage de *Yukong* et déclare qu'il est un « élève maladroit » de Joris Ivens, la raison de son côté

---

<sup>804</sup> *Ibid.* p. 321.

<sup>805</sup> Sur ce sujet, voir par exemple : REMY, Pierre-Jean, *La Chine : journal de Pékin, 1963-2008*, Paris, Odile Jacob, 2008 ; LINDAQVIST, Sven et Cecilia, *La Chine familiale*, Paris, Plon, 1963 ; WIEVIORKA, Annette, *op.cit.* etc.

<sup>806</sup> ZHANG Tongdao, SUN Hongyun, « Comment Yukong déplaça les montagnes - les souvenirs des membres de l'équipe du tournage » in *Art cinématographique* (电影艺术) n°2 2009, pp. 90-95. Dans l'entretien avec YE Shichun 叶式春, une des responsables de l'équipe de tournage, cette dernière disait : « j'ai suivi le tournage entre le printemps 1971 et l'automne 1973. À ce moment-là, je venais de rentrer de l'École du 7 mai. Pour moi, le cinéma est tout à fait un domaine étranger (...) heureusement, la direction nous donnait beaucoup de soutiens. Nous avons un bureau à l'Hôtel de Pékin, deux voitures à notre disposition - une voiture militaire, et une voiture civile (...) ».

<sup>807</sup> SUN Hongyun, SAO Zhengtang, « Entretien avec Qian Liren, le directeur général de l'équipe de tournage de *Comment Yukong déplaça les montagnes* », in SUN Hongyun, XU Yi & BAKKER, Kees, *op.cit.* p. 340.

« hermétique » est avant tout économique :

À cette époque, parfois, on faisait aussi des films en utilisant la méthode de l'enregistrement simultané du son, mais les séquences étaient organisées à l'avance, de la localisation de l'orateur au contenu du discours, voire même la durée du discours. Et de nombreuses auditions sérieuses sont nécessaires avant le tournage. Seulement quand tout le monde se sent prêt, le tournage commence réellement. Cette méthode est appliquée encore jusqu'à nos jours. La raison principale est que la pellicule est trop chère, à force de travailler de cette manière, c'est devenu une habitude<sup>808</sup>.

Quand on lui demande s'il a utilisé cette méthode après ce tournage, sa réponse est « non » : d'après la méthode de Joris Ivens, la caméra ne s'arrête pas tant que la personne dans l'objectif parle, alors que dans son travail, il n'a jamais pu se permettre d'utiliser les pellicules sans calcul. Le tournage de *Yukong* reste donc pour lui une expérience « unique ».

Quant aux « mises en scène » ou « reconstitutions » utilisées lors du tournage, dans son entretien avec Claire Devarrieux après la sortie triomphale de *Yukong*, Joris Ivens affirme qu'il n'y en a pas : « Il faut du courage pour la reconstitution, du soin, et le sens des limites. Dans *Yukong*, il n'y en a pas (...)»<sup>809</sup> ». Pourtant, tous les témoignages chinois confirment l'utilisation de ces méthodes. La mise en scène dans cette œuvre n'est pas seulement l'affaire du réalisateur, mais dépend aussi des décisions prises à plusieurs niveaux - du gouvernement central au gouvernement local, des dirigeants aux employés, aucune exception. Seule exigence de la part de Joris Ivens, d'après la compréhension de ses assistants chinois : « il faut être naturel » (要自然).

Citons le témoignage de Qian Liren, par exemple :

Généralement, les lieux où nous emmenons Ivens sont préétablis. Nous ne pouvons certainement pas l'emmener aux endroits interdits. Après, c'est à lui de choisir sa façon de filmer (...) À cette époque, il est impossible de laisser un étranger visiter un lieu sans organisation préalable. Où que nous allions, nous contactons toujours la direction locale en premier, ils prennent d'abord des dispositions, nous [les responsables de l'équipe] nous y rendons afin d'effectuer une vérification avant d'y emmener Ivens. Heureusement, l'exigence d'Ivens est essentiellement « être naturel », qui devient le mot clé pour cette mission. Ce que nous entendons, c'est juste faire en sorte que Joris Ivens ne dit pas que ce n'est pas naturel. Est-ce qu'Ivens s'aperçoit qu'il s'agit d'un arrangement organisationnel ? C'est difficile à dire. Prenons l'exemple de la pharmacie n° 3 de Shanghai : le gouvernement local dit qu'elle est réputée pour son service et ses bonnes relations avec les clients. À notre arrivée, nous sommes tombés sur un client en train de se disputer avec un employé parce qu'il voulait échanger le spray acheté quelques jours avant. Xiao Bao, une autre employée, est arrivée et a résolu le problème avec une bonne attitude. Ivens a demandé ce qui se passait, quand il a compris, il a dit : « Je voudrais filmer ça ». On demande donc à ce client de revenir un autre jour pour reconstituer ce qui vient de se

---

<sup>808</sup> SUN Hongyun, SAO Zhengtang, « Entretien avec Li Zexiang, l'opérateur de *Comment Yukong déplaça les montagnes* », in SUN Hongyun, XU Yi & BAKKER, Kees, *op.cit.* p. 342.

<sup>809</sup> DEVARRIEUX, Claire, *op.cit.*, p. 68.

passer<sup>810</sup>.

Il y a ainsi d'abord une sorte de « mise en scène » organisée par l'état - comme l'itinéraire des voyages organisés de cette époque est fixé pour tous les étrangers<sup>811</sup>. Pour Joris Ivens, il a plus de choix que d'autres Occidentaux, mais rien n'est possible sans l'autorisation de la direction suprême. L'avantage pour Joris Ivens, c'est qu'il pouvait manifester ses souhaits, son équipe s'occupait de toutes les formalités pour l'aider.

Ensuite, il y a la mise en scène du gouvernement local : d'une manière générale, chaque ville a une liste des « unités de travail » (*danwei*) ouvertes aux étrangers<sup>812</sup>. Les douze sujets de *Yukong* sont, sans aucune exception, des « unités de travail avancées » (先进单位), reconnues par l'État, ou par le gouvernement local<sup>813</sup>. Selon le journal de Mme Lu Songhe, Joris Ivens a visité beaucoup de *danwei* de ce genre, et il en a choisi les plus intéressants (d'après son critère) pour le tournage.

Par ailleurs, il y a également de la mise en scène au sein de l'unité de travail. D'après M. Ling Weizhi, ancien ouvrier de l'Usine de générateurs, le personnage central dans la séquence de *Dazibao* : quelques jours avant la visite de l'équipe du tournage, les dirigeants de leur usine ont fait des réunions pour choisir les « ateliers avancés » (先进车间) et certains « travailleurs exemplaires » (劳动模范) pour accueillir Joris Ivens<sup>814</sup>. Autre cas exceptionnel, si ce n'est « inimaginable » de nos jours, celui de la caserne de Nankin : afin de satisfaire à l'envie de Joris Ivens, la direction militaire décide de retarder d'un an la démobilisation de tous les soldats de

---

<sup>810</sup> SUN Hongyun, SAO Zhengtang, « Entretien avec Qian Liren, le directeur général de l'équipe de tournage de *Comment Yukong déplaça les montagnes* », *op.cit.*, p. 338-339.

<sup>811</sup> WIEVIORKA, Annette, *op.cit.* p. 25. : « En 1971, 'notre' récit de ce voyage avait été fait par la communiste italienne Maria-Antoinietta Macciocchi. J'avais alors seulement feuilleté son *De la Chine*, un best-seller de ces années : je connaissais son contenu puisqu'il était identique à celui de nos carnets de notes ».

<sup>812</sup> Unité de travail (单位, en pinyin : dān wèi) est le nom donné à un lieu de travail en RPC, notamment avant l'existence des entreprises privées suite aux réformes économiques de Deng Xiaoping. Une unité de travail constituait la première étape d'une hiérarchie à plusieurs niveaux reliant chaque individu avec l'infrastructure centrale du PCC. Pendant l'ère maoïste, l'unité de travail servait d'institutions urbaines multifonctionnelles qui englobaient divers aspects des moyens de subsistance urbains. Chaque *danwei* a créé ses propres logements, garderies, écoles, cliniques, magasins, services, bureaux de poste, etc. L'influence d'une unité de travail sur la vie d'un individu était considérable et l'autorisation devait être obtenue des unités de travail avant d'entreprendre des événements quotidiens tels que les voyages, le mariage ou l'accouchement. Entre autres, l'unité de travail a assigné des logements aux individus et leur a fourni de la nourriture, qui était consommée dans des cantines centralisées. Le système *danwei* était crucial pour la mise en œuvre de la politique de l'enfant unique. Les travailleurs qui ne se conforment pas à la politique pourraient voir leur salaire réduit, les incitations retenues ou leurs conditions de vie déclassées.

<sup>813</sup> Nie Xinru a fait une recherche d'après les archives de l'époque pour vérifier les statuts des unités de travail filmées par Ivens, à voir NIE Xinru, *op.cit.*, 2010.

<sup>814</sup> D'après notre entretien avec Ling Weizhi (凌为治), Shanghai, 2010.

l'unité (qu'Ivens a vu lors de sa première visite) ! Joris Ivens a visité cette caserne l'année précédente : c'était un jour de repos pour les soldats - certains sont en train de jouer aux échecs, d'autres font du sport, certains lisent, certains discutent... C'est une scène pleine de vie qui est très loin de l'aspect rigide de la propagande chinoise, ce qui plaît à Ivens : « je voudrais filmer ça », décrète-t-il et la direction de la caserne l'a accepté. Malheureusement, Ivens est tombé malade, et le tournage à Shanghai a duré beaucoup plus longtemps que prévu. Le tournage dans la caserne est reporté. Ainsi, les soldats de Nankin n'ont pas pu être démobilisés comme prévu. Le jour du tournage, chacun répète ce qu'il avait fait lors de la dernière visite du cinéaste, sans possibilité de changer d'activité<sup>815</sup>.

Enfin, il y a la mise en scène des individus. Zhang Tongdao, dans son article « Expressions chinoises - comprendre des images de la Chine d'Antonioni et d'Ivens », définit deux types d'expressions chinoises dans *La Chine* d'Antonioni, et *Comment Yukong déplaça les montagnes* d'Ivens : expression publique (公开表情) et expression privée (个人表情)<sup>816</sup>. L'expression publique est celle que les Chinois affichent en société : enthousiasme, détermination, confiance, etc... Informés avant le tournage, il n'est pas impossible que « les acteurs » aient répété avant - quoi dire et comment le dire - comme pour une représentation théâtrale. « Pourtant, les expressions publiques ne sont pas forcément irréelles, même s'ils ne sont pas devant la caméra, ils ne montrent que ces expressions devant les autres - c'est la loi de survie à cette époque-là<sup>817</sup> » - la Révolution culturelle oblige effectivement tout un peuple à se comporter d'après une norme « révolutionnaire », sinon, une simple phrase ou geste erroné peut mener à la punition. L'expression privée est celle qui traduit les vrais états d'âme, comme celle affichée dans la séquence du marché noir, filmée en caméra cachée dans *La Chine* d'Antonioni, singulièrement différentes des expressions publiques. Xie Xinru précise que « pendant la Révolution culturelle, le comportement des Chinois dans le lieu public est différent de celui [arboré] en privé, comme si les Chinois 'jouent' constamment devant les autres<sup>818</sup> ». Quand les Chinois parlent devant la caméra, ils « jouent » certainement, mais de façon « naturelle », puisque ce sont leurs manières de

---

<sup>815</sup> Cf. SUN Hongyun, « Entretien avec Qian Liren » et « Entretien avec Lu Songhe », *op.cit.* p. 339, p. 352., et lors de notre interview avec Madame Lu Songhe, elle confirme également cette histoire (Pékin, 2009).

<sup>816</sup> ZHANG Tongdao (张同道), « Expressions chinoises - comprendre des images de la Chine d'Antonioni et d'Ivens » (中国表情——读解安东尼奥尼与伊文思的中国影像), in recueil du colloque international au sujet de Joris Ivens et la Chine de 2008 (non publié, document électronique reçu de l'organisateur de ce colloque) p. 127.

<sup>817</sup> *Id.*

<sup>818</sup> XIE Xinru 聂欣如 « Les changements sociaux en Chine et la réception des films documentaires d'Ivens—— au prisme d'une histoire du ballon » (中国社会变迁和伊文思纪录片的接受——以《球的故事》为例), in *La Télévision chinoise* 中国电视, n° de juillet 2010, p. 48.

parler devant les autres, à tout moment. Wu Wenguang, réalisateur de films documentaires qui a vécu cette période, explique son expérience à la rencontre de *Yukong* :

La Chine des années 1970 qu'Ivens a filmée était une Chine jouée. Il est évident que dans ces films, de nombreux épisodes ont été mis en scène (...) Ce genre de situations ressemble fondamentalement à mon expérience de cet épisode de l'histoire de Chine (...) Je suis sûr que ma gêne venait du fait que je redécouvrais « la laideur du jeu » d'il y a vingt ans, comme si je voyais mes propres blessures dans un miroir. Je suis aussi sûr que c'est un aspect de la réalité que nous, chinois, avons tous expérimenté : la réalité qui est à la fois celle de la contrainte, mais aussi celle de l'acceptation du « devenir comédien »<sup>819</sup>.

Côté Joris Ivens, comme mentionné précédemment : il ne se soucie jamais de la mise en scène, ni ignore la tendance des autorités et confirme sa compréhension : « C'est un comportement aussi vieux que le monde : l'homme, qu'il soit primitif ou civilisé, socialiste ou capitaliste, noir, blanc ou jaune, a toujours tendance à balayer devant sa porte quand il attend un visiteur. En Chine, en 1971, c'était devenu un principe : il fallait embellir la vision de la réalité chinoise<sup>820</sup> ».

Depuis *Les 400 millions aux Lettres de Chine*, il a consciemment pratiqué cette méthode. Ce qui le dérange, ce n'est pas la mise en scène en soi, mais les mises en scène imposées par les officiels (ceux du KMT ou du PCC) « trop parfaites » à ses yeux, c'est-à-dire, trop évidentes pour des spectateurs occidentaux. Avec *Yukong*, il prétend « transmettre une information directe » de la société chinoise durant la Révolution culturelle, les images sont donc censées refléter la vraie vie :

Nous voulions éviter les stéréotypes, les exemples trop parfaits, la rigidité des interventions officielles, tout ce qui, d'une manière générale, pouvait s'interposer entre nous et la réalité de la vie quotidienne (...) Tatchai [Dazhai] était exactement à l'opposé de ce que nous souhaitions filmer, un village pour visiteurs qui correspondait parfaitement à l'idée que se faisaient les Chinois de la perfection. Tout y était trop bien organisé, trop parfait, trop rigide pour que nous nous y sentions à l'aise<sup>821</sup>.

L'épisode de Dazhai n'est donc pas intégré dans *Yukong*, et il en est de même pour les images de Xinjiang - leur tournage au Xinjiang, cité comme un exemple de lutte des cinéastes contre la mise en scène des dirigeants chinois, est souligné par Joris Ivens dans son autobiographie<sup>822</sup>. Au fait, plus il nie cette part d'« arrangement », plus il voudrait convaincre le monde occidental que *Yukong* est l'image réelle de la Chine, ou de leur pays idéal, l'utopie vivante

---

<sup>819</sup> WU Wenguang, *op.cit.* p. 83-84.

<sup>820</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p. 317.

<sup>821</sup> *Ibid.* p. 318.

<sup>822</sup> *Ibid.* pp. 321-325 ;

des maoïstes - « j'ai cru à la Chine, pas seulement à la Révolution culturelle, mais à des choses plus profondes, de la civilisation, de l'art, de la philosophie<sup>823</sup> ». *Comment Yukong déplaça les montagnes*, « un document synthétique sur le sens de la Révolution culturelle<sup>824</sup> » est donc une œuvre de sa conviction personnelle.

### II. 3 *Comment Yukong déplaça les montagnes*

Au cours de ma vie de documentariste j'avais toujours eu tendance, lorsque j'en avais les moyens, à tourner beaucoup de pellicules. Avec *Yu-Kong* j'ai battu tous mes records. À la fin du tournage nous avions dans nos caisses un peu plus de cent-vingt heures de rushes<sup>825</sup>.

Dès leur retour de Chine, Joris Ivens et Marceline Lorian commencent le montage du film à Paris. De ces 120 heures de rushes, ils tirent une œuvre monumentale de 12 heures, en couleur, son synchronisé (dialogues en chinois plus la traduction en français). *Comment Yukong déplaça les montagnes* sort officiellement à Paris le 10 mars 1976, le distributeur est leur propre société - CAPI film<sup>826</sup>. *Yukong* se compose de 12 parties :

1. *Autour du pétrole* (87') ; 2. *La pharmacie* (81') ; 3. *L'Usine de générateurs* (129') ;  
4. *Une femme, une famille* (108') ; 5. *Le Village de pêcheurs* (103') ; 6. *Une caserne* (57') ;  
7. *Une histoire de ballon* (21') ; 8. *Professeur Tsien* (14') ; 9. *Répétition à l'opéra de Pékin* (31') ; 10. *Entraînement au cirque de Pékin* (20') ; 11. *Les Artisans* (17') ; 12. *Impression d'une ville* (60')

Du 31 juillet au 16 septembre 1975, le couple Ivens retourne en Chine, avec l'objectif de compléter quelques prises pour des raccords, et montrent ces résultats aux autorités chinoises. Malheureusement, la situation politique en Chine a changé : un an après la mort de Lin Biao, les organes officiels ont publié des articles révélateurs, puis, durant l'hivers 1973 et en 1974, une grande campagne critique est déclenchée - le *pilinrikong* (批林批孔 « critique Lin Biao, et critique Confucius »). En cette même année 1974, le film *la Chine* d'Antonioni et Michelangelo Antonioni

<sup>823</sup> DEVARRIEUX, Claire, *op.cit.* p. 23.

<sup>824</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p. 317.

<sup>825</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>826</sup> Au moment de trouver un circuit de distribution pour *Yukong*, le film n'intéresse pas les grands distributeurs comme Gaumont, à cause de sa longueur. Les petits distributeurs ne veulent pas prendre le risque non plus, Ivens et Lorian sont obligés de jouer le rôle de distributeur. C'est une aventure astreignante, mais bien menée. Cf. *Ibid.* p. 331-332.

lui-même sont devenus également les cibles de critique d'envergure nationale<sup>827</sup>. Derrière ces « mouvements de masse », la cible d'une campagne feutrée et allusive semble être le Premier ministre Zhou Enlai. Ainsi, à la grande déception de Joris Ivens et de Marceline Loridan, non seulement ils n'ont pas eu d'approbation de la part de la direction chinoise, mais ils ont reçu une longue liste d'avis de modifications « dont la plupart n'étaient que des absurdités inacceptables<sup>828</sup> ». Zhou Enlai étant alors gravement malade et hospitalisé, ils n'ont pu le voir. D'après les souvenirs de Joris Ivens, leurs amis et l'équipe de *Yukong* sont venus les consoler, et leur ont conseillé de « ne pas tenir compte de ce qui nous était demandé (...) et de prendre nos films et de nous en aller le plus vite possible<sup>829</sup> ». Dans son autobiographie, une page est consacrée à l'adieu d'une « quarantaine d'amis » dont toute l'équipe de *Yukong*, une page pleine d'émotions. Ce passage est incontestablement la description la plus sentimentale relative aux Chinois dans tous ses écrits. Néanmoins, si l'on se réfère aux archives du *Quotidien du peuple* de cette période, on a la surprise de voir de nombreuses apparitions de leurs noms à la page :

- n° du 01 août, p. 4 : « Arrivée à Pékin de J.Ivens et de M. Loridans » (伊文思和罗丽丹到京)

- n° du 06 août, p. 4 : « Chai Zemin, le président de l'Association du peuple chinois pour l'amitié avec l'étranger (CPAFFC) donne un banquet en l'honneur de J. Ivens et de M. Loridan » (柴泽民宴请尤·伊文思和玛·罗丽丹).

- n° du 15 septembre, p. 4 : « Le vice-Premier ministre Zhang Chunqiao a reçu Ivens et Loridan » (张春桥副总理会见伊文思、罗丽丹).

- n° du 16 septembre, p. 4 : « Liao Chenzhi donne un banquet en l'honneur d'Ivens et de Loridan » (廖承志宴请伊文思和罗丽丹).

-- n° du 19 septembre, p. 4 : « Ivens et Loridan quittent Pékin » (伊文思、罗丽丹离京).

Par ailleurs, à la une du journal du 18 mai, dans l'article intitulé « Le vice-Premier ministre Deng organise un banquet de remerciement pour le Premier ministre Chirac, le vice-Premier ministre Deng termine sa visite en France et quitte Paris » (邓副总理举行答谢宴会招待希拉克总理 邓副总理结束在法国的访问离巴黎回国), « le célèbre réalisateur Joris Ivens et son assistante Loridan » ont aussi été invités de ce banquet organisé par Deng Xiaoping lors de sa visite en France. De toute évidence : le couple Ivens et le PCC sont toujours en relation étroite malgré la lutte de pouvoir au sein du PCC. Si postérieurement, Joris Ivens et Marceline Loridan voulaient

---

<sup>827</sup> Sur ce sujet, à voir notre chapitre suivant.

<sup>828</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>829</sup> *Ibid.*, p. 331.



marquer leur distance et leur différence avec la Bande des Quatre dont Jiang Qing, Zhang Chunqiao, etc., ils n'ont jamais été en opposition contre eux, et encore moins d'en être les victimes. Quant aux « avis de modifications », cela correspond plus à un formulaire bureaucratique spécifique de cette période historique qu'à de réelles critiques<sup>830</sup>.

Les autobiographies des cinéastes sont rédigées postérieurement à la Révolution culturelle, après que le gouvernement de la RPC ait officiellement condamné la Bande des Quatre en 1981, mais Ivens et Loridan restent les invités d'honneur du PCC jusqu'à la fin de leurs vies. Ces pages semblent plutôt une réaction conforme à l'évolution de la situation politique. Les deux cinéastes n'ont jamais tenu compte des avis des Chinois, *Yukong* correspondant cent pour cent à leurs idées. Comme disait Régis Debray : « ils ne sont pas trompés [par le gouvernement du PCC], mais ils se sont trompés, parce qu'ils étaient des militants communistes : ils voulaient voir le monde tel qu'ils le voulaient, pas tel qu'il était ». La version finale de *Yukong* est donc une projection de ce monde utopique : « il avait une utopie communiste au fond de lui, qui était très sincère (...) une sorte d'onirisme, de rêve ; le rêve d'une société de justice<sup>831</sup> ».

Joris Ivens n'a pas écrit de scénario, le film s'élabore au fur et à mesure que le tournage avance, et le titre, il l'a trouvé en fin de travail. Mais cette fois, c'est lui-même qui s'inspire des œuvres incontournables du maoïsme : *Comment Yukong déplaça les montagnes* fait partie des « trois vieux articles » (老三篇) - « les trois articles les plus lus du président Mao<sup>832</sup> ». À l'origine, c'est une fable ancienne chinoise : Yukong (愚公, « le vieux sot ») et ses deux fils décident d'abattre deux grandes montagnes qui barrent la route allant de leur maison vers le sud. Zhishou (智叟, « le vieux intelligent ») se moque d'eux en leur demandant comment ils pensent pouvoir abattre des montagnes avec des pioches. Mais Yukong lui répond « Quand je mourrai, il y aura mes fils ; quand ils mourront à leur tour, il y aura les petits-enfants, ainsi les générations se remplaceront indéfiniment ». Et il continue de piocher jour après jour, inébranlable. Le ciel fut ému et envoie sur terre deux génies célestes, qui emportent les montagnes sur leurs dos. En s'appuyant sur cette histoire, Mao pense qu'il y a deux grosses montagnes qui pèsent lourdement sur le peuple chinois : l'une est l'impérialisme, l'autre le féodalisme. Le Parti communiste chinois a décidé de

---

<sup>830</sup> Ce point sera affiné par comparaison avec l'affaire de *La Chine* d'Antonioni (Cf. chapitre suivant).

<sup>831</sup> « Entretien avec Régis Debray », en annexe.

<sup>832</sup> Les trois articles les plus lus du président Mao : *À la mémoire de Norman Béthune, Servir le peuple, Comment Yukong déplaça les montagnes*. D'après un commentaire qui accompagne la réimpression de l'article dans *Pékin Information : Comment Yukong déplaça les montagnes* est un grand document classique d'éducation communiste et l'un des textes les plus fondamentaux que nous devons étudier pour rétablir la conception communiste du monde ». *Pékin Information*, N° 12 du 20 mars 1967, p. 11.

les enlever. En persévérant dans sa tâche et en y travaillant sans relâche, il arrivera à émouvoir le Ciel - « Notre Ciel à nous n'est autre que la masse du peuple chinois<sup>833</sup> ». C'est le texte du discours de clôture du VIIème Congrès du PCC, prononcé par Mao le 11 juin 1945 au moment où le KMT et le PCC entrent en opposition. Historiquement, le PCC l'emporte sur le KMT en s'appuyant sur « le soutien du peuple » et fonde la RPC en 1949. Joris Ivens, en empruntant ce titre pour son film, rend hommage à Mao d'une part et d'autre part, il tente de montrer « la force mythologique du communisme », pour reprendre une formule de Debray, à travers les images du peuple chinois dans tous ses horizons.

« Cette Révolution culturelle touche l'âme de chacun, dans le Parti, le gouvernement et l'armée et chez les ouvriers, les paysans, les commerçants, les élèves, les soldats, dans les cinq domaines - recherche, éducation, journalisme, littérature et art, édition - tous font partie de la lutte », déclare Lin Biao le 13 août 1966, lors d'une réunion de mobilisation pour la Révolution culturelle<sup>834</sup>. Joris Ivens prend ce cadre ainsi défini comme référence et les 12 parties de *Yukong* couvrent bien toutes les catégories de Chinois :

Les ouvriers : *Autour du pétrole : Taking, L'Usine de générateurs, Une femme, une famille.*

Les paysans : *Le village de pêcheurs.*

Les commerçants : *La pharmacie n° 3 de Shanghai.*

Les élèves : *Une histoire de ballon (Lycée n° 31 de Pékin).*

les soldats : *Une caserne de Nankin.*

L'épisode *Professeur Tsien* représente les intellectuels, tandis que *Répétition à l'opéra de Pékin*, *Entraînement au cirque de Pékin* et *Les Artisans* les milieux artistiques. *Impression d'une ville* est un aperçu de Shanghai, par rapport aux autres parties - focalisées sur un aspect, un personnage, une unité de travail - il relève d'une vision collective de la vie quotidienne des Chinois, teintée de lyrisme révolutionnaire - *Yukong* marque pour Joris Ivens son ambition de « refléter la société chinoise d'une manière complète », comme l'a remarqué Zhang Xianmin<sup>835</sup>.

*Autour du pétrole*, a pour sujet Taking (大庆, en *pinyin* : Daqing), champ pétrolifère dans la grande plaine du Nord-est de la Chine - Modèle industriel de la RPC. Au début des années 60,

---

<sup>833</sup> Discours de Mao (en français) :

<http://www.pileface.com/sollers/pdf/Mao%20Zedong%20Comment%20Yukong.pdf>.

<sup>834</sup> Cf. LIN Biao (林彪), « Discours à la réunion de travail du Bureau politique » (在中央工作会议上的讲话), du 13 août, 1966. <https://www.marxists.org/chinese/linbiao/mia-chinese-linbiao-19660813.htm>

<sup>835</sup> Zhang Xianmin 张献民, « Ivens : rapport minoritaire et ... » (伊文思: 少数派报告及其他...), in SUN Hongyun, XU Yi & BAKKER, Kees, *op.cit.* p. 330.

des dizaines de milliers de travailleurs venus de tout le pays y sont rassemblés pour la construction de cette base d'exploitation pétrolifère. Après trois années de travail acharné, le 3 décembre 1963, dans son « Rapport de travail du gouvernement » lors de la quatrième session du deuxième Congrès national du peuple, Zhou Enlai proclame solennellement que l'ère de l'utilisation du « pétrole étranger » est révolue pour toujours ! En 1964, Mao lança un appel à tout le pays : « Que l'industrie prenne exemple sur Taking !<sup>836</sup> ». L'« esprit de Taking » (大庆精神) est incarné par une figure exemplaire : l'« homme de fer » Wang Jingxi (铁人王进喜). La ténacité et le courage des communistes chinois dans des conditions extrêmement difficiles, la détermination de ne pas succomber au blocus économique étranger et de gagner son indépendance par ses propres efforts - cet esprit reste promu jusqu'à nos jours<sup>837</sup>. « Nous irons de l'avant quand les conditions nécessaires existent et nous progresserons aussi en les créant quand elles font défaut ! » Wang Jiangxi est décédé en 1970, à l'âge de 47 ans, mais sa parole reste gravée dans l'histoire de la Chine<sup>838</sup>. Le film de Joris Ivens s'ouvre sur la scène du travail de l'équipe de forage 1205, jadis sous la direction de l'icône héroïque, mais son regard porte surtout sur son « moment de loisir » : dans la première partie de ce film, par exemple, environs 3 minutes sur le travail, et 12 minutes sur leur vie - se laver, chercher des courriers, faire des raviolis, manger, jouer, discuter, etc... Puis sont également filmés des agriculteurs, des ouvrières et cadres techniques de Taking et leurs déclarations. Ces interviews abordent de nombreuses questions importantes, telles que la voie chinoise de l'édification du socialisme, l'autonomie économique du pays, la question des différences entre l'urbain et le rural, l'étude de la philosophie et l'application de la pensée de Mao dans la pratique des travailleurs, ainsi que la lutte des classes, le rôle dirigeant de la classe ouvrière, etc. Avec l'insertion d'images d'archives chinoises en noir et blanc, Ivens retrace l'histoire de cette course pour l'autonomie énergétique - pétrolière en l'occurrence. Avec la cérémonie finale de récompense marquant la victoire, l'épisode montre un acte révolutionnaire, celui de la création d'un petit monde autosuffisant dans un désert immense : une victoire de la Chine sur un monde hostile.

---

<sup>836</sup> Appelle de Mao en 1963 : « Que l'industrie prenne exemple sur Taking, que l'agriculture prenne exemple sur Dazhai, que tout le pays prenne exemple sur l'Armée populaire de libération » (工业学大庆, 农业学大寨, 全国学人民解放军).

<sup>837</sup> Sur le site « des mots clés de la Chine » du gouvernement chinois, il y a l'explication en chinois et en anglais de ce terme « esprit de Daqing » - [http://keywords.china.org.cn/2020-09/30/content\\_76767418.htm](http://keywords.china.org.cn/2020-09/30/content_76767418.htm)

<sup>838</sup> Le 5 juin 1972, le PCC a publié un livre pour souligner encore la valeur de Taking : *Taking : Un drapeau rouge sur le front industriel chinois* (大庆——中国工业战线上的一面红旗). On peut voir la version française sur ce site : <https://vivelemaoisme.org/taking-un-drapeau-rouge-sur-le-front-industriel-chinois-%E2%88%92-1972/>

*L'Usine de générateurs* se focalise sur une grande usine en banlieue de Shanghai - l'Usine de générateurs de Shanghai (上海电机厂), qui emploie environ huit mille ouvriers. Par rapport à *Taking*, c'est une usine « ordinaire » - qualificatif utilisé par Joris Ivens dans le commentaire - à cette époque-là, toutes les unités de travail ont des classements, si elle n'est pas parmi les usines « avancées » et récompensées cette année-là, elle reste toutefois une usine renommée, qui a la qualification pour recevoir les étrangers<sup>839</sup>. L'objectif d'Ivens est sans doute de montrer l'influence de la Révolution culturelle sur différents secteurs d'activités, et à différents niveaux (des unités modèles aux ordinaires) pour s'approcher d'une « vérité », de façon plus convaincante. L'interview de deux dirigeants (un vieux cadre 老干部 et un nouveau cadre 新干部, ancien ouvrier « rebelle » des débuts de la Révolution culturelle) sert de fil de conducteur reliant divers événements de l'usine : débats des ouvriers sur le rôle de la stimulation matérielle (sous l'égide de l'égalitarisme), le mouvement *Dazibao* marquant la participation des ouvriers dans la gestion de l'usine, étude de la philosophie dans l'usine, entraînement des milices, envoi des ouvriers à la campagne, etc... D'où une vive ambiance de la « révolution permanente ». Afin de souligner cette fébrilité active au sein de l'usine, le cinéaste montre également les activités sportives et artistiques organisées, l'école du soir pour les ouvriers, leurs dortoirs, leurs loisirs, ainsi que des services auxiliaires : le dispensaire médical et la crèche de l'usine. Aux yeux de Xie Xinru, chercheur Shanghaien qui a intensément vécu cette période, *L'Usine de générateurs* « est [jusqu'à aujourd'hui] le documentaire le plus vivant et le plus complet de cette époque<sup>840</sup> ».

*Une femme, une famille* est centrée sur la personnalité de Gao Shulan (高淑兰), vice-présidente du syndicat de l'Usine de locomotives et de wagons « 7 février » de Pékin (北京二七机车车辆厂)<sup>841</sup>, ouvrière issue d'une famille de paysans pauvres, épouse d'un officier d'APL, et mère

---

<sup>839</sup> Cf. Notre entretien avec deux anciens ouvriers de cette usine, dont Ling Weizhi (凌为治), le rôle central dans la séquence du *Dazibao* : l'ouvrier qui tient le pinceau pour réaliser le *Dazibao*.

<sup>840</sup> NIE Xinru, *op.cit.*, p. 122.

<sup>841</sup> Le « 7 février », est le nom de la première grande grève des ouvriers chinois en 1923 : la grève des travailleurs du chemin de fer de Jing-Han, considérée comme le point culminant du premier mouvement ouvrier dirigé par le PCC. La grève s'est soldée par un échec, mais « elle a démontré la force de la classe ouvrière chinoise et élargi l'influence du Parti dans le cœur du peuple chinois ». Cf. « La grande grève des ouvriers du chemin de fer de Jing-Han » sur le site de *News of the Communiste Party of China* (<http://cpc.people.com.cn/GB/33837/2533729.html>)

de famille - une représentante des catégories les plus valorisées par la Révolution culturelle<sup>842</sup>. Pour se consacrer à son travail, Gao Shulan habite près de l'usine, avec sa fille, chez son grand frère et sa mère, et elle ne se rend à Pékin pour rejoindre son mari que le week-end. En dehors de sa vie familiale, le film interroge les points de vue de Gao Shulan sur l'amour, le mariage, l'équilibre entre le travail et la famille, et filme son cadre de travail. À travers des interviews de ses collègues, on apprend son parcours personnel et son ascension (de simple ouvrière au cadre) pendant la Révolution culturelle, ainsi que les regards portés sur elle par son entourage. Puis, l'auteur plonge dans cette « unité de travail avancée », louée par Mao en personne, son attention porte sur les ouvrières, l'union des cadres, des techniciens (intellectuels) et des ouvriers grâce à la Révolution culturelle, les mesures de recyclage et d'écologie, etc. Au lieu de creuser profondément le portrait d'une femme « exemplaire », l'auteur semble s'intéresser plutôt à la vie dans leur *Siheyuan* (四合院)<sup>843</sup> : les relations entre des voisins, entre de différentes générations, par exemple. Le terme « une famille » présent dans le titre du film, correspond plutôt à cette grande « constellation » que composent sa mère, son frère, sa belle-sœur, sa nièce et son neveu, elle et sa fille - tableau vivant de trois générations sous le même toit. Son mari n'apparaît que dans un court passage à Pékin, et le film ne lui donne pas la parole. Visiblement, Gao porte plus d'attention à son travail qu'à sa vie de couple. C'est un point particulier, éloigné des comportements occidentaux, mais très répandu et valorisé dans la Chine de Mao : celui du dévouement et du désintéressement à la cause révolutionnaire au détriment de l'intérêt privé. Certains de ses collègues mentionnent leur admiration pour Gao Shulan : « Pendant la période la plus tendue de la Révolution culturelle, il se trouve qu'elle sortait avec quelqu'un. Elle a tout oublié, elle n'a pas écrit de lettres à son petit ami ni n'est sortie le dimanche. On l'admire du fond du cœur et trouve qu'elle n'est vraiment pas facile ! » - ainsi ce témoignage dépeint-il une héroïne représentative de la classe la plus avancée dans le pays de maoïsme, révolutionnaire jusqu'au

---

<sup>842</sup> Les « cinq catégories rouges » (红五类) étaient les classes sociales privilégiées par le PCC lors de la Révolution culturelle, opposées aux « cinq catégories noires » qui ont été classées comme ennemis de la révolution : paysans pauvres et paysans de la classe moyenne inférieure (贫下中农) ; ouvriers (工人) ; soldats révolutionnaires (革命军人) de l'Armée populaire de libération (APL) ; cadres révolutionnaires (革命干部) ; martyrs révolutionnaires (chinois : 革命烈士), dont des membres de la famille, des enfants, des petits-enfants et d'autres proches de membres décédés du PCC et du personnel des services de l'APL tués au cours d'actions militaires.

<sup>843</sup> Le *Siheyuan* est le nom donné aux maisons traditionnelles : une composition architecturale rectangulaire comportant au moins une cour, le plus souvent carrée, en son centre. Historiquement, il apparaît en 1264 durant la dynastie Yuan alors que la ville est en reconstruction après sa dévastation par Gengis Khan. Des alignements de *Siheyuan*, à la porte tournée vers le Sud, le long des ruelles (*hutong*) constituaient alors le mode d'urbanisation courante à Pékin. Ces maisons s'organisent selon un même plan : un jardin au centre duquel on plante traditionnellement un jujubier, un sophora ou autre arbre fruitier, et entouré de pièces distribuées et attribuées selon le rang et la hiérarchie au sein de la famille de structure patriarcale. Dans le temps, un *Siheyuan* appartient à une famille, mais pendant la Révolution culturelle, nombreuses sont des maisons confisquées par l'État, et redistribuées au « peuple travailleur » - c'est le cas dans ce film : plusieurs familles partagent un *Siheyuan*, et la cour centrale sert d'espace commun. Un cadre plein de charme traditionnel a ainsi servi à une vie collective révolutionnaire.

sacrifice inhumain. Par contraste, la scène de clôture est celle d'une vie paisible : les gens de ce *Siheyuan* se réunissent dans la cour, pendant que les enfants jouent de la terre, les adultes jouent de la musique, aux cartes, ils discutent, plaisantent, chantent, sourient, et se présentent - la plupart d'entre eux travaillent dans la même usine... une entente parfaite entre les voisins, les collègues, les différentes générations, et une image vivante de la vie idéale du peuple.

*Le Village de pêcheurs* est probablement l'épisode le plus exotique de *Yukong*. Il montre le magnifique paysage de l'île de Dayu (大鱼岛, île du grand poisson), dans la province de Shandong, et filme notamment l'équipe de pêche « 8 mars », une équipe exclusivement féminine. Si Mao demande « Que l'agriculture prenne l'exemple de Dazhai », l'île de Dayu est surnommée « Dazhai sur la mer », village exemplaire pendant la Révolution culturelle où son équipe de pêche « 8 mars » est une légende couronnée de récompenses<sup>844</sup>. Sous le regard d'Ivens et de Loridan, les descendants de Confucius<sup>845</sup> sont doux et diligents, leurs discours très peu politisés (sans allusion à la lutte de classe, sans débats interminables), et tout le village vit dans une atmosphère ensoleillée et harmonieuse. C'est un modèle socialiste, avec des services publics gratuits - dispensaire, école, services à domicile, activités pour les personnes âgées - tout le monde y a sa place dans une forme d'égalité entre hommes et femmes. Si Joris Ivens considère qu'un tel paradis ne peut qu'être le fruit de la Révolution culturelle, aux yeux des Chinois, ce village ressemble surtout à une utopie rêvée par les lettrés poètes depuis des milliers d'années : « une source cachée à l'abri des tumultes du monde » (世外桃源). Le capitaine de 50 ans, « membre du PCC » ose dire devant la caméra : « la Révolution culturelle, je ne la comprends pas (...) » - ce détail est mentionné par Ivens et Loridan qui y voient la justification de leur méthode dite du « cinéma direct », de leur « non-fiction », et des « limites de la Révolution culturelle ». Mais aux yeux des Chinois, cela explique que dans cette île, l'atmosphère de la Révolution culturelle est beaucoup moins meurtrière qu'ailleurs : « ici, la population n'a pas peur de dire ses doutes, à l'abri des dénonciations, ni des luttes sanglantes<sup>846</sup> ».

*La pharmacie n° 3 de Shanghai* (上海第三医药商店) est « un drapeau rouge » - une unité de travail exemplaire - dans le système commercial de Shanghai pendant la Révolution culturelle. Elle est connue pour son esprit de « servir du peuple », qui constitue la ligne conductrice sur laquelle s'aligne le film - enregistrement minutieux des activités quotidiennes d'une pharmacie

---

<sup>844</sup> [https://www.sohu.com/a/448294298\\_138371](https://www.sohu.com/a/448294298_138371)

<sup>845</sup> L'île de Dayu se trouve dans la province de Shandong, qui est le pays natal de Confucius.

<sup>846</sup> NIE Xinru, *op.cit.* p. 209-210.

citadine. Toutes sortes de clients y sont reçus et peuvent être soignés dans leur cabinet de soins, et l'officine est capable d'envoyer des médecins et des médicaments à la campagne. Ainsi que leurs séances de « critique et autocritique » afin d'améliorer la qualité de service, leur étude politique et discussion, leurs réunions pour prendre les avis des ouvriers et paysans, etc.

La vie de « *xiao* Bao » (employée exemplaire de la pharmacie) relatée dans l'épisode peut sembler un détail hors sujet, mais c'est l'occasion pour les documentaristes d'aborder l'état des relations entre les femmes et les hommes dans la sphère sociale et privée. Dans l'interview, Xiao Bao précise que chez elle, c'est elle qui s'occupe des comptes de la famille et confirme qu'elle se pense comme « une femme libérée ». L'une des scènes (très médiatisée) de *Yukong*, est tournée chez les parents de *xiao* Bao : un jour de repos, *xiao* Bao et son mari emmènent leur fille pour manger chez les grands-parents, après le repas, pendant que *xiao* Bao écoute la radio, son mari fait la lessive à la main dans la cour. Un plan-séquence qui met en valeur une authentique relation « révolutionnaire ». Il s'agit d'une pure mise en scène : Madame Bao, dans notre entretien de 2010, raconte comment Ivens et Loridan ont organisé ce tournage : ils ont eu cette idée après avoir « longuement discuté avec eux et observé leur vie ». Son mari et elle travaillent tous les deux, et ils « ont l'habitude de partager les tâches ménagères ». Pour elle, les enjeux de cette méthode de tournage relèvent d'une critique esthétique surprenante mais assumée : « il est normal que l'art dépasse un peu la vie<sup>847</sup> ». À ce propos, les « hommes de Shanghai » (上海男人) sont connus pour être les moins misogynes de la Chine. Le chercheur Nie Xinru, en tant que Shanghaien, a même consacré un sous-chapitre à ce sujet dans son analyse de ce film, au niveau historique, sociologique, littéraire et psychologique<sup>848</sup>. En ce sens, Ivens et Loridan ont bien saisi un point sensible de la société chinoise, comme précurseur. À la même époque, la France connaît une montée des féminismes (après mai 68 surtout) et Marceline Loridan signe le « manifeste des 343 salopes » en 1971. En Chine, on ne parle pas de féminisme, mais de « libération des femmes » depuis la fondation de la RPC, et la parole de Mao - « les femmes sont la moitié du ciel » - fascine les Françaises engagées dans leurs contestations. Le « Petit Livre rouge » lui-même, consacre à ce sujet un chapitre intitulé « les Femmes<sup>849</sup> ». Après le voyage en Chine du groupe *Tel quel*, Julia Kristeva publie *Des Chinoises*, avec une calligraphie de Mao en couverture<sup>850</sup>. La place des femmes est pourtant fortement contestée en Chine, mais il reste un sujet commun pour les Français et les

---

<sup>847</sup> Cf. Notre entretien avec Madame BAO Han (包函), Shanghai, avril 2010.

<sup>848</sup> NIE Xinru, *op. cit.*, pp. 142-146.

<sup>849</sup> MAO Zedong, *Citations du Président MAO Tse-toung*, Édition en langues étrangères, Pékin, 1966. pp. 326-330.

<sup>850</sup> KRISTEVA, Julia, *Des Chinoises*, Paris, Editions des femmes, 1974.

Chinois. La vision de la pharmacienne dans le film constitue « une vision de femme très avancée », un autre modèle de libération au sein de la révolution.

*La pharmacie* est aussi l'une des parties plus poétiques de *Yukong* : le film s'ouvre par un plan lumineux de la rivière Huangpu (黄浦江), suivi par une séquence pleine de vie sur diverses activités matinales des Chinois, du Bund (外滩) à la concession française (法租界)<sup>851</sup> où se situe cette pharmacie. Il se clôt sur par scène sous la pluie : l'employé Xiao Liu enfourche son vélo pour livrer des médicaments. Quand il disparaît au bout de la rue fleurie de parapluies, il y a la référence lyrique à *la Pluie*, film tourné par Ivens à Amsterdam en 1929. Joris Ivens considère *La pharmacie* comme une « grande réussite<sup>852</sup> », il est présenté au Festival de Cannes en 1976<sup>853</sup>, et constamment diffusé comme l'exemple de *Yukong*, postérieurement.

*Une histoire de ballon* se déroule au Lycée n°31 de Pékin. Ce court-métrage se concentre sur un incident vieux de quelques jours seulement : à la fin d'une récréation, certains élèves continuaient de jouer au football. Une enseignante est allée leur demander d'arrêter le jeu, provoquant le mécontentement des élèves. Un élève a tiré le ballon sur l'enseignante et le ballon a volé au-dessus de sa tête. Le ballon a été confisqué et l'élève critiqué. Une dispute s'ensuivit. Afin d'apaiser le différend, la directrice organise une discussion dans la classe de l'élève, à laquelle participe toute la classe et l'enseignante en question. La caméra suit toute la réunion en plan-séquence. L'auteur montre une nouvelle relation entre les élèves et les enseignants, la démocratie et la méthode « révolutionnaire » des Chinois à travers cette réunion « inhabituelle » aux yeux des Occidentaux, mais aussi des Chinois d'aujourd'hui. Lors d'une séance de discussion après la projection du film en 2010, les jeunes spectateurs chinois pensent tout de suite à « une fausse scène » organisée par le gouvernement de l'époque<sup>854</sup>. En 2002, Zhang Tongdao a fait un film en invitant les élèves de ce film, et ils confirment l'existence de l'incident. Comme pour d'autres films, la « méthode Ivens » consiste à visiter les lieux, à s'informer sur ce qui s'est passé, puis de choisir : dans ce lycée, cette histoire de ballon a attiré son attention. L'équipe y retourne pour filmer cette réunion, reconstituée spécialement pour le tournage. Une élève se souvient que « pour la séquence d'ouverture, afin d'avoir le ciel bleu, on a attendu toute la matinée sur le

---

<sup>851</sup> Shanghai, étant la ville la plus occidentalisée de la Chine, elle garde beaucoup de traces de l'époque de la colonisation. Le Bund et la concession française en sont parmi les lieux typiques et sont aujourd'hui des quartiers très prisés de la métropole. Régis Debray a réalisé un documentaire centré sur cette zone en 1987 : *French Concession*.

<sup>852</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p. 329.

<sup>853</sup> *La Pharmacie* fait partie de la sélection officielle *Hors compétition* : [http://www.cinema-francais.fr/cannes/cannes\\_1976.htm](http://www.cinema-francais.fr/cannes/cannes_1976.htm)

<sup>854</sup> Discussion après la séance de projection d'*Une histoire de ballon*, en présence de Marceline Loridan et d'André Stufkens, organisé par The Dutch Cultural Center, dans le cadre de l'Exposition universelle de Shanghai, juillet 2010.



terrain de sport <sup>855</sup> ». En un certain sens, cette réunion ressemble à la manifestation dans *Borinage*, la mise en scène devient évènement - le débat n'est pas préparé, et la façon de raisonner et d'argumenter, telle qu'elle est filmée, si elle n'est pas vraie au sens strict du terme, est vraisemblable. L'opérateur Li Zecheng a d'ailleurs utilisé cette séquence quand il explique son apprentissage du « cinéma direct » auprès d'Ivens<sup>856</sup>. Les Chinois mesurent aujourd'hui, par ce film, le fossé qui les sépare de la période de la Révolution culturelle, époque où tout le monde baigne dans les « performances révolutionnaires ».

*Une Caserne* raconte la vie des soldats dans une caserne près de Nankin : leurs entraînements, leurs études politiques et techniques bien sûr, mais aussi et surtout leur vie quotidienne : activités pendant le temps de repos, parcours personnels, organisation autosuffisante de la caserne, famille, travail des femmes d'officiers ainsi que leur aide portée aux villageois et l'entraînement des milices. L'égalité entre les officiers et les soldats, entre les femmes et les hommes, l'entente entre les armées et les masses sont vivement illustrées. Il s'agit probablement du seul documentaire réalisé par un Occidental sur ce sujet - pour des raisons idéologiques et politiques.

Le *Professeur Tsien* n'est que l'enregistrement d'interview de cette sommité scientifique<sup>857</sup>. En moins d'un quart d'heure, Qian Weichang raconte son expérience personnelle, son changement grâce aux critiques « révolutionnaires ». Devant la caméra d'Ivens, ce « représentant » d'intellectuels, sa femme et ses deux filles sont tous souriants et convaincus du (« bon ») sens de la Révolution culturelle. Compte tenu de l'intérêt des intellectuels français pour le courant maoïste à cette époque-là, l'épisode, malgré sa courte durée et la monotonie de son cadre, s'avère un composant incontournable de cette fresque.

---

<sup>855</sup> ZHANG Tongdao (dir.) 张同道主编, *Dashi yingxiang* 大师影像 [Portraits de grands maîtres], Guangzhou 广州, Nanfang ribao chubanshe 南方日报出版社, 2003. p. 393.

<sup>856</sup> LI Zecheng, *op. cit.*

<sup>857</sup> « Tsien », s'écrit en pinyin : Qian, c'est en effet 钱伟长 (QIAN Weichang) (1912-2010), célèbre physicien et mathématicien appliqué chinois, membre de l'Académie chinoise des sciences et président de l'Université de Shanghai. Originaire de Wuxi (province du Jiangsu), il a été diplômé de l'université Tsinghua en 1935. Après l'obtention de son doctorat à l'Université de Toronto sous la supervision du professeur J. L. Synge en 1942, il a travaillé comme associé de recherche dans le Jet Propulsion Laboratory du California Institute of Technology (Caltech). En 1946, Qian retourne en Chine pour être professeur à l'Université Tsinghua, et à l'Université de Pékin. Dans les années 1950, il est doyen des études et vice-président de l'Université Tsinghua, directeur adjoint de l'Institut de Mécanique de l'Académie chinoise des sciences (CAS), directeur de l'Institut d'Automatisation de la CAS, et membre du comité permanent de la Fédération nationale des sociétés scientifiques chinoises. Au cours de la Campagne anti-droitiste, il est déterminé à être un « droitiste ». Pendant la Révolution culturelle, il a été aussi la cible des Gardes rouges et de ses propres étudiants, mais n'a pas connu de traitements violents.

*Répétition à l'opéra de Pékin*, *Entraînement au cirque de Pékin* et *Les Artisans* sont des courts-métrages, dont les deux derniers ne comportent aucun dialogue. Comme il a été évoqué précédemment, la réforme de l'opéra de Pékin s'avère le prélude de la Révolution culturelle, et c'est par là que Jiang Qing et sa bande prennent appui pour monter au sommet du pouvoir. Les milieux littéraires et artistiques ont largement subi attaques et destructions<sup>858</sup>. Apparemment, Joris Ivens et Marceline Loridan ne s'intéressent guère à l'origine de cette révolution, l'entretien avec les acteurs de l'Opéra de Pékin nous paraît rempli de « langue de bois », et sans creusement réel. Pour Nie Xinru : « *Répétition à l'opéra de Pékin* n'est pas un bon documentaire (...) la discussion au sujet de la réforme de l'opéra de Pékin reste très superficielle, la longue séquence de répétition et de présentation n'a pas beaucoup de lien avec le sujet, et ne laisse qu'une impression 'exotique'<sup>859</sup> ». Si Nie s'intéresse notamment à la portée sociologique de *Yukong* - sa monographie sur Joris Ivens consiste en une analyse de la société chinoise sous la Révolution culturelle à travers *Yukong*. Mais pour les spectateurs occidentaux, ces trois films restent malgré tout intéressants puisqu'ils offrent une possibilité de percer les mystères de l'art chinois. Ivens n'oublie pas de souligner l'acquis de la Révolution culturelle dans ces domaines : l'opéra de Pékin se tourne vers les masses, il associe l'art avec la vie au lieu de servir les classes bourgeoises ou féodales ; chez les artisans, la transmission traditionnelle « de père en fils » est remplacée par l'enseignement des anciens aux jeunes ouvriers. L'absence de l'entretien aide, dans une certaine mesure, à mieux observer les gestes millénaires, qui fascinent l'Occident depuis des siècles.

Dans l'ensemble, ces douze heures de documentaires correspondent bien à l'objectif de ses réalisateurs, tel que le précisait Joris Ivens :

*Yu-Kong* ce fut d'abord cela, l'approche d'une double réalité dont nous ne percevions qu'une face. Cette complexité nous amena à filmer les Chinois les plus ordinaires dans leur vie de tous les jours en évitant de nous engager dans l'abstraction d'une analyse politique. Pour toucher la Chine, pour montrer les acquis et les limites de la Révolution culturelle, nous devons nous rapprocher du peuple.

L'une de nos principales préoccupations touchait à une question qui nous avait souvent été posée : existe-t-il une véritable liberté d'expression en Chine et comment se résolvent les contradictions entre le centralisme et les particularismes, le collectif et l'individu, les villes et les campagnes, le manuel et l'intellectuel ? Lorsque nous

---

<sup>858</sup> La Réforme de l'opéra de Pékin (京劇改革), dirigée par Jiang Qing est considérée comme la genèse de la Révolution culturelle : la dénomination de cette révolution, vient directement de l'opéra de Pékin. Dans un article intitulé « Les Dix ans de réforme de l'opéra de Pékin » publié dans *Drapeau rouge*, organe du PCC, le n°7 de 1974, l'auteur confirme que « la Réforme de l'opéra de Pékin est la première victoire de la Révolution culturelle (...) C'est une révolution complète qui détruit, pour la première fois dans l'histoire, la littérature et l'art des classes exploiteuses pour fonder celles pour le prolétariat. C'est une expérience sans précédente ». Cf. NIE Xinru, *op.cit.* p. 238.

<sup>859</sup> *Ibid.* p. 240-241.

interrogeons les Chinois nous le faisons selon notre logique, pour, justement, répondre aux questions que se posaient les Occidentaux<sup>860</sup>.

Caméra « à l'épaule » qui suit le mouvement des gens, sons directs, absence de musique, commentaire concis, traduction systématique des interviews - tout cela permet aux spectateurs une expérience immersive inédite : en regardant les images de *Yukong*, nous avons l'impression d'entrer dans la vie chinoise, avec la caméra comme yeux.

*Yukong* comme *Lettres de Chine*, sont dotés d'une auréole d'Eden, ils ont pourtant une grande différence : si on les compare à la peinture chinoise, *Lettres de Chine* ressemble à une peinture de *xieyi* (写意 : dessiner le sens) - style impressionniste et cursif, et *Yukong* à la peinture de *gongbi* (工笔 : soigner les traits) - style réaliste et minutieux. Nous pensons surtout à la célèbre *Promenade au fleuve le jour de la fête de la Pure Lumière* (清明上河图), qui mesure 24, 8 cm de hauteur par 5 mètres 28 cm de longueur - un panorama de la vie quotidienne dans la Chine du onzième siècle, « à travers lequel l'oeil se déplace comme une caméra en mouvement<sup>861</sup> ». Avec ses douze heures de films, et son attention sur les détails des vies de chacun, *Yukong* nous paraît proche de ce rouleau de peinture unique : sublimation des mille détails de la vie et préciosité infinie de l'exécution<sup>862</sup>.

Sans contrainte de temps (en tournage ou en durée du film), ni de budget, ni de personnels - cette liberté est non seulement une condition de production « incroyable », mais aussi l'occasion pour forger un style - un suivi calme et patient, même sans événement intense, la caméra continue à tourner, on continue à voir. Dans la partie sur le cirque de Pékin, par exemple, pendant que certains s'entraînent, d'autres membres s'assoient à côté, ils écoutent, regardent, sourient, plaisantent entre eux... malgré l'absence de paroles, ni l'intérêt évident pour le sujet, ce genre d'images « insignifiantes » dispersées un peu partout dans *Yukong*, créent une atmosphère vivante, proche de notre quotidien, qui donne aux spectateurs « le plaisir de contempler la vie »,

---

<sup>860</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p. 325.

<sup>861</sup> YANG Xin, NIE Chongzheng, et LANG Shaojun, *op.cit.* p. 105.

<sup>862</sup> Œuvre de Zhang Zeduan (张择端, 1085 – 1145), de la dynastie Song du Nord (北宋), la capitale de l'époque est Bianjing (汴京), aujourd'hui Kaifeng (开封). Le thème célèbre l'esprit festif et l'agitation profane de la fête de Qingming, la fête des morts des Chinois, plutôt que les aspects rituels comme le balayage des tombes et les prières. Peinte sur un rouleau à main, l'œuvre dévoile le mode de vie de toutes les classes sociales, du plus pauvre jusqu'au plus riche, ainsi que les diverses activités économiques se déroulant tant à la campagne qu'à la ville. Elle donne un aperçu des vêtements et de l'architecture de l'époque. Comme création artistique, elle a été vénérée ainsi que copiée et réinterprétée par des artistes des dynasties ultérieures. Considérée comme l'une des dix plus précieuses peintures de la Chine, elle est aujourd'hui conservée au musée du Palais impérial (Pékin). Cf. *The Palace Museum* - <https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228226.htm>.

comme le disait Jean-Louis Bory<sup>863</sup>. Et c'est aussi, pour Ivens, l'occasion de montrer que l'image peut être un vecteur efficace d'analyse du réel, susceptible de permettre de voir au-delà du visible.

« Donner la parole au peuple » pour révéler leur liberté d'expression, c'est une autre grande différence de *Yukong* par rapport à ses précédents films sur la Chine. Devant la caméra qui pénètre dans la vie de chacun, les Chinois s'expriment, avec différents accents, sur divers sujets : conditions de vie et de travail, lutte des deux lignes, démocratie prolétarienne, place des femmes, service public, caractère de la classe ouvrière, rôle du syndicat, relations entre intellectuels, ouvriers et paysans, résultat de l'étude du maoïsme, etc. Hommes, femmes, jeunes, vieux, ouvriers, paysans, soldats, commerciaux, élèves, enseignants... par un langage très politisé, jonché de termes révolutionnaires, le peuple chinois répond patiemment les questions posées par Joris Ivens ou Marceline Loridan - « les questions que se posent les Occidentaux » intéressés par la Chine de Mao. Les spectateurs occidentaux des années 70, récoltent par là un sentiment d'être sur les mêmes longueurs d'ondes que leurs contemporains de l'autre bout du monde. Par ailleurs, les paroles renforcent les caractéristiques de chacun, on a l'impression de connaître un peu elle, lui, celle-ci ou celui-là : les Chinois ne sont plus les fourmis bleues, mais des individus différents, « comme nous » - comme souhaitent les auteurs. Par rapport aux autres réalisateurs occidentaux, Antonioni surtout, le couple Ivens - Loridan profite de sa condition exceptionnelle pour établir une communication, et montrer les Chinois avec sérénité, Loridan a ainsi répondu à la question des *Cahiers du cinéma* lors de la sortie de *Yukong* en comparaison avec *La Chine* d'Antonioni :

Je crois qu'on ne peut pas dire qu'il n'y ait pas de regard ou de langage dans le film d'Antonioni. C'est peut-être le regard de l'incommunicabilité qu'il ressent, lui. Mais il y avait un regard et aussi un comportement vis-à-vis des gens qu'il filmait qui, pour moi, était très désagréable. Parce que moi je n'aime pas du tout piquer des gens comme des papillons, que ce soit en Chine, au Japon ou en Ardèche. C'était une caméra-viol, et nous, nous avons voulu faire tout le contraire<sup>864</sup>.

Douze heures, douze épisodes, le film-monument *Yukong* constitue un évènement dans l'histoire du cinéma dès sa sortie. En tant que distributeur, Joris Ivens et Marceline Loridan ont « exigé et obtenu, dans tous les pays du monde, que le film soit chaque fois diffusé dans son intégralité avec interdiction d'en projeter séparément des extraits sous quelque prétexte que ce

---

<sup>863</sup> Critique de Jean-Louis Bory sur *Yukong*, publiée dans *Le Nouvel Observateur* du 22 mars 1976. in PASSEK, Jean-Loup, BRISBOIS Jacqueline (dir.), *Joris Ivens, 50 ans de cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979. p. 65.

<sup>864</sup> Serge Daney, Thérèse Giraud & Serge Le Péron, « Entretien avec J. Ivens et M. Loridan à propos de *Yukong* ». (publié dans *Les Cahiers du Cinéma*, N° 266-267, mai 1976), in PASSEK, Jean-Loup, BRISBOIS Jacqueline, *op.cit.*, p. 58.

soit<sup>865</sup> ». *Yukong* est non seulement sorti en salle, mais aussi diffusé par les chaînes de télévision dans les pays occidentaux, et « cette gigantesque fresque (...) fut un succès cinématographique mondial en 1976 »<sup>866</sup>. En parcourant les archives de presse, nous découvrons un véritable triomphe : en dehors de quelques rares voix de contestation - celle de Michel Ciment par exemple<sup>867</sup> - la plupart des Français de l'époque l'apprécient, beaucoup. L'avis de Michel Foucault est sans doute représentatif, et aide le film à forger sa réputation :

J'ai eu l'impression non pas seulement « d'en apprendre » sur la Chine mais de la voir dans une réalité politique intense qu'aucun discours ne peut transcrire : le seul endroit où « la vie politique » ce soit l'existence même des gens. Ce qui permet au film d'être immédiatement beau, plastiquement beau et politiquement intense<sup>868</sup>

Pourtant, *Yukong* n'est jamais sorti intégralement en Chine ; lors de sa sortie à Paris, silence total du côté des Chinois, Joris Ivens avoue son « ultime déception » : « au moment de la sortie du film à Paris, la presse chinoise resta silencieuse. Plus *Yukong* avait du succès, plus la presse occidentale parlait du film, et plus ce silence devenait pesant. Il nous faisait mal (...) À Paris, nous essayâmes par l'ambassade d'en savoir davantage. En vain. C'était dur<sup>869</sup>».



L'affiche de *Yukong* à Pékin, 1977  
(collection de la Fondation Joris Ivens)

En effet, en 1976, quand les Occidentaux s'émerveillent devant les images de *Yukong*, la Chine vit une année de bouleversements : Zhou Enlai est décédé le 8 janvier, le général Zhu De le 6 juillet, et « le grand Timonier », Mao, le 9 septembre. Le 28 juillet, le séisme de Tangshan (唐山大地震) fait 246,465 morts (chiffre officiel du gouvernement), et le 6 octobre, la Bande des Quatre est arrêtée, sur ordre de Hua Guofeng (华国锋), le président successeur de Mao. C'est la fin de la Révolution culturelle ; une page historique est tournée.

En 1977, Joris Ivens et Marceline Loridan retournent

<sup>865</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p. 332.

<sup>866</sup> *Comment Yukong déplaça les montagnes*, de Joris Ivens et Marceline Loridan-Ivens, Arte éditions, 2014.

<sup>867</sup> Michel Ciment dans l'émission *Le Masque et la plume*, du 10 avril 1977, débat sur *Comment Yukong déplaça les montagnes*. conservée dans l'archive d'INA.

<sup>868</sup> Michel Foucault, Extrait du dossier de presse de *Yukong*, in BRUNEL, Claude, *op.cit.*, p. 65.

<sup>869</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p. 334.

en Chine à deux reprises : un séjour en février, et un autre en décembre où ils sont reçus par le président Hua le 27 décembre<sup>870</sup>. Le 29 décembre, *Yukong* sort enfin en Chine, mais seules cinq parties sont présentées : *Histoire du ballon* ; *Autour du pétrole* ; *La Pharmacie* ; *Une caserne* et *Les artisans*<sup>871</sup>. La ligne du PCC a changé, certaines valeurs portées par *Yukong* ne sont plus d'actualité et les Chinois n'en parlent plus.

Au-delà des louanges officielles, aussi enthousiastes que vides, quelques chinois qui ont l'occasion de voir la version intégrale de *Yukong*, tel que Wu Wenguan, qui avoue ressentir un sentiment « étrange », curieux d'une période « où l'on perd la parole » (失语), et étonné de replonger dans « un passé vivant<sup>872</sup> ». Pour les chercheurs ayant vécu la Révolution culturelle, *Yukong* a reflété un aspect de la Chine, partial et partiel, mais c'est une belle réalisation<sup>873</sup>. Des scènes organisées (jouées) dans ce film, sont des pratiques très courantes dans la vie quotidienne pendant la Révolution culturelle ainsi que le précise Nie Xinru :

Même s'il ne s'agit pas de tournage, les gens se donnent beaucoup de mal pour créer une atmosphère révolutionnaire dans leur environnement. Dans une certaine mesure, il n'y a pas de sentiment de sécurité sans un tel environnement. Tout le monde ne veut pas quitter la « scène » de la révolution, l'important c'est d'y jouer un rôle, de ne pas être abandonné par l'Histoire, et d'éviter de devenir les cibles des insultes telles que « un tas de merde que l'être humain méprise », « des ordures que les roues de l'Histoire réduisent en lambeaux », etc. C'est la raison fondamentale des efforts de chacun. La Révolution culturelle elle-même ressemble à une pièce de théâtre, Ivens et Loridan nous ont au moins laissé un côté véridique de ce « drame »<sup>874</sup>.

Pour la génération née dans les années 70 ou plus tard, le monde chinois décrit dans *Yukong* est incompréhensible, c'est un autre monde, totalement différent de la Chine actuelle. Sans aucun doute, dans un pays qui efface volontairement des traces « indésirables », le film

---

<sup>870</sup> « Le Président HUA a rencontré Ivens et Loridan et a eu une conversation cordiale et amicale avec eux » (华主席会见伊文思和罗丽丹 同他们进行了亲切友好的谈话), in *le Quotidien du Peuple* du 28 décembre 1977, p. 1.

<sup>871</sup> « La première du documentaire en couleur *Comment Yukong déplaça les montagnes* s'est tenue à Pékin. Le vice-président WU Lanfu, le ministre Zhang Pinghua et d'autres personnalités de l'industrie cinématographique de la capitale ont assisté à la première. Le ministre Huang Zhen, le président Wang Bingnan et les cinéastes Ivens et Loridan ont prononcé successivement des discours » (彩色纪录片《愚公移山》在京举行首映式 乌兰夫副委员长、张平化部长等和首都电影界人士出席首映式, 黄镇部长、王炳南会长和影片摄制者伊文思、罗丽丹先后讲话), *Quotidien du Peuple*, le 30 décembre 1977, p. 5.

<sup>872</sup> Cf. WU Wenguan, *op.cit.*

<sup>873</sup> Cf. Les avis de NIE Xinru et de ZHANG Tongdao concernant les expressions publiques et privées dans le chapitre précédent. D'après ZHANG Xianmin : « si l'on compare la société à une pièce d'argent, *Yukong* a montré une face de cette pièce », Cf. Notre entretien avec ZHANG Xianmin, Pékin, 2009.

<sup>874</sup> NIE Xinru, *op. cit.*, p. III.

constitue un document précieux pour l'étude historique et l'évolution de la Chine. De nombreuses questions abordées dans cette œuvre restent d'actualité : égalité femme-homme, relations entre les dirigeants et les employés, équilibre entre la vie familiale et professionnelle, politique de planification des naissances, etc. Sur ce côté « intemporel » du film, Joris Ivens a déjà donné une explication : « il s'agit de l'Homme dans la conquête de sa Liberté et de sa Dignité (...) *Comment Yukong déplaça les montagnes* a été réalisé dans cet esprit-là<sup>875</sup> ».



Photo de tournage en 1973, dans la caserne de Nankin. Lu Songhe accompagne la visite du couple Ivens chez l'officier militaire. (collection privée de Lu Songhe)

---

<sup>875</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p. 335.

## CHAPITRE 12. ANTONIONI ET LA CHINE, UNE AVENTURE PARALLÈLE

La signature d'un accord sino-italien sur l'établissement de relations diplomatiques entre Rome et Pékin est imminente, à en croire la presse italienne, *L'Avanti*, journal du parti socialiste, affirme jeudi que l'annonce officielle de l'accord sera faite dans l'après-midi de vendredi. Selon *L'Avanti*, l'Italie reconnaîtrait le gouvernement de Pékin comme seul gouvernement légitime de la Chine. Rome prendrait acte de la déclaration de la Chine populaire selon laquelle Taïwan lui appartient. L'accord serait donc très semblable à celui conclu le mois dernier avec le Canada<sup>876</sup>.

Comme cet article du *Monde* l'annonce : le 5 novembre 1970, la RPC et l'Italie établissent officiellement leurs relations diplomatiques.

Le 21 mai 1971, la première délégation gouvernementale italienne arrive à Pékin. Lors de sa réception, Zhou Enlai l'encourage à multiplier des échanges économiques et culturels entre les deux pays. Le 20 juillet, la RAI ((le groupe d'état italien de radio et télévision) envoie une proposition officielle au ministère des Affaires étrangères de la RPC : le groupe voudrait faire un film documentaire sur la Chine, avec Michelangelo Antonioni comme réalisateur<sup>877</sup>.

Le 6 mai 1972, le ministère des Affaires étrangères de la RPC envoie l'invitation officielle à Antonioni. Intéressé par le projet, Antonioni a déjà accepté l'offre de la RAI et envoie une note d'intention à Pékin avant son départ : son projet couvre beaucoup d'endroits et prévoit au moins six mois de travail.

Le 13 mai, l'équipe d'Antonioni arrive à Pékin, accueillie par une équipe chinoise composée de cadres, traducteurs, techniciens, etc. qui va l'accompagner pendant tout le séjour. Les deux équipes s'enferment dans l'hôtel pendant trois jours pour se mettre d'accord sur le planning du tournage. Antonioni est obligé d'accepter le compromis - suivre un itinéraire fixé par les autorités chinoises, et finir le tournage en 22 jours, d'où un film fleuve de 3 heures et demie : *La Chine (Chung Kuo Cina)*.

Le film sort en janvier 1973 à Rome, et en septembre à Paris en version abrégée. « À mi-chemin du documentaire et de la contemplation », *La Chine* d'Antonioni n'affiche pas la conviction idéologique de *Yu-Kong*, mais elle ne dévoile pas, non plus, la véritable nature du régime de Mao. Ses images mélangées de deux expressions - une Chine organisée, jouée, montrée, et une Chine cachée, inaccessible, sans cesse échappée de son objectif - ne témoignent

---

<sup>876</sup> « La reconnaissance de la Chine populaire par l'Italie est imminente », *Le Monde*, le 06 novembre 1970.

<sup>877</sup> La RAI ou RAI : *Radio-télévision italienne* est le principal groupe audiovisuel public italien. Société par actions de droit privé, la Rai est contrôlée à 99,55 % par l'État italien (ministère italien du Trésor) et à 0,45 % par la Société italienne des auteurs et éditeurs, société chargée de garantir les droits d'auteurs.



que de « l'insaisissable mystère de la Chine<sup>878</sup> ». Cela déçoit les maoïstes avides d'une Chine utopique, ainsi que ceux qui dénoncent « les Habits neufs de Mao », comme Simon Leys, car les horreurs de la Révolution culturelle y sont totalement absentes.

*La Chine* n'est pas sortie en Chine, mais le 30 janvier 1974, le *Quotidien du Peuple*, publie un article intitulé « Intention perverse, truquages méprisables, critique du film anti-chinois de M. Antonioni, *La Chine* » (恶毒的用心, 卑劣的手法——批判安东尼奥尼拍摄的题为« 中国 »的反华影片), qui donne le coup d'envoi d'une vaste campagne de critiques contre ce film invisible, sous la direction de Jiang Qing<sup>879</sup>. Tous les Chinois sont invités à critiquer ce film. « Critiquer *la Chine* d'Antonioni est la première critique de film de ma vie, et c'est une critique de film que j'ai écrite sans avoir vu le film », ironise Zhang Xianmin. Zhang était alors seulement un écolier de dix ans<sup>880</sup> : nous y voyons à quel point les Chinois sont impliqués dans ce « mouvement de masse ». Dans le *Quotidien du peuple*, des publications régulières de critiques perdurent pendant trois mois. Parmi les auteurs, il y a surtout les employés et les habitants des endroits filmés par Antonioni : l'Unité des gardes militaires de la Place de Tian'anmen, les ouvrières de l'Usine de textiles, le directeur du Comité révolutionnaire de Linxian (林县), l'employée du Bureau de gestion du Pont de Changjiang de Nankin (南京长江大桥), Le Comité révolutionnaire du Jardin de Yu (豫园) de Shanghai, etc<sup>881</sup>. Et des articles sont réunis en multiples recueils et publiés, dont les premiers sont sortis dès le mois de février 1974 : *Intention perverse, truquages méprisables, critique du film anti-chinois de M. Antonioni « La Chine »*<sup>882</sup>, ou *Le peuple chinois ne peut pas être humilié : critique du film anti-chinois de M. Antonioni « La Chine »*, par exemple<sup>883</sup>. Antonioni est

---

<sup>878</sup> Jacques Mandelbaum, « L'insaisissable mystère de *La Chine* d'Antonioni, à mi-chemin du documentaire et de la contemplation », in *Le Monde*, du 7 avril 2009.

<sup>879</sup> Dans le coffret de *La Chine* d'Antonioni, sorti en 2009 en France, il y a la traduction en français de cet article du *Quotidien du Peuple*, en version complète. Cf. *La Chine* (Edition Collector DVD), de Michelangelo Antonioni (réalisateur), paru le 8 avril 2009.

<sup>880</sup> Notre entretien avec Zhang Xianmin, *op.cit.*

<sup>881</sup> Cf. Les archives du *Quotidien du peuple*, dans chaque numéro des dates suivantes 30/01, 04/02, 06/02, 10/02, 15/02, 23/02, 05/03, 18/03, 05/04, 08/04, une page entière est consacrée au critique d'Antonioni.

<sup>882</sup> *Intention perverse, truquages méprisables, critique du film anti-chinois de M. Antonioni « La Chine »* (恶毒的用心, 卑劣的手法——批判安东尼奥尼拍摄的题为« 中国 »的反华影片), Shenyang 沈阳, Liaoning renmin chubanshe 辽宁人民出版社, 1974.

<sup>883</sup> *Le peuple chinois ne peut pas être humilié : critique du film anti-chinois de M. Antonioni « La Chine »* (中国人民不可侮——批判安东尼奥尼拍摄的题为« 中国 »的反华影片), Beijing 北京, Beijing renmin chubanshe 北京人民出版社, 1974.

probablement l'un des Italiens les plus connus en Chine, comme créateur de la Chine en Occident, entre Marco Polo et Bernardo Bertolucci.

Mais Antonioni est considéré comme « ennemi du peuple chinois », et les Chinois qui ont contribué à son tournage deviennent également les cibles des critiques. Dans *I Wish I Knew*, documentaire de Jia Zhangke, qui retrace l'histoire sensible de Shanghai à travers dix-sept témoignages individuels, Zhu Qiansheng (朱黔生), employé de la télévision de Shanghai, raconte sa mésaventure :

En 1972, la direction m'a donné une mission : accompagner l'équipe d'Antonioni pendant leur tournage à Shanghai, on m'a dit que c'était un réalisateur européen très connu et l'invité de notre Premier ministre Zhou et qu'il faudrait donc s'appliquer (...) Deux ans après, le représentant militaire de notre chaîne m'a soudainement emmené de chez moi au lieu de travail et m'a annoncé catégoriquement : après avoir visionné *La Chine* d'Antonioni, les dirigeants du Comité central de la Révolution culturelle, Jiang Qing, Zhang Chunqiao, Yao Wenyuan, etc. ont donné leur instruction : ce film est une « grande herbe toxique anti-chinoise, anti-communiste, anti-peuple » (- Plus tard, j'ai entendu dire que cette Bande de quatre voulait utiliser cette affaire pour attaquer Zhou Enlai ). Depuis, je suis obligé de confesser interminablement mes « crimes », et suis convoqué à des séances de critique incessantes, sur tous les lieux qu'il a filmé à Shanghai, comme ici, au Jardin de Yu, à la raffinerie de pétrole de Shanghai, etc. « Petit traître, petit espion, contre-révolutionnaire » - tous ces « chapeaux » ont été mis sur ma tête. À cette époque, je n'avais que 30 ans, quelle maturité politique pouvais-je avoir ? Qu'est-ce qu'Antonioni a filmé à ce moment-là, je ne le savais pas, parce que je n'ai pas vu ce film. Et je ne l'ai pas vu jusqu'à aujourd'hui, je n'ai jamais su ce qu'il a réellement montré dans son film<sup>884</sup>.

En 1975, Joris Ivens et Marceline Loidan ont projeté les épisodes de *Yukong* devant les dirigeants chinois, et reçu les 61 avis critiques - ce n'est donc que la suite logique de cette lutte contre Zhou Enlai par la même bande. Si l'on compare les critiques de *La Chine* d'Antonioni et ces 61 avis sur *Yukong*, ces derniers ne sont qu'une sorte de procédure bureaucratique, qui n'a aucun impact sur Joris Ivens. La position d'Ivens est complètement différente de celle d'Antonioni, et en dehors de ces souvenirs dans l'autobiographie de Joris Ivens, aucune trace de critique contre *Yukong* en Chine. Ces dirigeants - la bande de Jiang Qing - sont déchus en 1976 ; en 1977, quand les cinq parties de *Yukong* sont sorties en salle en Chine, être critiqué (ou persécuté) par la Bande des Quatre, et être ami de Zhou Enlai, deviennent une preuve de la bonne position

---

<sup>884</sup> *I Wish I Knew* (海上传奇) est un film documentaire (sonore, couleur, 1h 58min), réalisé par Jia Zhangke, sorti en 2010. Le réalisateur a interviewé 17 personnes pour reconstituer l'histoire et l'évolution de Shanghai depuis les années 1930. L'interview de Zhu Qiansheng est filmée dans le Jardin de Yuyuan où Antonioni a tourné sa séquence de la Maison de thé en 1972, Jia Zhangke emprunte les images de *la Chine* d'Antonioni pour illustrer les changements et les souvenirs. Interdit à l'époque, *La Chine* n'a été redécouvert par les Chinois qu'en 2004, à l'occasion d'une projection organisée par l'ambassade d'Italie en Chine, à l'Académie de cinéma de Pékin, et ensuite par la vente sauvage dans les rues d'un DVD pirate de la version italienne du film : donc, la plupart des Chinois ne l'ont jamais vu, sauf cinéphiles ou cinéastes.

pendant la Révolution culturelle et plutôt une nouvelle marque d'honneur. Joris Ivens est représenté sous le nom du « vieil ami du peuple chinois » à partir du 1977 (Cf. notre chapitre 9).

Un détail intéressant dans la publication chinoise : un *Catalogue des articles sur le cinéma dans la presse chinoise de 1949 à 1979* est publié en 1983, Le Groupe de la science sociale de la Bibliothèque de Pékin, et le Département de recherche historique de l'Association des cinéastes chinois ont coopéré pour un travail de recensement sur « tous les articles concernant le cinéma publiés dans les 62 journaux et 108 périodiques entre 1949 et 1979 ». Un chapitre y est consacré à Joris Ivens, qui se trouve en première place des dix « cinéastes étrangers renommés » (外国著名电影工作者). Nous avons ainsi une liste des titres des articles publiés avec le nom des journaux ou des périodiques avec les dates précises concernant Joris Ivens<sup>885</sup>. Cette liste est censée complète, nous l'avons comparée avec notre résultat de recherche dans les presses et les périodiques de l'époque : tout le reste est sans aucune faute, sauf les trois articles du *Quotidien du peuple* au sujet de la réception de Joris Ivens et Marceline Loridan par Jiang Qing et Zhang Chunqiao en 1971, 1975, y sont absents<sup>886</sup>. Puis, dans toutes les informations officielles chinoises, aucune trace sur leur relation avec Jiang Qing et le Comité culturel sous sa direction pendant le tournage de *Yukong*, alors que d'après le journal (privé) de Madame Lu Songhe, de 1971 à 1976, le couple Ivens-Loridan est en relation étroite avec ces dirigeants qui gèrent le milieu culturel : rencontres, réceptions, réunions...<sup>887</sup> Afin de garder une image intacte de ce « grand réalisateur amical », la nouvelle génération des dirigeants du PCC efface délibérément ces points discordants, et Joris Ivens s'y accorde parfaitement : avec Marceline Loridan, ils ont toujours tenu le même discours que celui du gouvernement chinois en place.

Le documentaire d'Antonioni est une commande de la RAI, avec le soutien des gouvernements de l'Italie et de la RPC, suite à l'établissement de leurs relations diplomatiques. Pour le gouvernement italien, c'est une manière de connaître un peu plus ce nouveau partenaire lointain, et de renforcer ses liens avec le peuple chinois. Pour Antonioni, il ressent une « tentation de la Chine » - c'est son premier voyage en Chine, mais il a déjà à l'esprit « une certaine idée de la Chine (...) des images de légende ». Or, dès son arrivée, il se rend compte que « la Chine que j'ai

---

<sup>885</sup> Ivens 伊文思 in Groupe de la science sociale de la Bibliothèque de Pékin 北京图书馆社会科学参考组 & Département de recherche historique de l'Association des cinéastes chinois (dir.) 中国电影家协会电影史研究部 合编, *Catalogue des articles sur le cinéma dans la presse chinoise de 1949 à 1979* (全国报刊电影文章目录索引1949-1979), Beijing 北京, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 1983. pp. 616-619.

<sup>886</sup> Nous avons mentionné ces articles dans le chapitre 9.

<sup>887</sup> Cf. Journal de Lu Songhe, en annexe.

vue n'est pas de légende. C'est le paysage humain, si différent du nôtre, mais si concret et moderne (...) <sup>888</sup> ». Au lieu de créer une Chine imaginée, il montre la Chine telle qu'il l'a vue :

Je ne sais pas s'il peut y avoir un sens à se rappeler cet imaginaire peut-être un peu infantile que j'apportais avec moi d'Italie, mais je voudrais échapper à la tentation si fréquente, lorsqu'on a fini un travail, qui est de faire coïncider les résultats avec ses intentions premières. Il me semble bon de n'avoir pas voulu insister pour découvrir une Chine imaginée, et de m'en être remis à la réalité visible <sup>889</sup>.

Contraint par les limites imposées des autorités chinoises dès le début : l'équipe d'Antonioni ne dispose que de cinq semaines en tournage (au lieu de six mois prévus dans son projet), et doit suivre un itinéraire « classique » pour les étrangers - par rapport à Joris Ivens, Antonioni n'a ni le temps ni les services chinois qui lui assurent la possibilité de creuser son sujet, d'illustrer ses imaginaires, que ce soient légendaire, littéraire, ou idéologique, politique. Ce compatriote de Marco Polo décide donc de « prendre comme protagonistes du film les Chinois plus que leurs réalisations, ou leurs paysages <sup>890</sup> », et le film se fait avec la caméra sur l'épaule pour la plupart du temps. Ainsi il essaye de capturer tous les instants de ce ciné-voyage - « trente mille mètres de pellicule en vingt-deux jours ». La caméra comme ses yeux, enregistre tout ce qui attire son attention, des villes, des campagnes, mais aussi et surtout les visages chinois et ce, sans dialogues - il les contemple, sans entrer en communication avec eux. Le résultat : *La Chine* est « une prose cinématographique qui dépeint la poésie chinoise urbaine et rurale », si l'on reprend l'avis des Chinois d'aujourd'hui, avec le regard « honnête et objectif » d'un étranger <sup>891</sup>.

La bande sonore de *La Chine* est composée d'enregistrements de sons directs (sans traduction), et d'extraits de chansons et de pièces de l'opéra enregistrés sur place. Pour les spectateurs occidentaux de l'époque, ils ont peut-être du mal à saisir toutes les significations, tandis qu'aux yeux des Chinois, c'est un documentaire fidèle à l'atmosphère des années 1970.

---

<sup>888</sup> Michelangelo Antonioni, *Est-il encore possible de tourner un documentaire ?* 1974, in livret du DVD *La Chine*, *op.cit.*

<sup>889</sup> *Id.*

<sup>890</sup> Antonioni : « D'ailleurs, j'ai presque immédiatement fait le choix de prendre comme protagonistes du film les Chinois plus que leurs réalisations, ou leurs paysages. Je me souviens d'avoir demandé à mes hôtes, au premier jour de nos discussions, ce qui d'après eux symbolisait le plus clairement le changement survenu depuis la Libération. ' L'homme', m'avaient-ils répondu. Je sais qu'ils voulaient évoquer autre chose que les images de l'homme qui peuvent être saisies par une caméra, ils parlaient de la conscience de l'homme, de sa capacité à penser et à vivre de manière juste. Cet homme a aussi un regard, un visage, une façon de se cacher et, parfois, de vouloir paraître meilleur ou tout au moins différent de ce qu'il est ». *Ibid.*

<sup>891</sup> DING Xianghua 丁翔华, « Antonioni et Shanghai » (安东尼奥尼与上海) in *Hebdomadaire de la lecture Wenhui* (文汇读书周报), du 13 mai 2011, p. 16.

Certains détails - « le mauvais raccord entre image et son » - sont considérés comme « sacrilège », et s'attirent les foudres de Pékin :

L'accompagnement musical est tout particulièrement fielleux et diffamant. Le réalisateur n'a pas filmé un seul chant révolutionnaire chinois, mais a dénigré sans scrupule les arias de ces œuvres. L'aria *Redressez votre tête, bombez votre torse*, chanté par Chiang Shui-Ying dans le *Chant de la Rivière du Dragon*, accompagne dans le film une scène où un cochon secoue la tête. C'est un pur effet, puisqu'en réalité cette musique n'appartient pas à la véritable scène, comme l'ont confirmé les personnes présentes ce jour-là. Ceci est une injure délibérée contre les chants révolutionnaires et une attaque vis-à-vis des arts et lettres de la révolution chinoise. C'est un poison mortel<sup>892</sup> !

Le *Chant de la Rivière du Dragon* (龙江颂) est en effet une pièce exemplaire de l'opéra de Pékin révolutionnaire, et une création typique de la Révolution culturelle - dans *Répétition à l'Opéra de Pékin* de Yukong, Joris Ivens a d'ailleurs filmé la répétition et le spectacle de cette pièce. C'est l'une des pièces les plus populaires à ce moment-là, considérée comme un exploit de Jiang Qing. Il est donc très possible que l'on l'entende partout dans le pays, souvent diffusée dans les radios. Si Joris Ivens souligne la valeur de la réforme de l'opéra de Pékin, il ignore malheureusement l'essence de l'opéra de Pékin : au nom que l'art doive servir le peuple, la soi-disant « réforme » détruit cet art traditionnel. Dès la fin de la Révolution culturelle, cette « réforme » est abolie, et les pièces dites « révolutionnaires » sont vite jetées dans les oubliettes<sup>893</sup>. Rétrospectivement, s'il s'agit d'un montage opéré consciemment de la part d'Antonioni, on ne peut que l'admirer pour son ironie dissimulée.

Entre *La Chine* et *Yukong*, il existe beaucoup d'autres connexions liées à l'actualité de la Chine : écoles, usines collectives bien organisées, magasins, marchés richement remplis. Apparemment, les deux cinéastes sont tous captivés par les enfants chinois, l'acupuncture, le modèle autosuffisant au sein des unités de travail, la vie quotidienne des Chinois, la présence majeure du vélo, l'ingéniosité artisanale, le cirque chinois et l'opéra de Pékin... L'itinéraire d'Antonioni est en effet proche de celui de Joris Ivens, nous voyons Pékin, Nankin, Shanghai dans *La Chine* comme dans *Yukong*. La plupart des sites montrés sont des unités de travail récompensées du gouvernement. Deux points différents dans *La Chine* : Linxian (de la province de Henan) et Suzhou. Linxian est un comté exemplaire de la Chine nouvelle, équivalent de l'île de Dayu dans *Yukong*, le Canal du Drapeau rouge (红旗渠) et le Grand Pont de Changjiang sont

---

<sup>892</sup>« Intention perverse, truquages méprisables, critique du film anti-chinois de M. Antonioni, *La Chine* » in *Le Quotidien du Peuple*, du 30 janvier 1974, p. 2.

<sup>893</sup> Sur ce sujet, Chen Kaige l'explore profondément à travers l'histoire des protagonistes - acteurs de l'opéra de Pékin dans son oeuvre *Adieu ma concubine* (op.cit).

« les deux miracles de la construction socialiste ». Suzhou se situe entre Nankin et Shanghai. Dans le commentaire, Antonioni précise que c'est un hasard qu'ils se trouvent dans cette belle ville réputée pour ses canaux, ses ponts et ses jardins classiques et qui leur rappelle Venise. Compte tenu de leur temps limité, Linxian et Suzhou sont probablement choisis pour leur localisation géographique - situés entre Pékin et Shanghai - ces passages ne prennent pas de détours, ce sont d'ailleurs des lieux bien développés.

Si Joris Ivens s'attache à montrer la société chinoise de manière approfondie et globale, Antonioni semble se contenter de la surface et d'une vue partielle, il n'est toutefois point ignorant, bien au contraire : des détails disparates semés tout au long du film, de son commentaire du ton froid, mais qui ne manque pas de précisions historique, politique ou littéraire et émotionnelle, on sent qu'il est doté d'une lecture préalable, d'une véritable envie de comprendre (un pays étranger), d'une observation attentive et minutieuse, et d'une attitude indépendante. Citons ce point commun avec Joris Ivens, par exemple : la caméra d'Antonioni s'attarde longuement sur les enfants, de ceux qui sont préparés et montrés (des grandes villes) à ceux qui sont étonnés, voire même effrayés par leur présence (du village de Linxian), en passant par ceux saisis dans la rue, au vol. Si dans l'image ivensienne de la Chine, l'enfant anime toujours l'ambiance, c'est le symbole d'espoir et d'avenir, sous le regard d'Antonioni, ce sont plutôt « des » enfants, de natures diversifiées, et contenant des réflexions à plusieurs degrés. Séduit par les scènes organisées des écoles maternelles, il n'oublie pas de poser la question sur le contenu « révolutionnaire » de leurs chansons, et l'aspect discipliné et calme - « contre nature », issu de ce mode d'éducation collective. Certes, Joris Ivens a droit de défendre sa conviction, mais pour les Chinois d'aujourd'hui, ces plis, ces ambiguïtés, ces points d'interrogations dans les images d'Antonioni donnent plus de possibilités pour mesurer cette période historique traumatisante - récente mais « oubliée » obligatoirement. Roland Barthes dans une lettre adressée à Antonioni s'en fait l'écho sur un mode presque poétique :

(...) votre œuvre n'est pas un reflet fixe, mais une moire où passent, selon l'inclinaison du regard et les sollicitations du temps, les figures du Social ou du Passionnel, et celles des novations formelles, du mode de narration à l'emploi de la Couleur<sup>894</sup>

Antonioni et son film *La Chine* sont devenus une sorte de référence depuis la séance de projection à Pékin en 2004. Certains cinéastes chinois lui rendent hommage dans leurs œuvres,

---

<sup>894</sup> Roland Barthes, *Cher Antonioni*, voir : [http://www.etyen.be/sites/default/files/professeur/r.barthes\\_cherantonioni.pdf](http://www.etyen.be/sites/default/files/professeur/r.barthes_cherantonioni.pdf)

comme Jia Zhangke ou Zhang Jiarui<sup>895</sup>. Certains vont même jusqu'à rencontrer Antonioni en Italie pour en faire le sujet du documentaire - c'est le cas de Liu Haiping et Hou Yujing<sup>896</sup>. En revanche, Joris Ivens qui jouit d'un nom « chargé de significations, puissamment évocateur<sup>897</sup> » en Chine, ne voit que des hommages organisés par le gouvernement, mais jamais venus de la part des cinéastes chinois eux-mêmes. Pour les Chinois, la Révolution culturelle est un immense drame, on n'a pas besoin des « vérités » déguisées - dès la première vue, *Yukong* est une Chine jouée, qui ne peut susciter que des sentiments complexés, comme avouait Wu Wenguang<sup>898</sup>.

En 1983, sur le plateau d'*Apostrophes*, les mots de Simon Leys concernant le livre *De la Chine* de Maria-Antonietta Macciocchi sonnent de façon acide, mais juste : « Son ouvrage *De la Chine* - ce que l'on peut dire de plus charitable - c'est que c'est d'une stupidité totale, parce que si on ne l'accusait pas d'être stupide, il faudrait dire que c'est une escroquerie<sup>899</sup> ». *Yukong* est en quelque sorte *De la Chine* au cinéma : nous voyons « les ouvriers refusent les augmentations de salaires », et « les paysans pratiquent la philosophie », ainsi que la pensée de Mao fait réussir les recyclages de cotons<sup>900</sup>. Joris Ivens est donc « naïf » aux yeux des Français, et en Chine, devient « victime de la Bande des Quatre ». L'invisibilité de ses images en Chine relève plutôt d'une mesure de protection : le PCC a tiré la leçon des expériences soviétiques qui, pour éviter l'effet négatif du « rapport Khrouchtchev » sur la réputation du PCUS et le stalinisme, le PCC fait oublier la Révolution culturelle au lieu de dévoiler et de mémoriser les dix ans de catastrophes.

Quant à l'absence de violence dans ces deux documentaires, c'est plutôt une question du contexte historique : la majorité des luttes violentes apparaissent dans les premières trois années de la Révolution culturelle ; en 1972, l'atmosphère politique n'a pas changé, mais les violences

---

<sup>895</sup> ZHANG Jiarui (章家瑞), l'auteur du *Voyage parfumé* (芳香之旅), fiction sortie en 2006, a exprimé son souhait de rendre hommage à Antonioni par ses images inspirées par *la Chine*. Cf. <http://ent.sina.com.cn/m/c/2005-07-18/1228783190.html>

<sup>896</sup> LIU Haiping (刘海平) & HOU Yujing (侯宇靖), auteurs de *La Chine est déjà loin - Antonioni et la Chine* (中国已远——安东尼奥尼与中国), documentaire sorti en 2006.

<sup>897</sup> WU Wenguang, *op.cit.*

<sup>898</sup> *Id.*

<sup>899</sup> *Apostrophes* est une émission de télévision littéraire produite et animée par Bernard Pivot, diffusée en direct sur Antenne 2 entre le 10 janvier 1975 et le 22 juin 1990, chaque vendredi soir à 21 h 40. La polémique entre Simon Leys et Macciocchi sur son oeuvre *De la Chine* a eu lieu le 27 mai 1983. À voir <https://www.dailymotion.com/video/x2b7aa3>

<sup>900</sup> Simon Leys : « *De la Chine* repose essentiellement sur deux hypothèses fondamentales qui sont présentées non pas comme des hypothèses mais comme des données de faits. L'une (...) c'est que le peuple chinois, le peuple de MAO, est une humanité sans péché, qu'il a sauvé du péché, qu'il a délivré de la condition humaine (...) Du fait que c'est une humanité sans péché, découle tout normalement des faits que Mme MACCIOCCHI constate avec émerveillement : en Chine les ouvriers refusent les augmentations de salaires, et estiment que des organisations syndicales sont superflues, les paysans pratiquent la philosophie, et la pensée de Mao fait pousser les cacahuètes ». *Id.*

publiques deviennent très rares. Puis, même s'il en existe quelque part, les accompagnateurs du tournage devraient tout faire pour empêcher les cinéastes de les voir. Par exemple, Antonioni a beaucoup vexé les Chinois en insistant d'entrer dans un village « non préparé », et de filmer le marché noir à Linxian. À Shanghai, dès que les assistants locaux comprennent que l'équipe d'Antonioni a deux caméras, et que cet Italien aime capturer les images « indésirables » lors de leur visite aux alentours du Bund, dans la rue de Nankin, par exemple, la mairie de Shanghai prépare tout à l'avance après avoir consulté l'avis du ministre des affaires étrangères :

L'avis définitif du ministère des Affaires étrangères est que le tournage peut se poursuivre et que la préparation peut être faite à l'avance. Par conséquent, pour les prochaines prises de vue, l'itinéraire est présélectionné et défini, en évitant les choses relativement arriérées, et comment recevoir et parler. Le jardin de Yu est un autre lieu de tournage, mais les gens qui boivent du thé dans le pavillon Huxin sont très différents des piétons dans la rue de Nankin. Ils boivent du thé et discutent tranquillement, sans être gênés par la présence des étrangers car ils sont tous convoqués à l'avance : des personnes âgées du quartier sont invitées à boire du thé gratuitement. Chaque table était donc remplie de monde - la scène était très animée. À cette époque, le tournage chinois de ce genre de films était toujours organisé à l'avance, prêtant attention à l'esthétique des plans et mettant l'accent sur l'effet propagande des films<sup>901</sup>.

Joris Ivens est habitué à cette « réalité », et il a choisi ce côté<sup>902</sup>. Quant à Antonioni, qui ne connaît pas la Chine avant son tournage, il n'est pas dupe. Aux journalistes qui l'interrogent sur ce point à la sortie du film, sa réponse est pertinente : « je ne crois pas que le documentaire serait plus conforme à la réalité si les scènes 'organisées' en étaient absentes<sup>903</sup> ». D'ailleurs, sa perspicacité n'empêche pas la modestie, conscient de certaine incapacité, Antonioni l'avoue ouvertement :

Il existe une idée de la Chine qui prend sa source dans les livres, l'idéologie, la foi politique, et n'a pas besoin d'être confirmée par un voyage comme celui que j'ai eu la chance de faire. Et il y a des questions auxquelles je suis incapable d'apporter une réponse directe<sup>904</sup>.

---

<sup>901</sup> DING Xianghua, *op.cit.*

<sup>902</sup> « Pendant les dix-huit mois que dura le tournage de *Yukong* nous avons sans cesse essayé d'en obtenir plus, nous sommes efforcés de creuser un peu plus le mur de la vérité et lorsque nous nous arrêtons c'est que, à cet endroit-là, à ce moment-là, nous avons atteint la limite. Au-delà c'eût été un autre film. Il eût fallu que je filme la Chine dans le dos, contre elle-même, contre le socialisme, contre mes convictions. Cela, je ne pouvais pas le faire. » IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p. 317.

<sup>903</sup> Michelangelo Antonioni, *op.cit.*

<sup>904</sup> *Id.*



Malgré toutes les limites, *La Chine* n'a pas négligé le côté « pauvre », qui est absent dans *Yukong*. C'est pour autant un aspect à ne pas négliger, puisque le contraste entre la Chine de l'époque et l'Europe est tellement criant qu'Annette Wieviorka remarque dès son arrivée en Chine :

Et puis, c'est l'arrivée à Canton, notre première étape, et le premier choc, celui de la pauvreté. Les rues sont grises, les murs lépreux. Des hommes surgis d'un autre âge, une corde passée sur l'épaule, le corps cassé en deux, tirent des charrettes<sup>905</sup>.

Par *La Chine*, nous découvrons cette misère, et Antonioni n'hésite pas d'exprimer son avis. Dans Linxian, « la première montagne socialiste de Chine », par exemple, devant « les pauvretés des paysans », la voix off dit : « nous serions naïfs de croire que nous avons découvert un 'paradis rural' dans la Chine contemporaine ». Cette vision « sombre » est violemment attaquée dans l'article contre Antonioni du *Quotidien du peuple*, qui énumère tout un panel de détails comme preuve de son « intention perverse<sup>906</sup> ». Pourtant, l'évolution du temps lui donne raison. L'ironie du sort, c'est qu'avec du recul, les soi-disant « truquages méprisables » antonioniens s'avèrent les observations objectives, et « la vérité » que Joris Ivens s'applique à refléter n'est qu'une illusion à n'en peut plus fugitive, si ce n'est mensongère. Quelques années plus tard, Joris Ivens soupire tristement : « L'histoire a la dent dure et je peux dire que j'ai été 'mordu par l'histoire'<sup>907</sup> ».

Antonioni n'a jamais remis les pieds en Chine, mais Roland Barthes effectue à son tour, un voyage organisé de trois semaines en Chine, du 11 avril au 4 mai 1974<sup>908</sup>. Dès le départ, Barthes pense à rapporter un texte de Chine et pour ce faire, il rédige trois carnets de notes qui resteront inédits jusqu'à 2009. De sa publication, on peut lire son attention phénoménologique à la Chine de 1974, davantage intéressée par les gens et les choses, que par les musées et les sites archéologiques. Sa réflexion : « En relisant mes carnets pour faire un index, je m'aperçois que si je

---

<sup>905</sup> Annette Wieviorka, *op.cit.* p. 18-19.

<sup>906</sup> « Intention perverse, truquages méprisables, critique du film anti-chinois de M. Antonioni, *La Chine* », *op.cit.*

<sup>907</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p. 15.

<sup>908</sup> Roland Barthes effectue son voyage en Chine, avec son éditeur François Wahl, et le groupe de *Tel quel* - Philippe Sollers, Julia Kristeva et Marcelin Pleynet. C'est un voyage organisé, aux frais des participants, avec une invitation venue de l'Ambassade de Chine, à l'initiative de Maria-Antonietta Macciocchi. Ils sont accueillis par des écrivains et des universitaires chinois, et suivent un itinéraire préétabli, visitent les usines et les sites, fréquentent les spectacles et les restaurants qui forment les lieux communs des occidentaux visitant la Chine à cette époque-là. L'agence chinoise fournit les guides, les interlocuteurs politiques, l'organisation matérielle du voyage, et veille à protéger les visiteurs de tout contact avec les Chinois, en dehors du circuit défini à l'avance.

les publiais ainsi, ce serait exactement de l'Antonioni. Mais que faire d'autre<sup>909</sup> ? ». À son retour, il rédige une lettre à l'attention d'Antonioni :

C'est votre film sur la Chine qui m'a donné l'envie d'en faire le voyage ; et si ce film a été provisoirement rejeté par ceux qui auraient dû comprendre que sa force d'amour était supérieure à toute propagande, c'est qu'il a été jugé selon un réflexe de pouvoir et non selon une exigence de vérité. L'artiste est sans pouvoir, mais il a quelque rapport avec la vérité ; son œuvre, toujours allégorique si c'est une grande œuvre, la prend en écharpe ; son monde est l'Indirect de la vérité<sup>910</sup>.

---

<sup>909</sup> BARTHES Roland, *Carnets du voyage en Chine*, Paris, Christian Bourgois, 2009. p. 9.

<sup>910</sup> Lettre de Roland Barthes à Antonioni, *op.cit.*

## CINQUIÈME PARTIE

### ÉPILOGUE : *UNE HISTOIRE DE VENT* (1985-1987)

*Une histoire de vent* est la dernière œuvre de Joris Ivens, et la seule après *Comment Yukong déplaça les montagnes*. Elle est encore tournée en Chine, avec en apparence un « sujet » chinois et ornée de nombreux éléments chinois : mythes, légendes, monuments et lieux historiques, sites typiques et pittoresques, etc. Ce film qui mélange histoire et réalité, qui brouille la limite entre documentaire et fiction, se révèle être un retour expérimental de Joris Ivens aux sources de son cinéma.

Cependant, pour ce projet, la Chine n'a pris aucune initiative ; c'est plutôt Joris Ivens qui avait un fort désir de création, et qui a sollicité les aides en ce sens auprès du gouvernement chinois. La Chine a finalement apporté son soutien comme une récompense pour saluer les « contributions » de Joris Ivens dans le passé : financement et coopération sans limite en personnel. Cette œuvre a apporté à Joris Ivens son ultime gloire : elle fait l'événement du Festival de Venise en 1988. Couronnée de nombreux prix internationaux, *Une histoire de vent* est considérée comme un film culte auprès des cinéphiles occidentaux. Pourtant, à part des occasions exceptionnelles, telles que certains festivals de cinéma, il n'est, encore une fois, jamais sorti en salle en Chine.

Au début des années 1980, la Chine passait d'une fermeture partielle ou complète depuis 1949 à une ouverture progressive vis-à-vis de l'Occident, son effort attirant de plus en plus l'attention du monde. La société chinoise tout entière, après dix ans de Révolution culturelle, a connu des changements radicaux et de grands bouleversements. De nombreux courants intellectuels ont surgi rapidement : après l'apparition de la « littérature de cicatrices », des réflexions, de « la recherche de ses propres racines », suivent « la fièvre de l'apprentissage culturel », et l'introduction des savoir-faire occidentaux - tout un peuple privé de culture, se lance dans une course frénétique à la recherche du temps perdu. À cause de l'absurdité et de la tragique nature anti-humaine de la Révolution culturelle, les Chinois se retirent d'un monde utopique, et commencent à examiner avec plus de méfiance l'ensemble du mouvement ouvrier.

Sur le plan économique, la Chine était au bord de l'effondrement après ces années de « révolution » et les besoins fondamentaux de survie - nourritures, vêtements, logements, travail - manquent à tous les niveaux. La situation est grave et exige des changements immédiats et profonds. Par ailleurs, l'interminable succession de mouvements politiques, les répressions

impitoyables, les fréquents changements illogiques issus de la lutte du pouvoir entre les dirigeants du PCC, poussent les survivants à réfléchir à leurs aspirations spirituelles et sociales et à leur dignité humaine.

Les réformes engagées par la direction du gouvernement comme par la couche la plus enracinée dans la terre (les paysans), renvoient aux idéaux de Sun Yat-sen : apprendre la science et la technologie de pointe de l'occident, introduire la modernisation, libérer les forces de production, et se reconnecter au reste du monde. À lui seul, ce positionnement a complètement brisé l'image du « pays idéal » que Ivens avait patiemment construit dans *Comment Yukong déplaça les montagnes*.

Si l'on se réfère au cycle de quatre saisons, la Chine que Joris Ivens a connue et intimement vécue semble entrer dans un autre cycle - c'est un printemps où tous se réveillent, mais ce n'est plus son monde ni son temps :

Ainsi la Chine de 1938 est-elle comme l'été où tout le pays brûle de passion patriotique, nourri de haines antifascistes.

La Chine de 1956-1958<sup>911</sup> serait comme l'automne où le PCC récolte sa victoire. Après des décennies de luttes, on entre dans l'ère de « la Chine nouvelle », un « pays de l'avenir radieux ». Après les premières années de pénibilité, la Chine est devenue un « nouveau » leader du camp marxiste, comme s'il s'agissait d'une moisson d'automne.

Quant à la Chine de 1971-1975, ce serait comme l'hiver, celui où la Révolution culturelle a décapité la culture. Toute une armée d'intellectuels détruite, la créativité gelée, malgré l'apparence d'un pays entièrement revêtu du rouge maoïste. Le travail d'Ivens à ce temps ressemble à un mirage dans le désert - l'image n'est pas la réalité, mais elle se compose de vraies gouttes d'eau vaporisées du monde réel, reflétant le désir des admirateurs à distance.

La Chine de 1983-1988 est comme un nouveau printemps : dans le tonnerre de la réforme et de l'ouverture, tout est relancé, tout germe sous la brise printanière, mais ce n'est plus le cycle rêvé d'Ivens. *Une histoire de vent* est comme une élégie, avec des retours en arrière, des réserves et l'énergie imposante de la génération précédente mais qui a épuisé son aura, montrant une sorte d'incompatibilité avec la Chine après Mao.

La relation entre Joris Ivens et la Chine soufflée par le *Vent* semble marquer la fin d'une passion : les deux personnages sont installés dans un siège de mariage, ils sont proches l'un de l'autre mais des dissonances commencent à apparaître, dissimulées peut-être, mais douloureuses.

---

<sup>911</sup> La période indiquée ici couvre la préparation et le tournage du film, ainsi que pour ces dates suivantes : 1971-1975 et 1983-1988.

## CHAPITRE 13. LE CONTEXTE HISTORIQUE

### 13.1 LA CHINE APRÈS MAO

#### I.

Aujourd'hui, la nouvelle est tombée : Mao est mort. Aussitôt à Pékin, tous les drapeaux officiels ont été mis en berne, alors que d'autres paraissaient aux fenêtres des habitations, par ailleurs, aucune mesure de sécurité exceptionnelle ne semble avoir été prise... Plus intéressant, sont les réactions de la population qui a été visiblement choquée par le décès de Mao, beaucoup de Chinois portent les brassards noirs, d'autres épinglaient sur leur vêtement, un chrysanthème blanc, couleur de deuil en Chine. Et puis surtout, divers endroits dans la capitale rassemblaient des gens au pied des statues de Mao, visage en larme ou profondément marqué par le chagrin, ce chagrin bien réel prouve, à quel point Mao Zedong s'est-il identifié au peuple, et à quel point il en été devenu le guide suprême<sup>912</sup>.

Le 9 septembre 1976, dans l'émission de 20H d'Antenne 2, l'annonce du décès de Mao, est illustré d'images de la dernière apparition de Mao en public, du témoignage de Georges Bliannic, envoyé de l'A.F.P. à Pékin, et de celui des Français interviewés « en micro-trottoir » dans la rue parisienne : étonnés, admiratifs, ils expriment cette même idée que Mao est « un des derniers grands qui disparaît ». En début de l'après-midi de ce jour-là, le Président de la France Giscard d'Estaing a déjà rendu hommage à son homologue chinois :

Avec le président Mao Tsé-toung s'éteint un phare de la pensée mondiale. Venu de la profondeur populaire de la Chine, l'ayant arraché à son humiliation passée, il a réussi par la seule vigueur de son action et par l'audace de sa réflexion, à lui rendre la place centrale que lui reconnaissait l'histoire. Par la voix de son président, le peuple français adresse à l'immense peuple chinois l'expression de ses profondes condoléances pour la perte de celui qu'il appelait son Grand Timonier<sup>913</sup>.

Conclusion du journaliste : « Mao est vraiment pour tout le monde, et pour tout le monde vraiment, adversaires ou partisans ; un personnage hors du commun, qui ne peut laisser personne indifférent ». La rédaction d'Antenne 2 organise donc une soirée spéciale consacrée à la mort de Mao : après un film, *Mao par lui-même* (documentaire d'archive court-métrage de René Vienet), suit un débat avec plusieurs invités « spécialistes de la Chine », dont font partie Joris Ivens et Marceline Loridan. Six mois après la sortie de *Yukong*, Joris Ivens confirme que « Mao

---

<sup>912</sup> Commentaire du journal télévisé de 20 heures d'Antenne 2, du 09 septembre 1976, réalisation, Cristobal Jacques ; présentation, Bilalian Daniel - archive d'INA, ID Notice : CAB04001. 361.

<sup>913</sup> Discours de Valéry Giscard d'Estaing du 9 septembre 1976 après l'annonce du décès de Mao.

n'entretenait pas le culte de la personnalité, il luttait contre ... Sa soi-disant domination sur le peuple était plutôt un respect et un amour réciproque<sup>914</sup> ». La « passion française » pour Mao perdue encore un moment, alors que le peuple chinois en question attend déjà avec impatience une nouvelle époque. En effet, la grandeur du leader et la sincérité du peuple que les Français voient sur l'écran ne sont que le dernier acte de Mao et le dernier spectacle auquel tous les Chinois participent obligatoirement. Dans son article *Heureusement, nous étions jeunes !* Chen Danqing (陈丹青) décrit avec éclat comment, en tant qu'individu quelconque, au moment de la mort de Mao Zedong, peur et joie incontrôlables se superposaient alternativement, et comment il fit tous ses efforts pour arriver à « pleurer comme il fallait » dans une assemblée de milliers de personnes. C'est une expérience intimement vécue et extrêmement vivante sous sa plume. La mentalité de la plupart des Chinois face à la mort de Mao n'était pas le chagrin, mais le soulagement. Pourtant, la situation politique ne change pas du jour au lendemain, et la pression ressentie habituellement oblige les gens à « manifester des émotions politiquement correctes<sup>915</sup> ». Un autre écrivain célèbre, A Cheng (阿城), décrit une autre expérience des « jeunes instruits » :

Au moment de la cérémonie à la mémoire du Président Mao, tous les jeunes instruits doivent tous se rendre au comté pour y participer - aucune possibilité d'y échapper. Ils n'avaient pas d'autre choix que de faire semblant de s'évanouir dans la salle de réunion. Une fois évanoui, on a été emporté et transporté à l'ombre d'un arbre, gagnant ainsi un moment de repos. À la fin, plus de la moitié des gens se sont évanouis. Restent seulement les cadres qui n'ont pas osé jouer les malades, et ils sont obligés de se tenir debout jusqu'à la fin de la cérémonie<sup>916</sup>.

Pour cette génération, qui a passé toute sa jeunesse au milieu de la Révolution culturelle, et qui est témoin de ce tournant historique : « à la date du 9 septembre 1976, en Chine, les 'années 70' ont déjà pris fin. Dans les années suivantes, toutes les agitations qui vont traverser le pays ne vont constituer qu'un prélude aux années 80<sup>917</sup> » .

---

<sup>914</sup> Patrick Clément, « Entretien avec Joris Ivens », in *Soirée spéciale Mao*, Antenne 2, du 09, septembre 1976. *op.cit.*

<sup>915</sup> CHEN Danqing 陈丹青, « Heureusement, nous étions jeunes ! - mes souvenirs des années 70 » (幸亏年轻——回想七十年代) in BEI Dao 北岛 & LI Tuo 李陀 (dir.), *Qishi niandai* 七十年代 [Les années 70], Beijing 北京, Shenghuo dushu xinzhi sanlian shudian 生活读书新知三联书店, 2009, pp. 59-79.

<sup>916</sup> A Cheng 阿城, « Écouter les radios des ennemis » (听敌台), in BEI Dao & LI Tuo, *op. cit.* pp. 147-153.

<sup>917</sup> *Id.*

## II.

Quand Zhou Enlai meurt le 8 janvier 1976, Hua Guofeng (华国锋)<sup>918</sup> lui succède : il est Premier ministre en exercice dès le 3 février. Quand Mao meurt le 9 septembre, un coup d'État est préparé à la fois par Jiang Qing contre Hua Guofeng, et par Hua Guofeng contre Jiang Qing. Hua Guofeng obtient le soutien de l'Armée populaire de libération et de l'unité 8341 de Wang Dongxing (汪东兴)<sup>919</sup>. Le 6 octobre, Wang Dongxing arrête la Bande des Quatre. Le 7 octobre, Hua Guofeng est désigné comme président du Comité central. Puis, il reçoit également le titre de président de la commission militaire du Comité central. Il devient donc le seul dirigeant chinois à avoir occupé simultanément les trois plus hautes fonctions de la RPC, en dirigeant le parti communiste, le Conseil des affaires de l'État et la Commission militaire centrale.

Pourtant, en l'espace de trois ans, on assiste à l'échec de Hua Guofeng, à la révolution silencieuse de la paysannerie, à une crise politique dans le Parti et à un mouvement d'opinion à la ville<sup>920</sup>. Ces événements permettent le retour au pouvoir de Deng Xiaoping<sup>921</sup>. Une Chine après Mao se construit, et les lignes de forces se précisent peu à peu : sous l'impulsion de Deng, un démantèlement progressif mais partiel du système maoïste se met en place.

La faction politique derrière Hua Guofeng est appelée les *Fanshipai* (凡是派, littéralement « la clique des tout-ce-que » : tout ce que Mao a dit et tout ce que Mao a fait sont justes). Leur

---

<sup>918</sup> Hua Guofeng, de son vrai nom Su Zhou (苏铸, 1921 - 2008) est le successeur désigné de Mao Zedong en tant que dirigeant du PCC et de la RPC. Il rejoint la guérilla anti-japonaise et adhère au PCC en 1940. Après 1949, il applique la réforme agraire et s'occupe d'éducation et d'économie au Hunan, la province natale de Mao. Il est premier secrétaire du parti dans le Hunan à partir de 1970. En 1973, il entre au Bureau politique à Pékin. En 1975, il est vice-Premier ministre et ministre de la Sécurité publique. En 1976, après la mort de Zhou Enlai, il apparaît comme le seul capable d'unir les factions qui s'affrontent. Après le 8 avril, alors que Deng Xiaoping entre en disgrâce, Hua Guofeng devient Premier ministre et premier vice-président du Comité central. À l'automne 1976, après l'arrestation de la Bande des Quatre, il est à la tête du parti. Deng Xiaoping met plus de quatre ans à lui faire abandonner son poste. En 1978, il fait son autocritique devant le Comité central et doit quitter ses fonctions de Premier ministre en 1980. En juin 1981, il démissionne de la présidence du parti au profit de Hu Yaobang (胡耀邦) et est éliminé du Bureau politique en septembre 1982, lors du XIIe Congrès.

<sup>919</sup> Wang Dongxing (1916-2015) est le commandant du « Régiment spécial 8341 », l'équipe de gardes du corps de Mao Zedong, pendant la Révolution culturelle. Après avoir joué un rôle-clé dans l'éviction de la Bande des Quatre, il est membre du Politburo sous Hua Guofeng avant de perdre son influence sous Deng Xiaoping.

<sup>920</sup> De novembre 1978 à mars 1979 se développe un mouvement de contestation qui demande davantage de liberté. Mais il est violemment réprimé.

<sup>921</sup> Deng Xiaoping (1904- 1997) est très violemment attaqué par les Gardes rouges, peu après la décision du Comité central sur la Révolution culturelle (8 août 1966), et expulsé de la hiérarchie (septembre 1967). Il réapparaît, à Pékin, en avril 1973, et fait de nouveau partie du Comité central au Xème Congrès (août 1973). Au Bureau politique en janvier 1974, il est proche collaborateur de Zhou Enlai. L'année suivante, il est élu par l'Assemblée nationale premier vice-Premier ministre et membre du comité permanent du Bureau politique. Il est aussi chef d'état-major de l'armée. De nouveau limogé en avril 1976, il retrouve toutes ses fonctions en juillet 1977. Il abandonne le poste de chef d'état-major début 1980 et, en septembre de la même année, il quitte ses fonctions de vice-Premier ministre, tout en restant, jusqu'à la suppression du poste en 1982, vice-président du parti. Depuis la mise à l'écart de Hua Guofeng, auquel succèdent à la tête du gouvernement (en 1980), puis du parti (en 1981), des hommes proches de Deng Xiaoping, ce dernier exerce en fait la réalité du pouvoir et est responsable des orientations nouvelles de la politique chinoise.

ligne est précisée par Hua Guofeng en mars 1977 : poursuivre la campagne contre la Bande des Quatre, considérés comme des droitiers, confirmer la justesse de la Révolution culturelle et tenir le 5 avril 1976 pour une journée contre-révolutionnaire dont Deng Xiaoping porte la responsabilité<sup>922</sup>. Peu avant le XIème Congrès du PCC du 16 au 21 juillet 1977, Deng Xiaoping est rétabli dans ses fonctions antérieures de premier vice-premier ministre, chef d'état-major des armées et membre du Bureau politique du PCC. Deng et ses collaborateurs constitue la fraction opposée : *Shijianpai* (实践派 - « la clique de pratique » dont la devise est « la pratique est le seul critère de vérité »). Le 11 mai 1978, un article intitulé « La pratique comme unique critère de vérité » (实践是检验真理的唯一标准) est publié dans le quotidien *Clarté* (光明日报). Son argumentation repose sur l'idée que toute directive doit en permanence être confrontée à la réalité politique, économique et sociale. Tout ce que Mao a dit ou fait n'est donc pas forcément juste - c'est une négation fondamentale de la théorie de Hua Guofeng. Après un débat d'envergure nationale, les secrétaires provinciaux du parti se rallient peu à peu à ce slogan.

En septembre 1977, Deng a déjà proposé pour la première fois l'idée de *Boluan Fanzheng* (拨乱反正, « éliminer le chaos et revenir à la normale »). Il s'agit de corriger les erreurs de la Révolution culturelle afin de ramener l'ordre dans le pays de manière systématique. Avec ses collaborateurs, il démantèle progressivement les politiques maoïstes, réhabilite des millions de victimes persécutées et lance diverses réformes socio-politiques. Ces mesures constituent le fondement du programme historique « Réforme et ouverture » (改革开放) lancé en décembre 1978. La période de *Boluan Fanzheng* perdure jusqu'au début des années 1980, après quoi l'objectif principal du PCC et du gouvernement chinois est passé de la « lutte de classe » à la « construction économique » et à la « modernisation » du pays.

---

<sup>922</sup> Zhou Enlai est décédé le 8 janvier 1976. Après la cérémonie officielle du 15 janvier, les ennemis politiques de Zhou au sein du PCC interdisent officiellement toute démonstration publique de deuil. Les cinq interdictions les plus connues pour contrer les hommages à Zhou sont les *Cinq non* : non au port de brassard noir, non aux couronnes mortuaires, non aux salles de deuil, non aux activités de mémoire et non à l'affichage de photos de Zhou. Le 5 avril est la fête de Qingming (清明节), la fête des morts pour les Chinois. À cette occasion, des rassemblements sont organisés pour honorer la mémoire de Zhou Enlai et remettre en cause l'aile gauche du PCC emmenée par la Bande des Quatre, dans plusieurs provinces dont le Sichuan et surtout dans les villes de Nankin et de Pékin. À Pékin, les 3, 4 et 5 avril, près d'un million de Chinois se rassemblent sur la place Tian'anmen. Les manifestants déposent des couronnes, des bannières, des poèmes, des affiches et des fleurs au pied du monument aux Héros du Peuple de la place Tian'anmen, en mémoire de Zhou Enlai puisque celui-ci n'a pas reçu de sépulture. Des textes s'attaquent à l'impératrice rouge Jiang Qing et à ses proches. Dans la nuit du 4 au 5 avril, ces hommages à Zhou Enlai sont retirés. Les manifestants sont évacués de la place dans « le sang », plusieurs centaines de morts sont évoqués. Le Quotidien du Peuple indique par la suite la position de Mao Zedong : il s'agit d'un « incident politique contre-révolutionnaire ». Deng Xiaoping est mis en accusation par la Bande des Quatre pour avoir organisé « ce mouvement du 5 avril » (四五天安门事件). Après sa mise en résidence surveillée, il est démis de ses fonctions le 7 avril 1976 par le Politburo. Deng se réfugie alors dans le sud du pays sous la protection de militaires amis jusqu'au juillet 1977.



Lors de la 3<sup>ème</sup> session plénière du 11<sup>ème</sup> Comité central du PCC qui se tient du 18 au 22 décembre 1978, Deng devient le chef de file suprême de la Chine. Sa ligne reçoit l'aval public du CC : la priorité absolue est désormais accordée aux « Quatre modernisations » (四个现代化) : agriculture, industrie, science et technologies, et défense nationale.

Le 24 novembre 1978, un événement historique a lieu dans le village de Xiaogang (小岗村) du district de Fengyang (凤阳县), province d'Anhui (安徽). En face de la pauvreté et la famine insoutenable, dix-huit paysans signent en secret, en dépit de tous les risques, un « contrat de vie et de mort » (生死状) : chaque foyer paysan a un droit d'exploitation des terres et doit assumer la responsabilité de ses profits et de ses pertes. L'année suivante, malgré une grave sécheresse, la production totale de céréales de l'équipe de production a dépassé 65 000 kg, et celle de plantes oléagineuses a atteint 17 500 kg, équivalant à la production cumulée des 20 années précédentes, les villageois ont pu manger à leur faim et ont en outre gagné un revenu net moyen de 400 yuans, 18 fois supérieur à celui de l'année précédente<sup>923</sup>. Leur contrat secret se trouve aujourd'hui au Musée national de Chine, comme témoin historique du début de la Réforme et de l'ouverture de la RPC. Leur réussite sert d'exemple pour la mise en place du système de responsabilité forfaitaire pratiqué au niveau du foyer (家庭联产承包责任制). Des paysans sont autorisés, à partir de 1979, à posséder leur propre production et à en vendre le surplus non destiné à l'État sur le marché. Dans les années suivantes, la Chine approfondit la réforme rurale et intensifie le transfert de la main-d'œuvre rurale vers d'autres secteurs.

Dès janvier 1979, dans la province du Sichuan, dirigée par Zhao Ziyang (赵紫阳), une réforme des entreprises est engagée : les profits sont réhabilités et les entreprises d'état retrouvent une autonomie. Cette même année, la proposition des zones économiques spéciales (ZEC) est approuvée, et quatre ZEC sont créées en 1980 dans les provinces du Guangdong et du Fujian (福建) : Shenzhen (深圳), Zhuhai (珠海), Xiamen (厦门) et Shantou (汕头), afin d'introduire des entreprises étrangères.

Le 25 décembre 1980, a lieu le procès des « cliques contre-révolutionnaires de Lin Biao et Jiang Qing », rendues responsables de la mort de près de 35 000 personnes pendant la Révolution culturelle.

---

<sup>923</sup> Cf. « La réforme, l'ouverture et le développement : sources du progrès économique et social de la Chine », sur le site de l'Agence de la Chine nouvelle, organe du PCC. [http://french.xinhuanet.com/2018-12/29/c\\_137706889.htm](http://french.xinhuanet.com/2018-12/29/c_137706889.htm)

Le 6 juillet 1981, est publiée la « Résolution sur quelques questions de l'histoire de notre parti depuis la fondation de la République populaire » (关于建国以来党的若干历史问题的决议) adoptée lors de la 6<sup>ème</sup> session plénière du Comité central issu du 11<sup>ème</sup> congrès du Parti. Le PCC y déclare que la Révolution culturelle « a fait subir au Parti, à l'État et au peuple les revers et les pertes les plus graves depuis la fondation de la R.P.C. ». Il tranche, de façon durable, la « question Mao » : « sa contribution à la révolution chinoise dépasse de loin ses erreurs », sa pensée a « enrichi et développé le marxisme-léninisme » mais son « âme vivante » est résumée dans « la recherche de la vérité dans les faits, la ligne de masse et l'indépendance ». Ses erreurs n'ont été graves qu'après 1958 - ce qui laisse pratiquement sans taches la période du premier plan quinquennal. Certes, Mao a déclenché la Révolution culturelle, mais « Lin Biao, Jiang Qing et d'autres que le camarade Mao Zedong avait placés à des postes importants (...) avaient formé deux groupes contre-révolutionnaires qui complotaient d'usurper le pouvoir suprême et qui, profitant des erreurs du camarade Mao Zedong, se livrèrent à son insu à toutes sortes d'activités criminelles qui ont causé de grands désastres à la nation et au peuple ». Il n'y aura donc pas de démaoïsation. Le PCC reste le parti le plus avancé et le leader absolu dont dépend l'avenir de la Chine. Cette résolution « historique » se termine par un appel fortement confiant :

Unissons-nous étroitement autour du Comité central du Parti sous le grand drapeau du marxisme-léninisme et de la pensée-maozedong, continuons à faire preuve d'inflexibilité et travaillons d'un même cœur, afin de surmonter toutes les difficultés et de transformer graduellement notre pays en une puissance socialiste moderne, hautement démocratique et hautement civilisée ! Notre but doit être atteint ! Notre but sera atteint<sup>924</sup>!

En 1982, le système des communes populaires est officiellement aboli. En 1984, la politique de réformes économiques atteint de nouveaux sommets avec la résolution sur la transformation des structures du système de planification de l'industrie et de l'économie urbaine lors du 3<sup>e</sup> plénum du XII<sup>ème</sup> Comité central d'octobre 1984. Ces réformes visent à « remplacer une économie centralisée fondée sur la production collective et la propriété d'État, par une économie mixte qui, tout en conservant son caractère socialiste, fait une place à des éléments d'économie de marché et à l'initiative privée » :

- Poursuite de la décollectivisation de la production agricole (mais maintien de la propriété collective des terres cultivées), achevée au milieu de l'année 1985.
- Limitation du plan central à des échéances et autonomie plus large accordée aux entreprises de l'État dans les secteurs de l'industrie, du commerce et des services.

---

<sup>924</sup> « Résolution sur quelques questions de l'histoire de notre parti depuis la fondation de la République populaire » (关于建国以来党的若干历史问题的决议) - [http://www.gov.cn/test/2008-06/23/content\\_1024934.htm](http://www.gov.cn/test/2008-06/23/content_1024934.htm)

- Libéralisation étendue du système des prix.
- Admission contrôlée et limitée d'initiateurs privés dans le domaine de l'artisanat, du commerce, des services et de la petite industrie ainsi que parfois, depuis 1986, dans les entreprises industrielles plus importantes.
- Ouverture du pays vers l'extérieur et surtout vers les États-Unis, le Japon et l'Europe de l'Ouest<sup>925</sup>.

Les États-Unis et la RPC établissent officiellement leurs relations diplomatiques le 1<sup>er</sup> janvier 1979. Le 28 janvier, Deng Xiaoping entreprend une tournée de neuf jours aux États-Unis pour célébrer l'événement. Les deux États font cause commune autour du projet d'endiguement de l'URSS. Deng fait part de la nécessité de « travailler ensemble [et de] s'unir pour contrer l'ours polaire » lors d'entretiens avec Jimmy Carter et l'hebdomadaire *Time*<sup>926</sup>.

La Chine retourne au chemin tracé par Sun Yat-sen avec la réouverture vers l'Occident, et l'introduction des investissements et des expériences étrangers pour développer la force chinoise. Le pragmatisme et la volonté de la réforme s'illustre d'ailleurs dans les phrases célèbres de Deng : « Peu importe que le chat soit noir ou blanc, pourvu qu'il attrape la souris » (不管黑猫白猫, 捉到老鼠就是好猫), « Laissez d'abord une partie de la population s'enrichir. » (让一部分人先富起来) ou encore « Devenir riche est glorieux ! » (致富光荣). Toute la société chinoise est ainsi sortie du modèle maoïste, tant valorisé par *Yukong*, sur les plans idéologique, politique, économique et culturel.

### III.

Dans la longue pratique sociale chinoise, les lettrés appartiennent, le plus souvent, aux classes privilégiées. Mais un exemple de « brûler les livres et d'enterrer les intellectuels » (焚书坑儒), ordonné par le premier empereur Qin Shi Huang (秦始皇, 259 - 210 av. J.-C.) est enregistré en 212 et 213 av. J.-C. Dès la fondation de la RPC en 1949, les intellectuels, qui jouent un rôle central de la civilisation chinoise, sont classés comme bourgeois ou petits bourgeois, et deviennent les cibles de la dictature prolétarienne - selon Mao : « leur esprit doit être réformé ». Sous le régime maoïste, ils vivent d'innombrables campagnes idéologiques et politiques, étiquetés d'abord comme « droitiers », puis, du « vieux neuvième puant » (臭老九) pendant la Révolution culturelle.

<sup>925</sup> Cf. CUI Youping 崔友平, « Réforme du système économique chinois : parcours, caractéristiques et approfondissement global - commémoration du 40<sup>e</sup> anniversaire de la réforme et de l'ouverture » (中国经济体制改革: 历程、特点及全面深化——纪念改革开放40周年) in *Review of Economy and Management* (经济与管理评论), archive en ligne : <https://jjyglpl.sdufe.edu.cn/info/1516/3755.htm>

<sup>926</sup> Les médias occidentaux ont suivi ce pas historique attentivement. Deng Xiaoping a été l'homme de l'année 1978 du magazine américain *Time*, et on voit de nombreuses publications à son sujet. Un exemple sur le site d'INA : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/cab7900311501/deng-xiaoping-a-washington>

En dehors de quelques rares moments éphémères, comme la période de « cent fleurs », les intellectuels sont méprisés, injustement traités, leur créativité limitée et étouffée. Au sortir de la Révolution culturelle, cette atmosphère change totalement.

Le 24 mai 1977, Deng Xiaoping propose pour la première fois le slogan « respecter le savoir, respecter les talents » (尊重知识, 尊重人才)<sup>927</sup>. Le 18 mars 1978, lors de l'ouverture du Congrès national de la science (全国科学大会), il affirme que « l'époque de la destruction gratuite de la cause scientifique et de la persécution d'intellectuels par la Bande des Quatre est révolue pour toujours ». Le 22 avril 1978, a lieu le Congrès national de l'éducation. Deng appelle que « non seulement les élèves doivent respecter leurs enseignants, mais que toute la société doit respecter les enseignants ». Parallèlement, la directive n° 11 du Comité central, sortie le 5 avril 1978, lance les réhabilitations des dirigeants et des intellectuels persécutés : tous ceux qui ont été injustement punis depuis le « mouvement anti-droitier » de 1957 sont réhabilités et dédommagés. Au total, plus de 4 millions de cadres et intellectuels sont réhabilités, y compris ceux qui sont décédés. « Si nous voulons parvenir à la modernisation, la clé est le progrès de la science et de la technologie. Pour développer la science et la technologie, il faut que l'éducation progresse. La modernisation ne s'obtient pas par de discours vides, les connaissances et les talents sont nécessaires<sup>928</sup> ». Ainsi à l'ère de « Réforme et ouverture », les intellectuels reprennent-ils leurs places centrales, comme dans le temps des lettrés.

Dans *Yukong, Une histoire de ballon* est une des parties préférées de Joris Ivens et Marceline Loridan, qu'ils présentent partout dans le monde. Pour Marceline Loridan, entre les deux enseignantes et les élèves, « il y a une franchise qui les subjugué complètement ». Par rapport aux « rapports très répressifs » qui sévissent dans la relation pédagogique en France, c'est sans aucun doute un acquis exemplaire de la Révolution culturelle<sup>929</sup>. Néanmoins, aux yeux des Chinois qui ont vécu cette époque, le comportement des élèves dans ce film reflète d'emblée le « non-respect » envers les enseignantes. Au début du film, quand Marceline Loridan interroge les élèves sur ce qui s'est passé, ceux-ci répondent qu'« un coup de pied dans le ballon, ce n'est rien (...) c'est la prof qui cherche les ennuis (...) elle se mêle de tout ! », etc. - les vocabulaires employés dans leurs phrases, ne relèvent pas des tournures polies, tel que « 找茬儿 » (cherche les fautes à quelqu'un). Nie Xinru explique longuement dans son analyse de ce film l'origine de cette désinvolture de la

---

<sup>927</sup> DENG Xiaoping, « Respecter le savoir, respecter les talents » (尊重知识, 尊重人才), sur *le site des actualités de PCC* (中国共产党新闻网) - <http://cpc.people.com.cn/n1/2019/0830/c69710-31328140.html>

<sup>928</sup> *Id.*

<sup>929</sup> Serge Daney, Thérèse Giraud & Serge Le Péron, « Entretien avec Joris Ivens et Marceline Loridan », *op.cit.*, p. 60.

part des élèves contre les enseignants : dès le début de la Révolution culturelle, Mao définit les enseignants comme la classe de la bourgeoisie, et appelle les élèves à les attaquer<sup>930</sup>. Les enseignants sont ainsi devenus les premières victimes. De nos jours, il existe de nombreuses œuvres écrites et cinématographiques sur ce sujet, citons par exemple *Though I am gone* (我虽死去), documentaire de HU Jie (胡杰), qui est sorti en 2007<sup>931</sup>. Le film raconte l'histoire de Bian Zhongyun (卞仲耘), ancienne directrice adjointe de l'École secondaire des filles affiliée à l'Université normale de Pékin (北京师范大学附属女子中学), c'est la première enseignante publiquement battue à mort le 5 août 1966, durant la période d'« août rouge » (红八月). Une des élèves assassins, Song Bingbing (宋彬彬), est honorablement reçue par Mao sur la Tribune de Tian'anmen le 8 août ; malgré les preuves conservées par le mari de Bian, les coupables ne sont jamais mis en cause. Dans les années 70, les enseignants restent des cibles à critiquer, et les rapports entre élèves et enseignants sont, pour ainsi dire, renversés. Marceline Loridan ignore sans doute le contexte historique, ainsi que les nuances linguistiques, et elle s'émerveille devant la conclusion qui lui paraît « une exigence idéologique » ...

Mais dès la fin de cette Révolution culturelle, les Chinois reviennent à la tradition : respecter les enseignants, et chercher l'ascension sociale par la réussite en études. Après onze ans de rupture, l'État reprend le système de *Gaokao* (高考, « Concours national d'entrée d'éducation supérieur<sup>932</sup> »). Le premier examen d'entrée national se déroule du 28 novembre au 25 décembre 1977, c'est une année spéciale où chaque province propose des sujets différents, 278 000 nouveaux étudiants sont admis<sup>933</sup>. En été 1978, on revient à l'examen unifié national, et 402 000 nouveaux étudiants sont admis. « La génération perdue », comme décrit Michel Bonin, se lance dans une

---

<sup>930</sup> MAO Zedong, « Instructions du 7 mai » (五七指示) 1966 : « L'éducation doit être révolutionnée, le phénomène des intellectuels bourgeois au pouvoir dans nos écoles ne peut plus durer ». Cf. la version complète en chinois sur le site : <https://jiliuwang.net/archives/91549>

<sup>931</sup> Hu Jie, né en 1958 à Jinan dans la province du Shandong, est un ancien journaliste chinois, peintre de formation et cinéaste indépendant. Il se définit comme un archéologue sur l'histoire de la Chine, du Grand Bond en avant, de la « Campagne anti-droitière » et de la Révolution culturelle, périodes que « l'histoire officielle occulte ou réécrit pour dédouaner la responsabilité des dirigeants chinois ». Voir : Anne Kerlan. « Le cinéma documentaire de Hu Jie : pour une contre-histoire de la Chine maoïste ». *Documentaires* « Filmer seul-e », n° 26-27, 2016. pp.87-99.

<sup>932</sup> « Le Concours national d'entrée d'éducation supérieur » (普通高等学校招生全国统一考试 - « Examen unifié national de recrutement en établissements supérieures ordinaires »), généralement abrégé en *Gaokao* (高考), est un concours sur plusieurs jours, à la fin de l'enseignement secondaire du lycée, qui sert d'examen d'entrée pour les études dans l'enseignement supérieur en Chine. Il a un niveau équivalent au baccalauréat français. Cependant, le *Gaokao* ressemble plus aux concours des CPGE. Ce concours est annulé dès 1966, le début de la Révolution culturelle.

<sup>933</sup> Sur ce sujet, existe une référence cinématographique intéressante (film de fiction) : *Examination 1977* (高考1977), réalisé par JIANG Haiyang (江海洋), sorti en 2009.

« frénésie d'étude », essayant ainsi de compenser des années de retard et de censure. En conséquence, pendant dix ans de désastre qu'est la Révolution culturelle, la Chine ressemble à un désert de culture, tandis que « les années 80 [ont été] une période où la culture fut fortement valorisée, écrivains, artistes et intellectuels ont dirigé les tendances du pays<sup>934</sup> ». La politique d'ouverture pousse les Chinois à dévorer tout ce qui vient de l'Occident, à revoir le passé traumatisant, et à chercher l'avenir dans les réformes. Nombreux sont les étudiants qui font leurs études aux États-Unis, et retrouvent les points communs avec la même génération américaine - révolutionnaire et idéaliste - ils voudraient refaire le monde malgré le retard :

Les années 1960 aux États-Unis ont sans aucun doute été une époque romantique marquée par l'idéalisme, l'autocritique radicale et les emprunts à la pensée orientale. Dans les années 1980 en Chine, la tonalité principale était de même type : l'idéalisme, l'autocritique radicale et l'emprunt des idées occidentales. En termes d'âge, les « protagonistes » américains des années 1960 ne sont pas très différents de ceux de la Chine dans les années 80. Les étudiants américains qui se sont opposés à la guerre du Vietnam appartenaient essentiellement à la même génération que les Gardes rouges et les jeunes instruits chinois. Ce n'est que pour des raisons historiques que la jeunesse de la Révolution culturelle chinoise a connu d'abord l'épreuve d'exil au fin fond des campagnes, et ce n'est que dans les années 1980 qu'elle a retrouvé l'opportunité de pouvoir sortir la tête de l'eau<sup>935</sup>.

---

<sup>934</sup> ZHA Jianyin 查建英, *Bashi niandai fangtan lu* 八十年代访谈录 [Entretiens au sujet des années 80], Beijing 北京, Shenghuo dushu xinzhishi sanlian shudian 生活读书新知三联书店, 2006. p. 7.

<sup>935</sup> ZHA Jianyin, *op.cit.*, p. 9.

### 13.2 Le Cinéma chinois après 1976

Le domaine du cinéma a subi de lourds dommages pendant la Révolution culturelle. À la fin des années 70, il entre dans une phase de renaissance : remise en forme de tout le système de production, réouvertures des écoles de cinéma, des éditions spécialisées, des centres de recherche, des cinémathèques, formation de nouveaux cinéastes, etc... Un dynamisme sans précédent change d'emblée l'atmosphère du milieu par rapport à l'époque où Joris Ivens réalise *Comment Yukong déplaça les montagnes*.

Avec la mise en œuvre de la politique de « Réforme et ouverture », les films étrangers, en particulier les films européens et américains, entrent à grande échelle dans le champ de vision des cinéastes chinois. Divers courants artistiques occidentaux et de « nouveaux » genres cinématographiques renouvellent leur connaissance. Une grande quantité d'ouvrages qui représentent les tendances critiques et les théories du cinéma occidental qui existent depuis les années 60 sont parallèlement traduits et publiés en Chine. Le cinéma chinois est à nouveau placé dans le système mondial et, pour la première fois, les cinéastes de la Chine nouvelle souhaitent consciemment se nourrir davantage du cinéma de tous les pays (sans trop se soucier des contraintes idéologiques), pour promouvoir ou enrichir leurs propres théories cinématographiques et leurs pratiques créatives.

Dans ce contexte, des théoriciens du cinéma et des réalisateurs tels que Xia Yan (夏衍), Zhong Danpei (钟惦棐), Shao Mujun (邵牧君), Xie Fei (谢飞), Huang Jianzhong (黄健中), Zhang Nuanxin (张暖忻) ouvrent des discussions au sujet de la « modernisation » du langage cinématographique, du « divorce » entre le cinéma et le théâtre, sur la question esthétique, la nationalisation du style, des concepts de cinéma moderne, etc. Leurs objectifs : explorer de nouveaux styles et de nouvelles méthodes d'expression cinématographique, essayer de changer la situation arriérée du cinéma chinois, rechercher des ouvertures dans les idées, des changements dans l'art et le renouvellement des concepts<sup>936</sup>.

En production, les réalisateurs de « troisième génération <sup>937</sup>», de « quatrième génération » et de « cinquième génération » montrent chacune leurs forces, de différents styles s'épanouissent

---

<sup>936</sup> Cf. Li Shaobai, *op.cit.*, p. 216-217.

<sup>937</sup> La « Troisième génération » est celle de l'après-révolution chinoise, en 1949. Le cinéma de cette époque se construit clairement selon le modèle soviétique et la référence esthétique est aussi le « réalisme socialiste ». La « Quatrième génération », dite aussi la génération sacrifiée : après la Révolution culturelle, dans un contexte économiquement très difficile et politiquement encore très surveillé, elle pose les bases de la renaissance, rouvre les studios, réinvente une manière de raconter, de montrer. La Cinquième génération est la première promotion suite à la réouverture de L'Académie de cinéma de Pékin en 1978.

dès les premières années 1980. Que ce soit en termes de quantité ou de qualité, apparaît ainsi un paroxysme créatif<sup>938</sup>.

En symbiose avec la réforme politique et économique du pays, le milieu du cinéma retrouve d'une certaine manière, l'idée d'apprendre de l'Occident (向西方取经). L'apparition des cinéastes de la « cinquième génération » est en quelque sorte le fruit de cette tendance.

L'Académie de cinéma de Pékin, fermée en 1966 à cause de la Révolution culturelle, est réouverte en 1978. La « cinquième génération » est née de la première promotion de cette école suite à sa réouverture : ils y sont admis en 1978, et obtiennent leurs diplômes en 1982 - ils sont aussi nommés la « classe de 78 ». Particularité de cette promotion : les nouveaux admis sont pour la plupart, beaucoup plus âgés que des étudiants habituels<sup>939</sup>. Ces étudiants « âgés » ont déjà vécu la Révolution culturelle, d'abord comme « Garde rouge », puis « jeune instruit » à la campagne, certains d'entre eux ont travaillé longtemps en usine, ou dans l'armée. C'est la génération qui reprend les études supérieures, une fois le *Gaokao* remis en place. Ils ont déjà une expérience de vie relativement riche et variée, tandis que leurs professeurs ont perdu leur sens de la pédagogie après une interruption totale depuis 1966. Leurs manuels étant démodés, cette promotion est plutôt formée à l'école de la cinéphilie. Dans un entretien, Tian Zhuangzhuang confesse qu'ils ont pu voir, pendant leur cursus de quatre années, environ huit cents films du monde entier, empruntés principalement des collections de l'école, de la Cinémathèque de Chine - classiques de l'histoire du cinéma mondial, de l'histoire du cinéma chinois - mais aussi les copies empruntées aux ambassades, aux groupes culturels étrangers en passages à Pékin, etc. Parfois, « on trouve un film, on accroche un tissu blanc dans la cantine, et on le voit tout de suite... » - tous les films qu'ils pouvaient trouver à ces moments-là, ils les dévorent :

Il n'y a pas de nouveaux manuels dans les universités, ce sont tous des manuels des années 50 et 60. Les professeurs ne savent pas comment enseigner avec. Puis, l'expérience de la vie de ces élèves n'est pas moins riche que celle des enseignants... La solution est que tout le monde regarde des films ensemble, puis en discute ensemble. Pourquoi la soi-disant « cinquième génération » est-elle spéciale ? Parce qu'ils grandissent dans un environnement totalement ouvert où enseignants et élèves partagent de tout, et

---

<sup>938</sup> Citons par exemple : Xie Jin 谢晋, figure de proue la « Troisième génération », avec *La Légende du mont Tianyun* (天山山传奇, 1980) et *Le Gardien des chevaux* (牧马人, 1982), les représentants de la « Quatrième génération » : YANG Yanjin 杨延晋 avec *La Rue étroite* (小街, 1981), Xie Feu 谢飞 avec *Notre terre* (我们的田野, 1983), Wu Tianming 吴天明 avec *Le Fleuve sans balise* (没有航标的河流, 1984), Zhang Nuanxin 张暖忻 avec *Jeunesse sacrifiée* (青春祭, 1985). Ce sont des films d'une grande qualité, qui cherchent à réfléchir et à démontrer la Révolution culturelle et son impact social.

<sup>939</sup> Citons les trois réalisateurs les plus connus de cette promotion : Chen Kaige (陈凯歌) est né en 1952, Zhang Yimou (张艺谋) en 1950 et Tian Zhuangzhuang (田壮壮) en 1952, ils ont déjà 26 ans ou 28 ans à l'entrée de l'école, tandis que les étudiants chinois en première année ont généralement entre 18 ans et 20 ans. Dans la classe de mise en scène par exemple, parmi les 26 élèves, 25 ont environ le même âge que Chen Kaige, une seule est née en 1959 : Ning Ying (宁瀛) - qui est une des réalisatrices chinoises les plus éminentes de nos jours.



progressent ensemble. Les concepts du cinéma, les idées politiques ainsi que des valeurs humaines, Freud comme Sartre, font partie des sujets abordés quotidiennement pendant et après les cours. Après une décennie d'étouffement culturel, on s'est subitement immergés dans une atmosphère particulièrement vive et ouverte. Tout le monde est comme une éponge sèche, soudainement mise dans l'eau, elle absorbe tout, et de toute leur force<sup>940</sup>.

Cette pédagogie inédite a bouleversé le système de formation cinématographique à l'œuvre depuis 1949, et rejoint, dans une certaine mesure, celle des années 30 : « l'âge d'or » du cinéma chinois. À l'époque, les cinéastes ont aussi appris à faire des films en visionnant les films américains ou européens<sup>941</sup>. Une différence pourtant : la jeunesse de gauche des années 30 nourrissait des fantasmes sur le communisme par admiration pour le cinéma soviétique tandis que cette génération de la Chine nouvelle n'a aucune illusion après avoir profondément vécu des turbulences du régime du PCC. En d'autres termes : plus elle connaît la répression, plus elle se rebelle et essaie de sortir des ornières. Le regard qu'ils portent sur les œuvres du monde est ainsi dépourvu de tout préjugé idéologique, politique ou culturel, d'autant plus qu'ils n'ont presque rien vu pendant toute la Révolution culturelle. Ainsi en témoigne Tian Zhuangzhuang : « Tous les films, nous les regardions très sérieusement, car ils sont tous nouveaux pour nous. Personne ne dit que certains films européens sont difficiles à comprendre, qu'il fallait les repousser, comme *Huit et demi* de Federico Fellini, ou *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais. Personne ne croit que les films soviétiques soient d'une qualité supérieure. Les enseignants admirent en général le cinéma soviétique, simplement parce que ce sont les meilleurs films qu'ils ont pu voir quand ils étaient étudiants. Pourtant, à côté des films européens, la supériorité du cinéma soviétique n'est plus d'actualité<sup>942</sup> ». À partir de ce changement d'esprit, ils vont renouveler la création cinématographique en RPC. Par ailleurs, le septième art est indissociable de l'environnement social et culturel global de l'époque, et la période d'après la Révolution culturelle se veut favorable à l'éclosion de cette tendance :

Dans les années 1980, la littérature, la recherche académique et la création artistique formaient un tout. Entre « littérature en quête de racines », réalisateurs de « cinquième génération » et « fièvre de la culture », il existe une affinité. Ils travaillent dans différents domaines, mais ils se font écho et recherchent le même esprit. S'il faut définir les caractéristiques communes, je pense que c'est un sentiment idéaliste, une ouverture d'esprit, face à la fois à nos racines et à l'Occident, et un sens aigu des préoccupations sociales<sup>943</sup>.

---

<sup>940</sup> ZHAN Jianying, Entretien avec TIAN Zhuangzhuang, in ZHAN Jianying, *op.cit.*, pp. 400-431.

<sup>941</sup> Cf. LU Yan & LI Yizhong, *op.cit.* et CHEN Bo, *op.cit.*

<sup>942</sup> TIAN Zhuangzhuang, *op.cit.* p. 405.

<sup>943</sup> CHEN Pingyuan, Entretien avec Zha Jianying, in ZHA Jianying, *op.cit.* p. 136.

C'est l'avis de Chen Pingyuan (陈平原), spécialiste de la culture populaire chinoise. Né en 1955, Chen a un parcours similaire aux cinéastes de la « cinquième génération » : il passe le *Gaokao*, après huit ans de travail dans un petit village cantonnais comme « jeune instruit », et est admis dans l'Université de Sun Yat-sen en 1978. Après un master ès lettres dans l'Université Sun Yat-sen en 1984, il obtient l'un des deux premiers doctorats ès lettres de l'Université de Pékin en 1987. Actuellement professeur et directeur de thèse à l'Université de Pékin, il a intensément vécu l'évolution de la Chine, et contribué à la création des « modes culturelles » : il fait partie du comité d'édition des livres culte des années 80, comme la série « La Culture, la Chine et le monde » (文化, 中国与世界). À ses yeux, « les intellectuels des années 80 pouvaient encore influencer l'orientation et le processus de la société concrètement (...) à ce moment-là, toutes les règles ne sont pas encore fixées, les chercheurs mettaient un pied dans la classe, un pied dans la société. On sentait que les idées étaient écoutées attentivement, et que l'évolution de la société était liée aux efforts de chacun. En ce sens, ils étaient en train de créer l'Histoire, ce qui a été très stimulant<sup>944</sup> ». C'était le printemps des réformes, les dirigeants du régime, Deng Xiaoping comme Chen Yun<sup>945</sup> mettant en valeur la méthode de « traverser la rivière en tâtant les pierres » (摸着石头过河) (oser explorer pour avancer tout en gardant la vigilance), autant d'explorations encouragées, que ce soit dans le domaine politique, économique, culturel ou artistique.

Dans le domaine littéraire, par exemple, on voit déferler des courants l'un après l'autre dès 1977 :

- « littérature de cicatrices » (伤痕文学) : à partir de 1977, un grand nombre de nouvelles et de romans qui décrivent le traumatisme de la Révolution culturelle. Les auteurs s'inspirent de leurs expériences vécues pour dévoiler ces dix années passées pleines de trahisons, de fausseté, de luttes fratricides.

- « littérature de réflexion » (反思文学) : à partir de 1979, en s'appuyant sur la présentation initiée par la « littérature de cicatrices », certains auteurs cherchent à creuser la genèse de cette

---

<sup>944</sup> *Id.*

<sup>945</sup> Chen Yun (陈云, 1905-1995), est l'un des « huit immortels » (中共八大元老) du PCC, qui ont joué un rôle clef dans l'initialisation et le démarrage des réformes économiques de la Chine dans les années 80, puis dans leur supervision dans les années 90 (- le terme « immortel » fait référence à la longévité politique des membres du groupe). Ouvrier et militant syndical, Chen adhère au PCC en 1925. Il participe dès 1933 au Bureau politique, et il est membre du 7<sup>e</sup> Politburo du PCC, du 8<sup>e</sup>, du 11<sup>e</sup> et du 12<sup>e</sup>. Sa carrière connaît une première apogée en 1950 quand il participe à l'élaboration du premier plan quinquennal. Mais ses positions en matière d'économie lui valent une première disgrâce à la suite du Grand Bond en avant en 1956, bien qu'il continue à jouer un rôle important dans les années qui suivent. À partir de 1966 et du début de la Révolution culturelle, il est durablement écarté (mais n'est victime d'aucune violence) et rétrogradé dans la hiérarchie du Parti. Il retrouve des fonctions de premier plan après le retour aux affaires de Deng Xiaoping. De 1978 à 1987, il est secrétaire du Comité central pour l'Inspection disciplinaire du Parti.

catastrophe humaine au niveau idéologique, politique et social. Les œuvres « de réflexion » sont d'une couleur relativement plus rationnelle, au ton plus dégagé.

- « littérature en quête de racines » (寻根文学) : apparaît autour de 1985, les auteurs transcendent le niveau social et politique pour pénétrer dans les profondeurs de l'histoire et de la culture. Ils entament des réflexions culturelles sur l'existence populaire et le caractère national de la Chine : regarder la réalité et l'histoire avec une conscience moderne, réfléchir sur la culture traditionnelle et refondre l'âme de la nation pour explorer la possibilité de reconstruction de la culture chinoise. Le sujet des œuvres et leur réflexion culturelle ont des caractéristiques régionales distinctes. En termes des moyens d'expression, on emprunte à la littérature chinoise traditionnelle, mais aussi des symboles modernistes, des allusions, des abstractions et beaucoup d'autres méthodes pour enrichir et approfondir la connotation culturelle.

Et il en est de même pour la poésie, le théâtre, l'art plastique, la musique, etc. En effet, malgré le lancement des réformes, toute la construction économique de l'époque repose encore sur une économie d'État, les individus n'ont pas de grandes différences en terme de revenus, la poursuite de l'argent n'est pas encore « un sport national ». Dix années d'étouffement conduit à un effet d'éruption en créativité. Ainsi les années 1980 dans l'évocation des personnalités de tous les domaines sont couramment liées avec des mots tels que « passion », « idéalisme », « rebelle », « renaissance », « jeunesse en retard » ou encore « sincérité », « naïf », « soif », « vocation », « recherche », etc<sup>946</sup>. Les cinéastes font partie de cet élan culturel et les étudiants de l'Académie de cinéma de Pékin sont étroitement liés aux divers groupes littéraires et artistiques. Bei Dao (北岛), fondateur du magazine littéraire *Aujourd'hui* (今天)<sup>947</sup>, se souvient que Chen Kaige participe activement aux activités de leur cercle dès le départ :

Le premier numéro d'*Aujourd'hui* est sorti le 22 décembre 1978 (...) On a organisé une première séance de récitation dans le parc de Yuyuan. Chen Kaige, alors étudiant de l'Académie de cinéma de Pékin, a participé à cette rencontre, et récité deux poèmes : *Croire à l'avenir* de Guo Lusheng, et *Réponse* (...). À l'époque, nous formions un petit monde. En plus du groupe de poètes et d'écrivains d'*Aujourd'hui*, il y avait aussi les amis du cercle de peintres *Xingxing Huahui* (星星画会), une branche en art plastique d'*Aujourd'hui*, le groupe de photographes *Siyu yinghui* (四月影会), et les étudiants de l'Académie de

---

<sup>946</sup> Cf. ZHA Jianying, *op.cit.*

<sup>947</sup> Bei Dao, de son vrai nom Zhao Zhenkai (赵振开), est un poète, écrivain et artiste chinois. Né en 1949, il s'engage dans les Gardes rouges, après ses études secondaires. Déçu par cette expérience, il apparaît à la fin des années 70 comme le porte-parole de cette génération sacrifiée pendant la Révolution culturelle. Bei Dao est l'un des fondateurs principaux d'*Aujourd'hui*, un des magazines indépendants cultes, qui paraît de décembre 1978 à décembre 1980 où il est interdit par l'État. Bei Dao et *Aujourd'hui* sont considérés comme symboles du mouvement de la poésie moderne des années 80.

cinéma de Pékin (plus tard, connus sous le nom de la « cinquième génération »), Chen Kaige a non seulement participé à notre récitation, mais aussi publié un roman dans *Aujourd'hui* sous un pseudonyme. On dit que « la poésie prend racine, les romans portent des fruits et les films fleurissent ». À cette époque, une excellente atmosphère interdisciplinaire s'est formée, c'était la période des printemps et des automnes de la littérature et de l'art<sup>948</sup>.

Après avoir obtenu leur diplôme en 1982, les étudiants de la « classe de 1978 » sont répartis dans les studios à travers le pays. Grâce au système d'état en soutien de production et, en raison de la pénurie de compétences de l'époque, ils ont rapidement l'opportunité de réaliser les films. Et leurs œuvres dévient radicalement de la direction orthodoxe du cinéma de la RPC. Au niveau du langage cinématographique, ils n'ont pas de décalage avec le reste du monde, au niveau du noyau spirituel, ils s'inscrivent explicitement dans un retour aux racines chinoises, en accord avec la mode culturelle dans les années 1980. Trois cinéastes majeurs issus de cette promotion illustrent ce mouvement dès leur premier film : Chen Kaige avec *La Terre jaune* (黄土地, 1984), Tian Zhuangzhuang avec *La Loi du terrain de chasse* (猎场札撒, 1984), et Zhang Yimou, qui a suivi la classe de chef opérateur à l'Académie et a signé les images de Chen avant de passer à la réalisation avec *Le Sorgho rouge* (红高粱), qui obtient l'Ours d'or à Berlin en 1987. On date généralement de la projection (trionphale) de *La Terre jaune* au Festival de Hong-Kong, le 12 avril 1985, la nomination de la « Cinquième génération<sup>949</sup> ». Sur ces cinéastes et leurs œuvres, existent de nombreuses études en Occident, puisqu'ils empruntent fréquemment un détour par les festivals internationaux, avant de conquérir leurs compatriotes. À l'intérieur du pays, ces films sont souvent mal vus par les autorités, à cause de leur renouveau audacieux, éloigné du courant orthodoxe, tandis que les critiques français remarquent davantage leur couleur chinoise :

---

<sup>948</sup> BEI Dao, Entretien avec Zha Jianying, in ZHA Jianying, *op.cit.* p. 75. « La période des Printemps et Automnes » ou période Chunqiu (春秋) désigne, dans l'histoire de Chine, la première partie de la dynastie des Zhou orientaux (*Dong Zhou* 東周, 771-256 av. J.-C.), c'est-à-dire une période allant d'environ 771 à 481/453 av. J.-C. Elle tire son nom des *Annales des Printemps et Automnes*, une chronique des événements survenus entre 722 et 481 av. J.-C. Cette période voit donc des cultures régionales émerger, visibles notamment dans l'art et les pratiques funéraires, tandis qu'un nouvel ordre politique se met lentement en place, substituant à l'ancien ordre fondé sur des rapports personnels et les lignages, une nouvelle organisation politique et sociale plus abstraite et systématique, qui est consacrée par la suite sous les Royaumes combattants. Les modes de pensée évoluent aussi à la fin de la période, avec notamment la figure de Confucius qui, tout en se voulant un restaurateur de l'ancienne tradition Zhou, pose les bases d'une nouvelle façon de penser l'homme et l'action politique.

<sup>949</sup> Cf. FRODON, Jean-Michel, *op.cit.* p. 8. En tout cas, au sujet des différentes générations chinoises, il s'agit d'une invention occidentale. Les chercheurs ne sont pas tous d'accord sur les critères. Par ailleurs, Bérénice Reynaud parle d'une notion dite « renouveau du cinéma chinois » qui concerne la RPC, Hong Kong, et Taïwan. La date de naissance d'après elle, c'est 1984, l'année de production de la *Terre jaune*, qui coïncide avec « la date des accords sino-britanniques sur l'avenir de la colonie, mais aussi avec le moment où Tsui Hark fonde sa propre compagnie de production, le *Film Workshop* ; à Taïwan, le tournage de *Ce jour-là sur la plage* d'Edward Yang Dechang, premier long métrage de la « Nouvelle vague taïwanaise ». Cet élargissement ne concerne pas directement notre sujet, mais intéressant du point de vue historique. Voir : REYNAUD, Bérénice, *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999. p. 11.

Ce sont, pour la plupart, des films ruraux, qui exaltent les paysages et le rapport à la nature. Ces paysages sont filmés d'une manière qui évoque la tradition picturale extrême-orientale, où la forme artistique épouse la forme naturelle (le fameux style de la « peinture de montagne et d'eau »), où les personnages humains ne sont que des détails dans le cosmos - on est aux antipodes de l'idéologie de l'emprise de l'homme sur le monde pour le transformer, modèle conforme à l'idéologie communiste largement illustrée par la Troisième génération<sup>950</sup>.

Si ces cinéastes « réformateurs » engrangent des succès critiques et commerciaux à l'international, en Chine par contre, ils ont beaucoup de mal à convaincre le marché intérieur. De fin 1984 à juin 1988, un ralentissement du marché cinématographique en Chine se fait sentir malgré cette vague d'exploration artistiquement bien réussie. C'est la période d'« approfondissement des réformes », le gouvernement cherche donc à appliquer les nouvelles mesures dans l'industrie du cinéma.

En réponse à la crise du rétrécissement du marché, le *Quotidien de l'économie* (经济日报) organise, fin 1984, une discussion intitulée « Réformer le système cinématographique, améliorer la qualité des films et souligner les avantages économiques ». En janvier 1985, le Bureau central du cinéma organise un symposium sur la réforme du système à Canton et propose une réforme du système : simplifier l'administration, déléguer le pouvoir, de séparation du gouvernement et des entreprises, et élargir l'autonomie des unités de la production et de la distribution. Afin de renforcer la convergence du cinéma et de la télévision, en janvier 1986, le Bureau du cinéma est déplacé du ministère de la Culture à la direction du ministère de la Radio, du Cinéma et de la Télévision<sup>951</sup>.

Joris Ivens est un des rares « vieux amis du peuple chinois » qui traverse la Révolution culturelle comme invité d'honneur, et qui reste « intouchable » malgré le changement de la direction du PCC. À partir de 1977, il séjourne en Chine chaque année. En tant que représentant des amis étrangers, il assiste, le 31 octobre 1979, à la cérémonie d'ouverture du 4ème Congrès des travailleurs de la littérature et des arts (中国文学艺术工作者第四次代表大会), évènement historique qui marque la renaissance officielle du secteur culturel, après dix-neuf ans de rupture<sup>952</sup>. C'est un nouveau point de départ, après la prise du pouvoir de Deng Xiaoping. La présence de Joris Ivens souligne son importance accordée par le nouveau dirigeant. Dans les

---

<sup>950</sup> FRODON, Jean-Michel, *op.cit.* p. 19.

<sup>951</sup> LI Shaobai, *op.cit.*, p. 218

<sup>952</sup> Le 3ème Congrès des travailleurs de la littérature et de l'art chinois a eu lieu en 1960.

années suivantes, il visionne régulièrement les nouveaux films chinois avec traducteur à sa disposition, et fréquente les cinéastes chinois, dont la « cinquième génération »<sup>953</sup>. En tant que consultant artistique du ministère de la Culture de nouveau, Joris Ivens connaît bien l'évolution du cinéma en Chine en ère des réformes, et il est le témoin de l'ouverture de la Chine.

Dans le courant d'introduction des œuvres occidentales en Chine au début des années 80, les livres de Joris Ivens et sur Joris Ivens, sont également traduits et publiés en Chine, c'est le cas de sa première autobiographie *La Caméra et moi*, et *Entretiens avec Joris Ivens* de Claire Devarrieux<sup>954</sup>, il en est de même pour les œuvres de son ami Georges Sadoul, qui sont toutes publiées entre 1980 et 1985 (Cf. chapitre 8). Puis, vingt-six ans plus tard, une deuxième « semaine du cinéma français » a eu lieu à partir du 31 octobre 1980, avec la projection de quatre films : *Le Vieux fusil* de Robert Enrico, *Molière* d'Ariane Mnouchkine, *Mon oncle* de Jacques Tati, et *Peau d'âne* de Jacques Demy. Après l'ouverture de l'évènement à Pékin, une tournée s'organise dans de grandes villes à travers toute la Chine, tels que Shanghai, Changchun, Kunming, etc. Une délégation française composée de quatre personnes, dont les deux réalisateurs, Robert Enrico et Jacques Demy, est également invitée en Chine. Robert Enrico et Jacques Demy ont participé à la Première organisée par le ministère de la Culture, dans le cinéma du Capital (首都电影院), plus de mille spectateurs les ont applaudis dans la salle ce jour-là<sup>955</sup>. Le gouvernement chinois a en plus acquitté les droits d'exploitation du *Vieux fusil*, il est donc sorti dans toutes les salles en Chine. Il nous semble ici un écho de la période éphémère des « cent fleurs » dans les années 50. L'introduction des films étrangers ne se limite pas seulement au milieu du cinéma, mais concerne toute la société.

Par ailleurs, les cinéastes occidentaux peuvent de nouveau entrer en Chine pour tourner. C'est le cas pour Camille de Casabianca qui y tourne son *Pékin central* (sorti en 1986), ainsi que pour Bernardo Bertolucci et *Le Dernier Empereur* (sorti en 1987), tourné au sein de la Cité Interdite pour certaines scènes historiques. Les réalisateurs occidentaux doivent soumettre leurs

---

<sup>953</sup> Cui Junyan (崔君衍), célèbre traducteur spécialisé en cinéma français, commence à travailler dans l'Association des cinéastes à partir de 1979. Il a accompagné Joris Ivens à voir les films chinois, et rencontrer les amis étrangers et chinois à Pékin en 1979 et 1980 (d'après nos échanges avec CUI par courriels, 2010).

<sup>954</sup> Joris Ivens 尤里斯·伊文思, *sheyingji he wo* 摄影机和我 [*The Camera and I*], trad. SHEN Shan 沈善, Beijing 北京, Zhongguo Dianying chubanshe 中国电影出版社, 1980 ; Claire Devarrieux 克莱尔·德瓦里厄, *youlisi yiwensi de changzheng- yu jizhe de tanhua* 尤里斯·伊文思的长征——与记者谈话 [Entretiens avec Joris Ivens], trad. ZhangYiqun 张以群, Beijing 北京, Zhongguo Dianying chubanshe 中国电影出版社, 1980.

<sup>955</sup> « La Semaine du cinéma français s'ouvre à Pékin » (法国电影周在北京开幕), in *Quotidien du Peuple*, le 01 novembre 1980, p. 4.

demandes auprès des autorités chinoises, mais l'accord n'est plus limité par des contraintes idéologiques ni en fonction des relations entretenues avec le PCC. Le système économique du cinéma chinois s'ouvre de plus en plus au reste du monde et s'accorde aux principes de développement de l'économie de marché introduite par le gouvernement.

Entre Joris Ivens et les cinéastes de la cinquième génération, un lien tissé personnellement qui dépasse les différences d'âge et la barrière de la langue, c'est avec Tian Zhuangzhuang. Le film de ce dernier - *La Loi du terrain de chasse* - n'a pas obtenu l'autorisation du Bureau du cinéma pour sa sortie publique, « à cause de ses concepts trop avant-gardistes, incompréhensibles pour les censeurs<sup>956</sup> ». Pourtant, Joris Ivens a apprécié ce film et appelé directement Xia Yan pour le défendre. Grâce à ses interventions, *La Loi du terrain de chasse* obtient finalement sa licence. En 1986, Tian Zhuangzhuang a réalisé *Le Voleur de chevaux* (盗马贼), que Joris Ivens recommande à Bernardo Bertolucci, alors en Chine pour le tournage du *Dernier Empereur*. Ancien président du jury du Festival de Venise, Bertolucci encourage Tian Zhuangzhuang à envoyer une copie avec sous-titre anglais au jury du festival. Tian Zhuangzhuang ne l'a pas fait, faute de moyens, de connaissance et de motivation<sup>957</sup>. En effet, *Le Voleur de chevaux* est aussi bloqué au contrôle officiel - pour pouvoir sortir son film en salle, Tian est obligé de couper des passages « essentiels » du film sous le regard strict des censeurs. Cet effet de censure le désespère : « ma passion pour le cinéma a été complètement détruite par le Bureau central du cinéma<sup>958</sup> ». Néanmoins, il noue une amitié avec Ivens, qu'il voit souvent à Pékin<sup>959</sup>. Mais ce qu'il raconte sur Joris Ivens montre paradoxalement son ignorance sur Joris Ivens malgré leur fréquentation : « Joris Ivens a tourné un film titré *Les 400 millions se lèvent*, il est allé à Yan'an dont il tombe amoureux (...) il a fait un film intitulé *La pluie du printemps* dans les années 1950 (...), son film *Yukong* a 18 épisodes (...)»<sup>960</sup> ». Apparemment, il n'a pas vu les films de Joris Ivens qu'il qualifie chaleureusement d'« ami malgré l'âge » (忘年交). Et ils n'ont pas du tout les mêmes positions.

Tian Zhuangzhuang avoue qu'il adore les films français, profondément influencé par les réalisateurs de « la Nouvelle Vague », et qu'il préfère Antonioni à Fellini. « Obsédé » par le vécu, il

---

<sup>956</sup> TIAN Zhuangzhuang, entretien avec ZHA Jianying, *op.cit.*

<sup>957</sup> Avec *Le Voleur de Chevaux*, Tian remporte le Prix d'Aide à la distribution 1988 au Festival international de films de Fribourg. Il est le numéro un des films préférés des années 1990 de Martin Scorsese - <https://mubi.com/lists/10-best-movies-of-the-90s>.

<sup>958</sup> TIAN Zhuangzhuang, *op.cit.* p. 413.

<sup>959</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>960</sup> *Id.*

réalise *Le cerf-volant bleu* en 1993. C'est un film subversif et poétique, qui dépeint les mouvements politiques successifs à travers des vicissitudes d'une famille ordinaire de 1953 à 1967 : la campagne des Cent Fleurs, Le Mouvement anti-droitiste, le Grand Bond en avant, et la Révolution culturelle. Il s'agit d'une analyse douloureuse et poignante du maoïsme : « comment la politique empiète sur la vie des gens ordinaires, la transforme et va même jusqu'à la détruire ». Ce film est interdit en Chine, mais présenté au Festival de Cannes sans l'aval des autorités chinoises, et il remporte le Grand Prix au Festival international du film de Tokyo, nommé aussi le Meilleur film au Festival international du film d'Hawaï en 1993. Ce qui vaut à Tian Zhuangzhuang une interdiction de tournage de dix ans en RPC.

De cette histoire d'amitié, nous constatons que durant les années 80, Joris Ivens continue à être admiré. Hautement placé dans le système bureaucratique chinois, il a même une certaine influence sur le Bureau central du cinéma. C'est certainement une figure légendaire. Mais en termes de création, ses films n'ont laissé aucune trace sur la nouvelle génération de cinéastes. Joris Ivens arrive à apprécier les images de la « cinquième génération », mais elles sont très éloignées de ses propres orientations maoïstes. Au fond, les intellectuels et les artistes chinois des années 80 ont des aspirations foncièrement différentes de celles de Joris Ivens, que ce soit idéologiques, politiques ou artistiques.

Au sortir de la Révolution culturelle, les Chinois se rendent compte, comme résume Zha Jianying, qu'« une époque est terminée. Après un rêve utopique, on se demande : que s'est-il passé ? Pourquoi ? Comment faire ? Où aller ?<sup>961</sup> ». Mais pour Joris Ivens, qui ne vit pas à l'intérieur de la Chine, qui n'a jamais été victime des persécutions des politiques antérieures et pour qui le communisme reste son idéal, ce n'est pas très confortable de se retirer de ce « rêve utopique » auquel il a sincèrement participé. La transformation de la société chinoise, le retour vers le système d'économie de marché, la recherche effrénée du profit, l'éloignent irrémédiablement des objectifs de tous ses combats. « Fils de la bourgeoisie », il a volontairement quitté ce monde pour chercher autre chose... Pour digérer tous ces changements, la meilleure attitude à adopter en tant qu'artiste, c'est sans doute de poursuivre sa création.

---

<sup>961</sup> ZHA Jianying, *op.cit.* p. 136.



### 13.3 Joris Ivens : gloires et désillusions

(...) En 1976, *Comment Yukong déplaça les montagnes* sort en Europe. Peut-être répond-il à un besoin et une envie, c'est un grand succès : à Paris, par exemple, cette série en 12 épisodes reste à l'affiche pendant 6 mois. Ce qui suit, en revanche, [ce sont] des attaques brutales. (...) Une des conséquences immédiates est qu'Ivens et moi n'avons pas de travail en Europe pendant dix ans après le tournage du film. (...) Tout le monde est en face d'un problème de responsabilité historique, surtout ceux d'entre nous qui font des films, mais le sens de la responsabilité n'égale pas la responsabilité, parce qu'on ne peut pas assumer la responsabilité de l'histoire, on fait juste des films (...) Deux Occidentaux, ils croyaient voir la réalisation d'une utopie en Chine, où le peuple en était également convaincu, à cette époque-là.

Ces phrases sont extraites du discours que Marceline Loridan prononce le 18 décembre 1998, à Pékin, lors de l'ouverture du colloque pour le 100ème Anniversaire de Joris Ivens, organisé conjointement par le Bureau central du cinéma, le Studio central des actualités et du documentaire, les Archives du film de Chine et l'Association des cinéastes chinois. Elle est l'invitée d'honneur en tant que proche du cinéaste. Son discours se divise en trois parties : sa relation avec Joris Ivens, autour de *Comment Yukong déplaça les montagnes*, et sur *Une histoire de vent* - les deux dernières œuvres de Joris Ivens auxquelles elle a contribué. La version chinoise de son discours est d'abord publiée dans le n° 7, année 1998 - numéro spécial consacré au 100ème anniversaire de Joris Ivens - de la revue interne du Studio central : *Cinéma et télévision documentaire* (纪录影视), puis dans le n°1 (1999) d'une revue de prestige : *Le cinéma mondial* (世界电影<sup>962</sup>). Depuis, « dix ans de chômage à cause de leur film sur la Chine » devient une sorte de marque d'honneur, et preuve de fidélité du cinéaste envers le peuple chinois. Dans de nombreux articles de presse, on cite ces paroles de « la veuve de Joris Ivens » pour illustrer le profond sentiment d'Ivens eu égard à la Chine. Néanmoins, ses images restent « internes », donc, invisibles pour le public, tandis que la presse a l'obligation de s'aligner sur le discours officiel du PCC. Ainsi est née une image postérieure de Joris Ivens publique en Chine : vieil ami du peuple chinois, trompé par la Bande des Quatre pendant la Révolution culturelle. Il en est de même pour les publications académiques, qui ne datent qu'après cette date : la monographie de Nie Xinru, ou des chapitres consacrés à Joris Ivens dans les œuvres concernant le film documentaire, ainsi que des travaux universitaires.

---

<sup>962</sup> *Le cinéma mondial* (《世界电影》) est l'une des premières revues cinématographiques théoriques. Fondée en 1952, alors sous le nom d'*Anthologie des textes étrangers d'art cinématographique* (《电影艺术译丛》), elle a été la seule revue qui traduit et présente la théorie et l'expérience pratique, les scénarios et les informations cinématographiques des pays étrangers.

Au commencement de notre recherche, nous avons cherché les traces des « attaques brutales » dont parlait Marceline Loridan, et des dix ans de vie « sans travail » de Joris Ivens, dans les publications, les archives audio-visuelles, ainsi chez ses connaissances, car ses autobiographies ne courent pas la période entre 1982 et 1989. Pourtant, en dehors de deux trois mots après le décès de Joris Ivens, en le qualifiant de quelqu'un de « naïf », qui « s'est souvent trompé », aucun signe d'attaque, ni de malheur dans sa vie. Tout au contraire, les douze ans suivant la sortie de *Yukong* semblent plutôt à une récolte de gloires pour Joris Ivens : après l'accueil chaleureux de *Yukong* dans le monde entier, au cinéma comme sur le petit écran, il y a la tournée de l'exposition itinérante accompagnée d'une rétrospective complète des films d'Ivens, des Pays-Bas en Chine, en passant par l'Italie, la France, l'Angleterre, etc. Joris Ivens est couvert d'éloges et d'honneurs, décernés par de différents pays et organisations, citons par exemple :

- 1978 : Diplôme « Honoris causa » du Royal College of Art de Londres.
- 1984 : « Légion d'Honneur » remis par le président français François Mitterrand.
- 1985 : « Veau d'or » (premier prix) au Festival du film hollandais d'Utrecht, remis par le ministre Brinkman en personne, « Chevalier Commandeur de l'Ordre du mérite » de la République italienne et « Médaille d'or pour le mérite dans le service des beaux-arts » à Madrid par le roi Juan Carlos d'Espagne lui-même.
- 1987 : « Prix Che Guevara » à Cuba.
- 1988 : « Lion d'or » pour l'ensemble de son œuvre à la Mostra de Venise ; « citoyen d'honneur » de Nimègue, sa ville natale.
- 1989 : « Chevalier de l'Ordre du Lion » des Pays-Bas, remis par la Reine Beatrix.

En plus de s'être réconcilié avec son pays natal, Joris Ivens est reconnu par le monde professionnel du cinéma ainsi que les autorités de nombreux pays. Sous diverses formes, des activités à son hommage sont organisées intensément à travers le monde. En 1978, à l'initiative du magazine *Cinéma Politique*, un vibrant hommage lui a été rendu sous la forme d'un numéro spécial de cette revue, accompagné de trois jours de projection et exposition à la Maison des jeunes et de la culture de Levallois-Perret. Et à New York, c'est Moma qui l'accueille avec la projection de ses films en sa présence<sup>963</sup>. En 1980, la B.B.C. réalise *Too Much Reality*, un film qui montre la rencontre d'Ivens avec les mineurs du Kent à travers la projection des films et les discussions sur les conditions de travail et de vie des mineurs du monde entier. En 1981, Jean Rouch réalise *Les Mafiosos*, avec Ivens et Henri Storck à Ostende, là où Storck et Ivens ont planifié leur film *Borinage*. En publication française, on peut compter *Entretiens avec Joris Ivens* par Claire

---

<sup>963</sup> Cf. [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/5618/releases/MOMA\\_1978\\_0054\\_50.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5618/releases/MOMA_1978_0054_50.pdf).

Devarrieux en 1979, et *Joris Ivens ou la mémoire d'un regard* par Robert Destanque et Joris Ivens en 1982... « C'est très beau d'être vieux, c'est très riche », comme disait Joris Ivens à Claire Devarrieux<sup>964</sup>. Ses efforts sont vus par le monde, il a laissé les traces comme son éducation lui exige, Joris Ivens est donc « reconnu, rassuré, comblé<sup>965</sup> ».

En Chine, de 1977 à 1989, la popularité d'Ivens atteint également son apogée. En 1977 et 1978 le *Quotidien du peuple*, publie plus d'articles à son sujet, lié à ce titre de « vieil ami du peuple chinois » (Cf. chapitre 9). Selon Fang Kecheng, pour ces « amis fidèles », le gouvernement du PCC leur accorde souvent un « menu d'avantages » : rencontre des dirigeants du parti, parfois accompagnée de banquet de réception ; participation aux soirées réservées aux « amis étrangers » organisées par l'Association du peuple chinois pour l'amitié avec l'étranger ; fêtes d'anniversaires pour les amis fidèles, qui se déroulent souvent au Palais du peuple ; lors des visites dans un pays étranger des dirigeants, ces derniers rendent aussi visite aux « vieux amis » ; quand les « amis » tombent malade à l'étranger, le PCC les invite à passer leur convalescence en Chine, ou bien leur envoie directement des médecins chinois chez eux pour les soigner, etc...<sup>966</sup> Apparemment, Joris Ivens bénéficie de toutes ces faveurs, ainsi qu'en témoignent les éléments suivants :

- Joris Ivens et Marceline Loridan rencontrent les principaux dirigeants après la mort de Mao : le vice-président Ye Jianying le 23 février 1977 ( rencontre et banquet ) ; le président Hua Guofeng le 27 décembre 1977 ( cette rencontre est filmée, et devenue un documentaire diffusé publiquement en salle ) ; le vice-Premier ministre Deng Xiaoping le 3 décembre 1979 ; le président Hu Yaobang le 29 mars 1985 ; « la vieille connaissance » de Joris Ivens - le vice-président du Comité permanent de l'Assemblée populaire nationale - Liao Chengzhi le 14 octobre 1978 et le 11 juillet 1982 ; la veuve de Zhou Enlai - Deng Yingchao le 30 octobre 1978 et le 9 octobre 1983<sup>967</sup> ; et Hu

---

<sup>964</sup> DEVARRIEUX, Claire, *op.cit.*

<sup>965</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p. 7.

<sup>966</sup> Cf. FANG Kecheng, *op.cit.*

<sup>967</sup> Deng Yingchao 邓颖超 (1904-1992), est une femme politique, membre du PCC et l'épouse de Zhou Enlai. À l'âge de 15 ans, elle participe au mouvement du 4 mai, et rencontre Zhou Enlai. Sa capacité militante et sa détermination propulse Deng Yingchao au premier rang des meneurs du mouvement étudiant. Alors que Zhou est en France et qu'il a rompu avec Ruomin, s'engagent à partir de 1922, des échanges épistolaires entre Zhou et Deng. Elle rejoint le Parti communiste chinois en 1925. La même année, elle se marie le 8 août, à Guangzhou, avec Zhou Enlai, après le retour de France de ce dernier. Avec Zhou Enlai, le couple partage le même idéal révolutionnaire, et il est connu pour sa parfaite entente. En tant que cadre du PCC, Deng participe à toutes les activités de son mari, y compris le travail clandestin à Shanghai, et la Longue marche, par exemple. Après 1949, Deng Yingchao, en tant que membre de la fédération nationale des femmes de Chine travaille sur la loi sur le mariage mise en place en mai 1950, et elle s'opposa à la tradition des pieds bandés imposée aux femmes. Elle est membre des 11e et 12e Politburos du PCC, et considérée comme un membre des Huit immortels du Parti communiste chinois, personnages-clés du PCC pour la période de « Réforme et ouverture », après la Révolution culturelle. Vice-secrétaire de la Commission centrale d'inspection de la discipline de 1978 à 1982, et Présidente du Comité national de la Conférence consultative politique du peuple chinois de 1983 à 1988, elle s'occupe également du réseau d'amis étrangers après le décès de son mari.

Qili (胡启立), membre du Bureau politique du Comité central du PCC le 4 mars 1987. Toutes ces rencontres sont suivies et rapportées dans le *Quotidien du peuple*. Malgré les luttes du pouvoir, et les changements d'orientations, Joris Ivens semble occuper la place d'honneur d'une manière inébranlable.

- Du côté de l'Association du peuple chinois pour l'amitié avec l'étranger, qui s'occupe directement des « vieux amis du peuple chinois », son président Wang Bingnan invite le couple Ivens-Loridan au banquet d'honneur le 13 octobre 1978, le 14 septembre 1983, le 9 juillet 1984, et il les accueille chaque fois à leur arrivée et les accompagne jusqu'à l'aéroport lors de leur départ. Ils sont toujours parmi les invités pour les soirées et cérémonies consacrées aux amis étrangers, ainsi que pour celles de la fête nationale - le 1 octobre (- si Joris Ivens est à Pékin, il est toujours parmi les invités pour toutes les festivités officielles).

- Le 18 novembre 1979, le ministère de la Culture et l'Association du peuple chinois pour l'amitié avec l'étranger organisent ensemble une grande fête d'anniversaire pour les 81 ans de Joris Ivens, sous la présidence de Deng Yingchao. Cette fête rassemble tous les Chinois que Joris Ivens a connu au fil du temps ainsi que ses amis étrangers présents à Pékin - Joris Ivens ne cache pas son émotion : « Ce fut pour moi un instant d'émotion imprévisible : les Chinois avaient réuni les hommes et les femmes avec lesquels j'avais travaillé pendant plus de quarante ans. Ils étaient parvenus à faire revivre le passé depuis 1938. J'étais très ému<sup>968</sup> ». Cette fête constitue l'ouverture de l'autobiographie de Joris Ivens de 1982<sup>969</sup>, et elle est également filmée par le Studio central, dont certaines séquences sont reprises dans les films documentaires d'archive à son honneur des années 90 - 2000<sup>970</sup>.

- Lors de la visite de Deng Xiaoping à Paris, Joris Ivens est invité à la soirée organisée par Deng pour remercier l'accueil des dirigeants français<sup>971</sup>. Puis, de nombreux dirigeants chinois du ministère de la Culture rendent visite à Joris Ivens lors de leur passage à Paris - les souvenirs de Situ Huimin, de Qian Liren, ou de Yu Qi, par exemple, en font mention.

- Quand Joris Ivens tombe malade en 1982, Situ Huimin et le docteur Li Kaihu (李开沪) sont spécialement allés à Paris pour l'examiner et lui apporter leurs aides. Ce docteur Li est un

---

<sup>968</sup> IVENS, Joris, & DESTANQUE, Robert, op.cit., p. 12.

<sup>969</sup> *Ibid.* pp. 11-14.

<sup>970</sup> Cf. La liste des documentaires en annexe.

<sup>971</sup> *Transcription du compte rendu de la rencontre du vice-premier ministre Deng Xiaoping avec le couple Ivens* (邓小平副总理会见伊文思夫妇谈话记录), en annexe.

médecin de Shanghai, qui a soigné Joris Ivens lors du tournage de *Yukong* en 1973, et pendant son séjour en Chine en 1980, le PCC l'envoie ainsi à Paris pour souligner l'attention portée à Ivens<sup>972</sup>.

En plus de ces « programmes standards », Joris Ivens bénéficie également des privilèges en tant que cinéastes. Lors de la sortie des cinq parties de *Yukong* en Chine, le ministère de la Culture et l'Association du peuple chinois pour l'amitié avec l'étranger organisent une somptueuse « première » à Pékin, avec la présence de nombreux haut-fonctionnaires du PCC le 29 décembre 1977<sup>973</sup>. Le *Quotidien du peuple*, outre l'annonce de cette cérémonie, publie un article de Situ Huimin, alors vice-ministre de la Culture, responsable du Bureau central du cinéma, sur Joris Ivens, Marceline Loridan et *Yukong*. Toutes les informations concernant la sortie de *Yukong* dans d'autres pays, sont relatées dans les colonnes du journal de 1977 à 1978.

En septembre 1980, la Chine reprend l'exposition et la rétrospective de Joris Ivens de la Cinémathèque d'Amsterdam. Le *Quotidien du peuple* du 30 août annonce la manifestation<sup>974</sup>, puis, le 6 septembre, publie un article sur l'exposition et la rétrospective, qui commencent le 5 septembre dans les grandes villes importantes : Pékin, Changchun, Shanghai, Canton... De nombreuses personnalités importantes participent à la cérémonie d'ouverture : « le Vice-Premier ministre du Conseil d'État Wang Renzhong (王任重), le Ministre de la Culture Huang Zhen (黄镇), le Président de la Fédération chinoise des cercles littéraires et artistiques Zhou Yang, le Président de l'Association des cinéastes chinois Xia Yan, ainsi que Joris Ivens, Marceline Loridan, et le directeur de la Cinémathèque d'Amsterdam Jan de Vaal et son épouse<sup>975</sup> ». Le 10 septembre, l'Association du peuple chinois pour l'amitié avec l'étranger et l'Association des cinéastes chinois organisent ensemble une fête en l'honneur de Joris Ivens, en présence de Liao Chengzhi, Zhou Yang, Xia Yan, Situ Huimin, ainsi que le couple Jan de Vaal et d'autres personnes importantes du milieu cinématographique. Liao Chenzhi, Xia Yan et Joris Ivens font chacun un discours, Liao souligne que Joris Ivens est « un vieil ami du peuple chinois », et aussi « bon ami des travailleurs

---

<sup>972</sup> Cf. SITU Huimin (司徒慧敏), « L'Amour de Joris Ivens pour la Chine » (伊文思的中国情), in SUN Hongyun, Xu Yi & BAKKER, Kees, *op.cit.* pp. 285-293.

<sup>973</sup> « La première du documentaire en couleur *Comment Yukong déplaça les montages* s'est tenue à Pékin. Le vice-président WU Lanfu, le ministre Zhang Pinghua et d'autres personnalités de l'industrie cinématographique de la capitale ont assisté à la première. Le ministre Huang Zhen, le président Wang Bingnan et les cinéastes Ivens et Loridan ont prononcé successivement des discours » (彩色纪录片《愚公移山》在京举行首映式 乌兰夫副委员长、张平化部长等和首都电影界人士出席首映式, 黄镇部长、王炳南会长和影片摄制者伊文思、罗丽丹先后讲话), in le *Quotidien du peuple*, n° du 30 décembre 1977, p. 3.

<sup>974</sup> ZHONG Zi 钟梓, « Joris Ivens – rétrospective d'un demi-siècle de cinéma (伊文思五十年电影回顾) va se tenir dans plusieurs villes dont Pékin » in le *Quotidien du peuple*, n° du 30 août, 1980, p. 8.

<sup>975</sup> « L'ouverture de l'exposition du réalisateur de renommée internationale Joris Ivens – *Rétrospective sur un demi-siècle de cinéma* (国际著名电影导演伊文思五十年电影回顾开幕) », in le *Quotidien du peuple*, n° du 6 septembre, 1980, p. 4.

du monde <sup>976</sup> ». Le même numéro publie également un article de Xia Yan, qui expose longuement le parcours de Joris Ivens, sa relation avec la Chine, et ses contributions à la cause révolutionnaire mondiale et chinoise<sup>977</sup>. En plus de ces articles de presse, la Cinémathèque de Chine rédige un ouvrage qui comporte les photos des rencontres de Joris Ivens avec les dirigeants du PCC depuis 1956, ainsi que les articles des haut-fonctionnaires du PCC à son hommage : *Joris Ivens – Rétrospective d'un demi-siècle de cinéma*<sup>978</sup>.

Enfin, pour exprimer sa reconnaissance envers cet ami fidèle depuis 1938, le PCC décide de financer encore une fois la production de son film, dont le scénario en chinois est titré *Vent* (风) - rebaptisé plus tard *Une histoire de vent*. Lors de sa rencontre avec Deng Xiaoping en 1979, Joris Ivens a déjà fait sa demande : « Je voudrais dire encore une chose. En 1981, je prévois de revenir en Chine pour tourner un film important. Je souhaiterais obtenir votre soutien, comme auparavant avec le premier ministre Zhou Enlai », et Deng lui a répondu : « C'est entendu<sup>979</sup> ». Dans l'article du 30 mars 1985, sur sa rencontre avec Hu Yaobang, intitulé « Hu Yaobang rencontre Joris Ivens et louange son dévouement de consacrer sa vie à la belle cause de la production spirituelle humaine » (胡耀邦会见尤里斯·伊文思 称赞他把一生献给人类精神生产的美好事业), le journaliste rapporte que le Secrétaire général Hu confirme le soutien du PCC pour Joris Ivens, et annonce qu'« après deux ans de préparation, Joris Ivens va réaliser prochainement un film provisoirement intitulé *Vent*, qui décrit l'histoire et la réalité du peuple chinois<sup>980</sup> ». Suite à la sortie de *Vent* en Europe, les Chinois consacrent également une page à « Joris Ivens et le *Vent*<sup>981</sup> ». Ce film n'est pas sorti en Chine, le journaliste présente le film (contenu et style), les difficultés rencontrées au cours de son tournage, notamment à cause de son âge et son état de santé, et les

---

<sup>976</sup> « L'Association du peuple chinois pour l'amitié avec l'étranger et l'Association des cinéastes chinois organisent ensemble une fête à l'honneur de Joris Ivens » (友协、影协为伊文思举行招待会), in le *Quotidien du peuple*, n° du 13 septembre, 1980, p. 4

<sup>977</sup> XIA Yan 夏衍, « Un vieux coursier dans l'écurie aspire encore à galoper mille li - félicitations à l'ouverture de l'évènement *Joris Ivens – Rétrospective d'un demi-siècle de cinéma* » (老骥伏枥 志在千里——祝“尤里斯·伊文思从影五十周年影片回顾”映出), in le *Quotidien du peuple* du 13 septembre, 1980, p. 8.

<sup>978</sup> Zhongguo dianying ziliaoguan 中国电影资料馆 [Cinémathèque de la Chine], *Youlisi Yiwensi – wushi nian dianying huigu* 尤里斯·伊文思——五十年电影回顾 [Joris Ivens – Rétrospective sur un demi-siècle de cinéma], Beijing 北京, Zhongguo dianying guan 中国电影资料馆, 1980.

<sup>979</sup> Cf. *Transcription du compte rendu de la rencontre du vice-premier ministre Deng Xiaoping avec le couple Ivens, op.cit.*

<sup>980</sup> GU Wenfu (顾文福), « Hu Yaobang rencontre Joris Ivens et loue son dévouement à la belle cause de la production spirituelle humaine » (胡耀邦会见尤里斯·伊文思 称赞他把一生献给人类精神生产的美好事业), in le *Quotidien du peuple* du 30 mars, 1985, p. 1.

<sup>981</sup> LIANG Lijuan (梁丽娟), « Joris Ivens et le *Vent* » (伊文思和《风》), in le *Quotidien du peuple* du 2 avril, 1989, p. 7.

gloires, tels son Lion d'or à Venise et la présence de la Reine des Pays-bas lors de la première projection du film dans son pays natal.

Cette attention constante de la part du PCC envers Joris Ivens est liée au contexte de la Chine de l'époque : après le décès du « Grand Timonier », la société chinoise vit une succession de changements bouleversants. Après la lutte du pouvoir, l'application de la « Réforme et ouverture » dépend en grande partie du soutien de la communauté internationale. Le PCC compte aussi sur les vieux amis chinois pour créer davantage des liens avec le monde extérieur. En même temps, le PCC souligne à plusieurs reprises la place exceptionnelle de Joris Ivens par rapport aux autres invités étrangers, comme ce qu'exprime Deng Xiaoping en 1979, dès le début de sa rencontre avec le cinéaste :

Cette fois-ci, nous vous avons invité particulièrement pour célébrer le trentième anniversaire de la République populaire de Chine et vos 81 ans. Nous tenons à exprimer notre reconnaissance pour votre soutien à la Chine pendant toutes ces années. Vous avez fait beaucoup pour nous au fil du temps, nous ne vous considérons pas comme un invité ordinaire, vous êtes l'un des nôtres<sup>982</sup>.

Ainsi « intronisé », Joris Ivens confirme sa relation « unique » avec la Chine dans son autobiographie, publiée en 1982. L'année suivante, les Chinois publient un livre en anglais intitulé *Joris Ivens and China*<sup>983</sup>. Le livre se compose de trois parties : les deux premières parties sont écrites par Joris Ivens - « Expérience en Chine », « Écrits de Joris Ivens [sur le film documentaire] », la troisième partie par ses opérateurs chinois : « Les impressions des autres [de Li Zexiang et de Wang Decheng]<sup>984</sup> », avec l'article de Xia Yan comme préface, illustré de nombreuses photographies de Joris Ivens avec les dirigeants, du tournage de *Yukong*, ainsi que celle de la caméra légendaire dont Ivens fit cadeau au PCC en 1938. C'est une déclaration destinée au monde extérieur, comme un écho de la part du PCC à Joris Ivens au sujet de leur « relation unique ».

Par ailleurs, Joris Ivens se comporte comme un ambassadeur entre la RPC et l'Occident depuis au moins deux décennies. Même pendant la Révolution culturelle, par exemple, Ivens aide le gouvernement chinois à inviter les artistes français. Gérard Fromanger, par exemple, a effectué un voyage en Chine en juin-juillet 1974. Ce voyage inspire sa série *Le Désir est partout*, dont fait partie *En Chine, à Hu-Xian*, issu d'une photographie prise par l'artiste pendant son

---

<sup>982</sup> Transcription du compte rendu de la rencontre du vice-premier ministre Deng Xiaoping avec le couple Ivens, *op.cit.*

<sup>983</sup> Film Archive of China and The Editorial Department of New World Press, *Joris Ivens and China*, Beijing, New World Press, 1983.

<sup>984</sup> Ce sont des opérateurs du Studio central : LI a travaillé pour *Yukong*, et WANG pour *Lettres de Chine*.

séjour<sup>985</sup>. Avec la sortie de *Yukong*, surtout dans la télévision de tout l'Occident, Joris Ivens est considéré comme spécialiste de la Chine, et cela peut aller jusqu'au « porte-parole », parfois mal vu. Le 1<sup>er</sup> mars 1977, suite à la diffusion sur Antenne 2 d'un film sur la Chine dans lequel Gérard Fromanger apparaît, l'artiste se sent piégé par Joris Ivens, pour des raisons idéologiques. Le 1<sup>er</sup> mars, Fromanger signe une tribune libre dans *Libération* intitulée « Comment les jeunes filles se caressent dans un cinéma de Canton » qui se termine par cette phrase en forme de condamnation : « J'aime le peuple chinois. Les 'Chinois' français sont des crottes de chien<sup>986</sup> ».

En Chine, Joris Ivens remplit sérieusement son rôle défini par le PCC : en tant que « grand maître international du cinéma » : il visionne les nouvelles réalisations chinoises, et donne son avis publiquement ; il se rend dans les universités spécialisées pour donner des « master classe<sup>987</sup> » ; en tant que « vieil ami du peuple chinois », il se manifeste à chaque occasion où il le faut - lors des fêtes, il envoie des félicitations, et lors des décès des dirigeants, les condoléances. Après le décès de Song Qingling, il est promu membre du Comité des funérailles de Song Qingling<sup>988</sup>. En 1979, le numéro 1 du magazine *Littérature mondiale* (世界文学) est titré *En mémoire du 81<sup>ème</sup> anniversaire du premier ministre Zhou*. Joris Ivens, parmi les amis étrangers, rédige un article intitulé « En souvenir du premier ministre Zhou Enlai<sup>989</sup> », sa nationalité « hollandaise » est précisée devant son nom, il est devenu ainsi représentant quasi officiel du peuple hollandais, à côté des japonais, anglais, syrien, colombien, etc.

Pourtant, derrière de cette « façade glorieuse », il y a la douleur après l'effondrement de son utopie. Pendant cette douzaine d'années, Joris Ivens son état physique et mental se détériore.

---

<sup>985</sup> Inscription au dos de ce tableau : « Paysans et paysans-peintres amateurs à Hu-Xian, province du Shan-Xi, Chine populaire, le jeudi 20 juin 1974, devant la porte de l'exposition de leurs œuvres, au moment où nous sortions. L'inscription en chinois sur le tableau veut dire "Servir le peuple" ». Cf. <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/dSKcjN2>

<sup>986</sup> Gérard Fromanger, « Comment les jeunes filles se caressent dans un cinéma de Canton », in *Libération*, du 1<sup>er</sup> mars 1977, p. 15.

<sup>987</sup> Voir par exemple REN Yuan (éd.) 任远 编译, *Haiwai minjia tan dianshi* 海外名家谈电视 [Des spécialistes étrangers parlent de la télévision], Beijing 北京, Zhongguo guoji guangbo chubanshe 中国国际广播出版社, 1992. : « Le 20 novembre 1985, Joris Ivens et son épouse, et collaboratrice Marceline Loridan visitent l'Institut de la radio et de la télévision, présentent son expérience aux professeurs et élèves de notre école. Dix jours plus tard, ils nous ont encore reçus à Hôtel de Pékin, pour une interview. » p. 1-2.

<sup>988</sup> « Le comité de gestion des funérailles du camarade Song Qingling a été créé » (宋庆龄同志治丧委员会成立), in le *Quotidien du peuple*, n° du 30 mai, 1981, p. 2.

<sup>989</sup> Joris Ivens, « En souvenir du premier ministre Zhou Enlai » (回忆周恩来总理), in *Littérature mondiale*, n°1, 1979. pp. 12-13.



Après l'arrestation de la Bande des Quatre, avec sa sensibilité politique, Joris Ivens se rend compte du changement d'orientation de la Chine. Lors de sa visite en 1977, il se plaint devant Lu Songhe et d'autres membres de l'équipe de *Yukong*, qu'ils auraient dû le prévenir plus tôt. Or, à cette époque, personne ne peut prévoir l'avenir tant Mao contrôle le pouvoir, et ce, d'autant plus que Joris Ivens se montre vraiment enthousiaste face à la Révolution culturelle. Plus tard, Joris Ivens est reçu par les deux dirigeants suprêmes : Hua Guofeng en 1977 et Deng Xiaoping en 1979, il est témoin de la lutte du pouvoir entre les deux fractions et du triomphe de Deng. Il participe au 4<sup>ème</sup> Congrès des travailleurs de la littérature et des arts, et fréquente les intellectuels et les artistes chinois. En apprenant les exactions de la Révolution culturelle, tout à l'inverse de ses rêves, Joris Ivens ne peut plus ignorer qu'il s'agit bien d'un désastre ineffaçable.

À la fin de son autobiographie, Joris Ivens dresse quelques portraits de ses amis, dont le premier est un nouvel ami - l'écrivain chinois Bai Hua - « un homme avec lequel l'amitié n'en est qu'à ses débuts (...) Le lien sensible qui me rapproche de lui c'est le combat qu'il mène pour sa liberté d'artiste (...)»<sup>990</sup> ». Bai Hua, de son vrai nom Chen Youhua (陈佑华, 1930-2019), est connu pour son courageux affrontement avec le système dominant. Classé comme « droitier » dès la Campagne anti-droitière de 1957, ses œuvres (romans, scénarios et poèmes) sont violemment critiquées. Malgré les persécutions successives, il n'abandonne pas sa plume. Après la Révolution culturelle, Bai Hua crée un scénario qui traduit sa réflexion sur les catastrophes politiques à travers la vie d'un peintre : *Amour amer* (苦恋), que Peng Ning (彭宁) (du Studio de Changchun) réalise en 1980. Le film est rebaptisé *Le Soleil et l'homme* (太阳和人). Au cours de son examen au Bureau central du cinéma, il suscite une grande controverse, et est finalement interdit de sortir. Connu pour son style acéré, Bai Hua est un des rares vieux communistes qui osent poser des questions et les exprimer publiquement - il adhère le PCC dès ses 17 ans, et comme le remarque Joris Ivens : « il adore son peuple, son pays, et il souhaite que la Chine avance avec le socialisme et dans la démocratie (...) Bai Hua est un homme de vérité, un artiste qui affirme son point de vue et l'affirmant, met en évidence la contradiction qui oppose l'écrivain et le pouvoir politique»<sup>991</sup> ». Sous ce régime de censure, de nombreux de ses écrits sont impossibles à sortir, deux solutions s'offrent à lui : soit il accepte de rester muet en ne publiant pas son travail, soit il s'autocensure en obéissant aux critères du PCC. Bai Hua soupire dans un de ses poèmes : « Il me faudrait étouffer ma voix de mes propres mains»<sup>992</sup> ».

---

<sup>990</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, op.cit. p. 336.

<sup>991</sup> *Id.*

<sup>992</sup> BAI Hua, *Les soupirs aussi, produisent un écho* (叹息也有回声), Cf. Annexe.

Selon Bai Hua, c'est Joris Ivens qui a cherché à le rencontrer après la Révolution culturelle, probablement à cause de sa réputation de « rebelle ». Lors du voyage de Bai Hua en Europe, il rend visite à Joris Ivens, accompagné de Claude Martin. À la demande du cinéaste, Bai Hua lui raconte son vécu, et Joris Ivens pleure en l'écoutant - « Joris Ivens est quelqu'un de très sentimental (...) Joris Ivens s'est rendu compte qu'il s'est trompé, et il regrette beaucoup<sup>993</sup> ». Quand son film *Le Soleil et l'homme* est interdit en 1980, Joris Ivens est en pleine rédaction de son autobiographie. Cette histoire d'interdiction est présente dans ses lignes : « À sa libération, il a eu le courage de se remettre au travail pour rattraper le temps perdu. Il a écrit jour et nuit, livre après livre, persuadé qu'il avait enfin conquis le droit de travailler et de se faire entendre. Et voilà que, récemment, un des films dont il a écrit le scénario est à nouveau interdit. Est-ce le même cauchemar qui recommence ?<sup>994</sup> » Si Joris Ivens mentionne Bai Hua en premier parmi les amis de sa vie, c'est aussi que la Chine et « la contradiction qui oppose l'écrivain et le pouvoir politique » sont au centre de ses préoccupations : « Cette contradiction est de toujours, mais elle est particulièrement violente dans les régimes 'dits' révolutionnaires. Il s'agit d'une contradiction objective, dont je crois qu'il ne faut ni se scandaliser ni la nier, mais au contraire la reconnaître, la bousculer, la dépasser<sup>995</sup> ».

D'ailleurs, en Chine, après le procès de la Bande des Quatre, et de la clique de Lin Biao fin 1980, la « Résolution sur quelques questions de l'histoire de notre parti depuis la fondation de la République populaire » publiée en juillet 1981, condamne officiellement la Révolution culturelle (Cf. chapitre 13.1). C'est le moment où Ivens avoue être « mordu par l'histoire ». Mais comment accepter la réalité et changer de direction ? C'est sans doute difficile, voire même douloureux pour Joris Ivens dont toute la carrière s'est élaborée autour de cette quête idéologique. Et Joris Ivens n'est sûrement pas le seul : Jean Chesneaux, par exemple, sinologue et historien renommé, membre du PCF, puis maoïste dans les années 70, résume dans *Carnet de Chine* son parcours, qui a beaucoup de points communs avec celui de Joris Ivens :

Je ne séparais pas mon cursus d'historien et de professeur, et mes activités militantes en faveur de la Chine populaire. Longtemps adhérent convaincu du PCF, je m'étais dans les années cinquante consacré à la défense et illustration du communisme chinois dans le cadre des Amitiés franco-chinoises ; ma thèse de doctorat sur le mouvement ouvrier chinois de 1919 à 1927 se situe dans cette période. Très désorienté par la rupture entre Moscou et Pékin, je ne m'étais rallié que dans les années soixante-dix aux thèses maoïstes. Le « Joli Mai » 1968 y fut pour beaucoup, et son exigence de radicalité qui conduisit tant d'intellectuels français à chercher eux aussi à Pékin l'image d'un « autre

---

<sup>993</sup> Cf. « Entretien avec BAI Hua », en annexe.

<sup>994</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, op.cit. p. 336.

<sup>995</sup> *Ibid.* p.337.

communisme », libre des compromissions alors si sévèrement reprochées au PCF. Vint la mort de Mao en 1976, et l'entrée de la Chine dans un postmaoïsme à la fois libérateur et gros d'incertitude. C'est dans ce contexte que je me retirai à la fois de l'institution universitaire, par une retraite (très anticipée en 1978), et du champ des études chinoises spécialisées. J'étais de moins en moins à l'aise face au système académique français ; je me sentais conjointement placé dans une impasse intellectuelle, après tant d'années d'identification à un projet maoïste dont j'ai un peu trop longtemps rechigné à admettre le naufrage<sup>996</sup>.

Si l'Occident est un peu en « décalage » par rapport à la Chine, le débat entre Simon Leys et Macciocchi sur le plateau d'*Apostrophes* semble un événement médiatique qui marque en public la fin du maoïsme. Dans *Mao, de l'espoir à la désillusion – Des Européens dans la Révolution culturelle*, la douleur de nombreux anciens maoïstes face à cette désillusion se fait sentir fortement<sup>997</sup>.

En 1984, la Chine entre dans une phase d'approfondissement de la Réforme et de l'ouverture, elle signe la déclaration conjointe sino-britannique sur la question de Hong Kong, Deng Xiaoping conduit les Chinois à s'engager dans une quête de richesse et d'autonomie, et la cinquième génération balaye tous les clichés maoïstes pour créer leur image de la Chine... Joris Ivens en est témoin. En mars 1985, Joris Ivens demande à la cinémathèque néerlandaise de suspendre les projections de *Yukong*. Cette même année, le tournage du *Vent* commence - c'est l'heure de tourner la page.



Ouvrage publié en Chine en honneur de Joris Ivens lors de sa rétrospective, le titre du livre est calligraphié par Song Qingling.

<sup>996</sup> CHESNEAUX Jean, *Carnet de Chine*, Paris, La Quinzaine Littéraire/Louis Vuitton, 1999. p. 10-II.

<sup>997</sup> *Mao, de l'espoir à la désillusion – des Européens dans la Révolution culturelle*, documentaire d'Arte, *op.cit.*

## CHAPITRE 14 : LE FILM

### 14.1 Genèse du film

Entre *Comment Yukong déplaça les montagnes*, et *Une histoire de vent*, Joris Ivens a écrit deux autres scénarios, qu'il n'a pu réaliser : en 1977, *Le Hollandais volant*, soumis au ministre néerlandais de la Culture, des Loisirs et des Activités sociales et en 1981, *Florence*, proposé à la municipalité de Florence et à la Région de Toscane.

Ce sont deux scénarios de documentaires, mais avec un personnage principal : Joris Ivens lui-même. Excepté dans sa première réalisation à l'âge de 13 ans : *La Flèche Ardente* (1912), il n'a jamais joué dans ses films. Sa caméra vise toujours les autres, souvent des peuples en lutte à travers le monde. Cette envie de retourner l'objectif vers lui-même, d'apparaître dans son propre film, semble un retour vers le commencement.

En effet, après la sortie de *Yukong*, tous les événements consistent à retracer sa vie et sa carrière : la tournée de l'exposition et de la rétrospective pour ses cinquante ans de carrière ainsi que les publications de son entretien avec Claire Devarrieux, et de son autobiographie. En 1978, Joris Ivens a quatre-vingts ans. Dans la conception traditionnelle chinoise, c'est l'entrée de l'âge de *maodie* (耄耋之年) - la grande longévité, faveur accordée par le ciel. Il existe aussi une expression toute faite « 返老还童 » - « en vieillissant, on retrouve sa vigueur juvénile », qui signifie notamment sur le plan d'esprit : se débarrasser des ennuis terrestres pour regagner l'état d'esprit d'enfant (- pour sa transparence). Physiquement, Joris Ivens est âgé, il est victime de l'asthme toute sa vie, et son état de santé se dégrade d'année en année. Mentalement, après l'immense succès de *Yukong*, il est en face de tout un monde retiré du rêve utopique, une chute vertigineuse. Pourtant, il ne veut pas de « retraite » (retirer de ce monde), comme il exprime à travers le personnage « Joris Ivens » dans *Florence* : « ... Je fais ce que je peux ! Ce dont je suis sûr, c'est que je ne prendrai pas ma retraite, je ne peux pas m'arrêter. Je n'en ai pas envie ! Rester jeune, c'est continuer à prendre des responsabilités. À 83 ans, il y a encore tant de choses à faire. Je reste debout<sup>998</sup> ».

Si à ses 13 ans, réaliser *La Flèche Ardente*, c'est surtout pour jouer le rôle du héros dans l'histoire (le bon Indien), ce complexe de héros reste chez lui jusqu'au seuil de sa grande longévité. Seulement, le rôle du héros indien se transforme là en « Gueux de la Hollande » :

---

<sup>998</sup> Scénario de *Florence*, archives de la Fondation Joris Ivens, p. 40.

Je tiens enfin à dire un mot des Gueux de la Hollande. Chez nous, ce ne sont ni des mendiants ni des vagabonds. Les Gueux hollandais sont les premiers guérilleros. À l'époque où Guillaume d'Orange luttait contre Philippe II, ils menaient la guérilla contre l'envahisseur espagnol. Il y avait deux sortes de Gueux, les Gueux de l'eau et les Gueux de la terre. Ils étaient très près du peuple, rusés comme des renards, insaisissables ; la nuit, ils communiquaient entre eux en imitant le cri de la grenouille. Quand la guerre a été terminée, ils ont continué. Certains sont devenus des pirates ... Toujours la guérilla. Pour les Hollandais, j'ai toujours été une sorte de Gueux ; encore aujourd'hui, à quatre-vingts ans passés<sup>999</sup>.

Cette image de « Gueux de la Hollande », Joris Ivens en parle non seulement dans son autobiographie, mais aussi dans ses entretiens et ailleurs - citons par exemple la préface rédigée pour le livre de José Féron : *Les Droits de l'homme*. Cette préface commence par le texte cité au-dessus, sur les « Gueux de la Hollande » et se termine par un appel énergique : « À ceux qui s'interrogent sur le monde, sur le sens ou le non-sens des entreprises humaines et qui s'inquiètent de savoir s'il faut se taire ou bien crier, agir ou se terrer, s'engager ou accepter, je dirai : 'Soyez les Gueux des droits de l'homme'<sup>1000</sup> ». Cette sorte de rebelle marginal - « guérilleros près du peuple », c'est l'image que Joris Ivens entend donner de lui-même toute sa vie durant.

Par ailleurs, il parcourt le monde sans jamais changer de nationalité. Dans son autobiographie, il parle, pour la première fois, de son enfance, de sa jeunesse, de sa rupture avec son père, etc. Dans l'interview au sujet de cette publication, à la question concernant sa vocation, il reconnaît sa dette familiale : l'influence de son père, des trois générations de photographes, de sa formation technique photographique et cinématographique, etc<sup>1001</sup>. Geste de réconciliation de sa part avec son origine.

Cette période est aussi un moment de retrouvailles. Depuis son retour aux Pays-Bas en 1964, il noue une profonde amitié avec le couple Tineke et Jan de Vaal, fondateurs de la Cinémathèque d'Amsterdam. Joris Ivens leur confie toute sa documentation - professionnelle et privée confondues : papiers, écrits, correspondances, publications, photos, films, etc...<sup>1002</sup> En 1978, pour l'anniversaire des 80 ans de Joris Ivens, a lieu donc dans la Cinémathèque d'Amsterdam l'exposition et la rétrospective pour ses 50 ans de carrière. Lors de sa visite à Nimègue, avec sa sœur, il se rend à leur ancienne maison familiale où il rencontre un jeune étudiant qui habite

---

<sup>999</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p. 9.

<sup>1000</sup> Joris Ivens, « Préface », in FÉRON, José, *Les Droits de l'homme*, Hachette, Paris, pp. 7-9.

<sup>1001</sup> <https://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00118/joris-ivens.html>

<sup>1002</sup> Tineke de Vaal s'occupe personnellement de la collection de ces documents, qui constitue la base des archives de la Fondation Joris Ivens. Cf. Notre entretien avec Tineke de Vaal et André Stufkens, Nimègue, 2017.

dans la chambre jadis partagée avec ses deux frères. Pour Joris Ivens, cette rencontre « était un signe du destin : un vieil homme revient sur son passé, et un jeune homme l'accueille dans sa propre maison (...) Tout à coup, cet étudiant m'est apparu comme un miroir, ou un jeu de miroir, qui me renvoyait ma propre image, et cette image était double. Il y avait celle de ma jeunesse, et celle du documentariste que je suis devenu (...) J'ai touché là le point extrême de ce voyage en Hollande<sup>1003</sup> ». Cet épisode, avec le contraste entre la maison (immobile) et les arbres qui ont énormément grandi (vieux de plus de soixante-dix ans), est imprégné de tendresse nostalgique.

Puis, en 1981, c'est la retrouvaille avec Germaine Krull, sa première femme, qui a joué un rôle déterminant dans son engagement artistique et politique. (Cf. chapitre 2). Si la famille Ivens est l'origine de sa formation technique, sa rencontre de Germaine Krull est l'initiation de son engagement artistique, et l'esprit désinvolte de Germaine Krull le marque à jamais. Au moment où Joris Ivens souffre de « désenchantement idéologique », une Germaine Krull sereine, qui a vécu parallèlement une vie tout près de l'Histoire, mais indépendamment de nombreux « isme », l'étonne encore une fois, comme dans sa jeunesse amoureuse. Convertie au bouddhisme, Germaine Krull aide des moines tibétains, exilés en Inde à cause du gouvernement communiste chinois. Cette situation délicate et ce choix spirituel de son premier grand amour lui inspirent-ils une envie de se départir de son enracinement maoïste ? Peut-être. En tous cas, cela lui montre un autre chemin possible. Toute sa vie, il semble chercher inconsciemment des femmes d'après un « modèle Krull » : des femmes talentueuses, à la fois fragiles et fortes. Marceline Loridan, qu'il épouse en dernier, se trouve dans une phase différente par rapport à Germaine Krull, de 32 ans son aînée. Autant Loridan est moderne, engagée, politisée, autant Krull est intemporelle, détachée, à l'abri des courants idéologiques. Alors que Marceline Loridan se bat pour avoir son nom à l'égal de Joris Ivens, Germaine Krull ne se soucie guère de la réputation, mais ses œuvres marquent indéniablement l'histoire de la photographie du XXème siècle. Après une longue conversation avec Krull, Ivens en est sorti ému, et « bouleversé <sup>1004</sup> ». Germaine Krull rejoint l'Inde après ce passage à Paris, mais en 1982, elle tombe malade au fond d'un ashram. Françoise Denoyelle cherche des subsides auprès du Centre national de la photographie et du ministère de la Culture pour la rapatrier en Europe, et communique souvent avec Joris Ivens à ce sujet. Incapable de l'aider dans ses démarches administratives, Ivens suit pourtant avec attention l'état de Germaine, et la soutient de tout son cœur. De son côté, Germaine Krull note cette rencontre dans *La Vie mène la danse* : « Joris était bien, comme toujours, et j'admiraits cette constance dans

---

<sup>1003</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p. 33-34.

<sup>1004</sup> Cf. Notre entretien avec Françoise Denoyelle, Paris, 2016.

son travail (...) Malraux était brillant. (...) André était pour moi quelqu'un de stable. Et Joris aussi<sup>1005</sup>».

1981 est en effet l'année où Joris Ivens et Marceline Loridan attendent avec impatience le tournage de *Florence*. Le Parti communiste italien a pris le pouvoir à Florence en 1978. Joris Ivens entretient de bonnes relations avec le PCI depuis les années 60. La région de Toscane et la municipalité, après avoir introduit l'exposition et la rétrospective de la Cinémathèque d'Amsterdam sur Ivens, propose à Joris Ivens de réaliser un film sur Florence. Le cinéaste hollandais Tom d'Angremont, qui parle français, italien et néerlandais, est invité par le producteur Enzo Porcelli à travailler comme assistant de Joris Ivens. D'après lui, « c'était le moment où le PC était très actif en Italie, et voudrait utiliser son pouvoir dans le domaine culturel aussi<sup>1006</sup> ». La Fondation de Joris Ivens conserve les échanges entre Ivens et les responsables italiens ainsi que le scénario. Dans une lettre datée du 18 octobre 1979, destinée à Dr. Mario Leone, président de la région de Toscane, Joris Ivens précise ses demandes pour la réalisation de ce projet : un premier séjour de 3 mois à Florence à partir du début mars 1980, avec un assistant connaissant bien la ville, un ou une traductrice, une voiture à leur disposition, plus les frais de séjour et des voyages d'aller-retours entre Paris et Florence pour Joris Ivens et Marceline Loridan. Quelques échanges de télégrammes entre Pékin et l'Italie prouvent les efforts des deux côtés malgré la distance - même pendant les voyages du couple Ivens - Loridan en Chine. Financé par la municipalité et la région de Toscane, Enzo Porcelli est engagé comme producteur, et la RAI comme distributeur. Après un séjour de repérage, les deux cinéastes rédigent et soumettent un scénario de 40 pages, et reçoivent 620 millions de lires en avril 1981. Pourtant, dans une lettre datée du 19 octobre 1981, Joris Ivens se plaint de la lenteur bureaucratique :

(...) ça traîne et ça traîne. Je ne sais pas si les amis et les bureaucrates de Florence réalisent les sacrifices causés par cette lenteur. De plus, pendant l'année, il nous a été impossible de gagner de l'argent car nous devrions être toujours disponibles pour ce projet (...) j'ai refusé plusieurs invitations intéressantes et tentantes cette année, toujours avec ce souci d'être disponibles. Par exemple, j'ai refusé un voyage aux États-Unis à New-York, où il y avait la projection de plusieurs de mes films au Muséum of Natural History ; deuxièmement, je ne suis pas allé à une rétrospective de mon travail à Helsinki ; troisièmement, le festival de Venise, toujours avec ce souci de rester libre pour le projet, encore d'autres festivals en Suisse, à Nyons, des invitations à Amsterdam... J'ai fini mes Mémoires qui seront publiées au début de l'année prochaine<sup>1007</sup>.

---

<sup>1005</sup> KRULL, Germaine, *op.cit.* p. 444. (André Malraux est un ami fidèle de Germaine Krull, Cf. Partie I.)

<sup>1006</sup> Cf. Nos échanges avec Tom d'Angremont par courriels, en 2020.

<sup>1007</sup> Joris Ivens, *Ma chère Anna-Maria...*, lettre du 19 octobre 1981, archives de la Fondation Joris Ivens.

Le 10 décembre 1981, a lieu une réunion à Florence où la RAI, la région Toscane, la ville de Florence ont exprimé leur volonté de s'engager à produire le film, et le tournage est prévu en mars 1982. Malheureusement, Joris Ivens a des soucis de santé, et le tournage n'a pas lieu en mars 1982<sup>1008</sup>. Et il est impossible pour lui de travailler à Florence à plein été : « trop humide et trop chaud ». Dans sa lettre du 30 avril 1982, Mario Leone souligne les conséquences possibles du retard dans le démarrage du travail. Ce qu'il a prévu est malheureusement arrivé : les élections locales sont remportées par le Parti DC (Democrazia Cristiana - - démocratie chrétienne), après quoi la ville de Florence et la Région de Toscane se désengagent du projet. Tom d'Angremont pense qu'en effet, « le DC n'a rien à faire avec ce réalisateur *communiste*, ils ont ralenti et naufragés les choses, avec succès<sup>1009</sup> ». Le 15 janvier 1983, une dernière réunion au sujet du projet est organisée par les Italiens pour clore le dossier<sup>1010</sup>. Le naufrage du projet est donc essentiellement le fait des changements de la situation politique locale et de la bureaucratie.

Dans une lettre de Joris Ivens à Françoise Denoyelle du 10 mai 1983, il la félicite pour l'obtention d'une aide du ministère de la Culture consacrée à Germaine Krull : « Je suis heureux que tu parviennes grâce à tous les efforts que tu fais à une issue positive avec le ministère. Je comprends tout à fait les complications et les délais que cela peut entraîner avec eux<sup>1011</sup> ». Sans doute, avec son amère expérience à Florence, il comprend plus que jamais le problème des bureaucraties. De ses trois ans de travail et d'attentes, il ne reste qu'un scénario. Ce n'est pas la première fois où Joris Ivens n'arrive pas à réaliser son projet, mais il n'est plus jeune, d'autant plus que sa santé et sa situation financière deviennent de plus en plus précaires<sup>1012</sup>. En plus, il assiste aux décès successifs d'amis - du côté des Chinois, Zhou Enlai, Song Qingling, et Liao Chenzhi, par exemple, les trois personnes clés pour nouer sa relation avec la Chine sont déjà disparus. D'un côté, c'est l'approche de la mort plus la double frustration - idéologique et créative, d'un autre côté, multiples gloires et récompenses à travers le monde semblent confirmer sa valeur. Or, il n'est plus satisfait de *Yukong*, il a besoin d'un « coup de maître » pour redresser sa propre image. Après l'avortement de *Florence*, cela est devenu une urgence capitale. Le *Vent* est donc vital, né de tous ces revers et désillusions.

En décembre 1979, lors de sa rencontre avec Deng Xiaoping, Joris Ivens parle déjà d'un nouveau film en Chine :

---

<sup>1008</sup> C'est le moment où Marceline Loridan appelle Situ Huimin de Paris pour lui dire que Joris Ivens est gravement malade, Situ Huimin emmènes ainsi le Dr. Li Kaihu à Paris pour examiner Joris Ivens. Cf. Situ Huimin, *op.cit.* p. 285.

<sup>1009</sup> Cf. Nos échanges avec Tom d'Angremont, *op.cit.*

<sup>1010</sup> SCHOOTS, Hans, *op.cit.*

<sup>1011</sup> Joris Ivens, *Ma chère Françoise...*, lettre du 10 mai 1983, archives privées de Françoise Denoyelle.

<sup>1012</sup> SCHOOTS, Hans, *op.cit.*



Ivens : Je voudrais dire encore une chose. En 1981, je prévois de revenir en Chine pour tourner un film important. Je souhaiterais obtenir votre soutien, comme auparavant avec le premier ministre Zhou Enlai.

Deng : C'est entendu. Dans un an, la situation sociale sera un peu meilleure, mais il ne faut pas compter sur de grands changements.

Ivens : Je pense que ce film est un peu plus ambitieux, il parlera de la civilisation de la Chine ancienne.

Deng : D'accord. Dès que vous parlez de la civilisation ancienne, je suis intéressé<sup>1013</sup>.

Pourtant, Joris Ivens a déjà accepté l'invitation de Florence en septembre 1979, trois mois avant sa rencontre avec Deng. Songe-t-il faire un film en Chine après le projet italien ? Peut-être. Il n'a probablement pas prévu le délai d'attente et tous les événements imprévisibles jusqu'au naufrage du projet. D'après le mémoire de Hu Ping, professeur francophone de l'Académie de cinéma de Pékin, un des assistants chinois de Joris Ivens pour l'élaboration du *Vent*, il a commencé à travailler sur le projet dès l'été 1983<sup>1014</sup> :

C'était une tâche désignée. À cette époque, je travaillais au département de littérature de l'Académie de cinéma de Pékin. Le professeur Wang Di m'a dit qu'Ivens allait venir au ministère de la Culture et qu'il voudrait trouver un professeur de notre école pour l'accompagner. Il voulait préparer un nouveau film. Comme son statut était élevé, il avait pas mal d'exigences et il aurait besoin de contacter toutes sortes des personnes, y compris certains dirigeants. La direction pensait que j'étais la personne adéquate (...) J'ai travaillé pour ce projet de l'été 1983 à 1985. Pendant deux ans, j'ai été leur traducteur, parfois comme secrétaire, pour fixer les rendez-vous, contacter le Bureau central du cinéma, organiser des véhicules, faire des entretiens, etc...<sup>1015</sup>

L'attention du PCC portée à Joris Ivens pendant cette période, nous l'avons mentionnée dans le chapitre précédent. La réussite de sa demande, est sans doute liée à l'aide de ses deux vieux amis chinois : Xia Yan, et Situ Huimin. Tous les deux sont parmi les premiers cinéastes communistes des années 30, ayant contribué aux échanges avec le monde du cinéma occidental dans les années 50, et les principaux interlocuteurs dans le tissage des relations entre Joris Ivens et la Chine autour du film *Lettres de Chine*. Persécutés pendant la Révolution culturelle, ils sont réhabilités, et retournent dans le système bureaucratique du PCC vers la fin des années 70. Dans les années 50, Xia était le vice-ministre de la Culture, et Situ le directeur adjoint du Bureau central du cinéma. Après la Révolution culturelle, Xia est élu le président de l'Association des

---

<sup>1013</sup> Transcription du compte rendu de la rencontre du vice-premier ministre Deng Xiaoping avec le couple Ivens, *op.cit.*

<sup>1014</sup> Cf. HU Ping & Zhong Dafeng, « Laissez le *Vent* soulever la voile du coeur - Ivens lors de son grand âge, *Une histoire de vent*, etc. » (让“风”揭开心灵的面纱——晚年的伊文思, 《风的故事》及其他), in *Culture cinématographique et télévisuelle* 影视文化, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, Pékin北京, 2010. pp. 203-214.

<sup>1015</sup> *Ibid.* p. 204.

cinéastes chinois en 1979, et devient membre du Comité central consultatif du PCC à partir de 1982, tandis que Situ prend la fonction de vice-ministre de la Culture, chargé du cinéma, de la science et de la technologie, et des relations étrangères en 1978. C'est ainsi que Xia et Situ sont toujours présents lors des événements d'honneurs organisés pour Joris Ivens en Chine. Quand Deng Xiaoping reçoit Ivens, Situ est présent en tant qu'accompagnateur<sup>1016</sup>. De nombreuses photographies de Situ et Ivens dans les archives de la Fondation Joris Ivens témoignent leur longue relation. Dans son autobiographie, Joris Ivens place Situ parmi ses « amis », et confirme une « ancienne et profonde amitié » entre eux : « il est l'un des rares Chinois dont je connaisse la famille. Je suis un peu devenu l'oncle de ses enfants et, depuis toujours, [Situ] s'est appliqué à me faire comprendre la Chine et ses contradictions<sup>1017</sup> ».

Dans l'article de Situ rédigé pour féliciter l'anniversaire des 85 ans de Joris Ivens, en 1983, il parle de l'enthousiasme d'Ivens pour filmer la Chine :

Il y a trois ou quatre ans déjà, il voulait faire un autre film documentaire qui décrivait les quatre modernisations du peuple chinois, intitulé *La Nouvelle Longue Marche* (新的长征). Plus tard, il l'a rebaptisé *Le Toit du Monde* (世界屋脊). L'année dernière, lorsque je lui ai rendu visite à Paris, il venait de se remettre d'une grave maladie et était encore très faible, mais lorsqu'il m'a vu, il a commencé à parler du travail. Pendant les deux semaines que j'ai passées à Paris, que ce soit chez lui, au restaurant ou dans le parc, nous étions ouverts l'un à l'autre, nous parlions d'amitié, d'œuvres littéraires et cinématographiques, d'événements majeurs en Chine et dans le monde. Il a exprimé sa vision sur de nombreux problèmes d'actualité, et [la discussion] s'est toujours terminée par ses idées sur ce qu'il faut faire ensuite avec son nouveau film. Récemment, il a également envoyé plusieurs fois des lettres et des télégrammes, pour annoncer son arrivée en Chine pour préparer le tournage d'un nouveau film. Un télégramme disait : « L'opération s'est bien déroulée, la santé est assez bonne, l'exercice de la marche en cours, et je peux venir à Pékin en août ». Notre vieil ami ne veut pas s'arrêter, sa volonté pour la promotion du peuple chinois et de la Chine est si sincère et touchante<sup>1018</sup>.

Lorsque Joris Ivens reçoit en avril 1982 la lettre de Mario Leone relative aux conséquences du retard, d'une part, il continue à négocier avec les Italiens, d'autre part, il commence déjà à solliciter l'aide du gouvernement chinois pour le financement du projet chinois. C'est sans doute grâce à l'effort de Situ et d'autres amis, qu'il a obtenu l'accord du PCC. Sous la direction du ministère de la Culture, ce projet prend forme progressivement, à partir de l'été 1983. En septembre 1983, Joris Ivens réussit enfin à faire le voyage en Chine, malgré ses opérations chirurgicales. Désormais, il marche à l'aide d'une canne et respire grâce à un demi-

---

<sup>1016</sup> Cf. *Transcription du compte rendu de la rencontre du vice-premier ministre Deng Xiaoping avec le couple Ivens, op.cit.*

<sup>1017</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p. 340.

<sup>1018</sup> Situ Huimin, *op.cit.* p. 292.

poumon. Au lieu de se reposer, il concentre toutes ses forces à la réalisation de son (dernier) film.

Côté PCC, accueil chaleureux, comme d'habitude : nombreux banquets avec les haut-fonctionnaires, et multiples invitations autour de la célébration de la Fête nationale (le 1er octobre 1983). En RPC, malgré les luttes de pouvoir, le règne du Parti persiste, ce qui assure une certaine continuité. Malgré la bureaucratie, une fois le projet approuvé par le haut de la hiérarchie, Joris Ivens a tout à sa disposition. Avec ses expériences chinoises précédentes, Joris Ivens et Marceline Loridan n'hésitent pas à donner des instructions aux assistants chinois pour lancer la recherche :

Tout d'abord, les chercheurs et documentalistes ne doivent jamais oublier que les résultats de leur travail doivent servir à stimuler la conception, la visualisation et le tournage d'un film.

De plus, le film que Marceline Loridan et moi voulons tourner, n'est pas un film didactique, politique ou scientifique, pas un film d'actualité ou un reportage, ou un film abstrait ou de fiction.

Le style de notre film sera un grand cinépoème.

Cela signifie que déjà pendant les recherches il faut mettre l'accent sur le visuel.

(...) Il ne faut pas oublier que le film montrera le changement de la physiologie de la Chine par les différents vents, dans l'espace et le temps<sup>1019</sup>.

Dans un autre document daté de 26 décembre 1983, ils dressent un plan de recherche, qui se divise en deux parties :

A - Un thème central de recherche :

- En effet, de l'idéogramme lui-même à la place symbolique, que le Vent occupe par exemple dans un des grands livres classiques de la Chine ancienne, en passant par la peinture, la sculpture (le cheval ailé), la danse (les rubans), la musique, le souffle (médecine)...etc. c'est l'ouverture sur un monde, une philosophie.

- Le propos est de montrer les « Portes » les plus riches et les plus visuelles qui ouvrent sur cet univers philosophique du Vent. Il s'agit de trouver les points de passage du Vent lui-même à autre chose que le Vent, les transitions, le glissement du Vent quotidien au Vent conception du monde.

B - Grand axes de la recherche :

1 - Richesse, contraste, variations des vents - géographie

2 - La Médiation - la philosophie

3 - Le Vent et l'Histoire

4 - L'Art et l'Esthétique

5 - Médecine - Le Souffle

6 - Le Vent dans la vie quotidienne<sup>1020</sup>.

---

<sup>1019</sup> Joris Ivens, *Le caractère spécifique de la recherche et de la documentation pour le film « Le vent »*. Archives de la Fondation Joris Ivens. Nous reproduisons ici les phrases avec certains mots soulignés, tel qu'elles sont présentées dans le document original.

<sup>1020</sup> Joris Ivens, *Première étape de recherche sur le Vent*, du 26 décembre 1983, Archives de la Fondation Joris Ivens.

Le résultat de la recherche effectuée par les Chinois d'après ce plan est impressionnant - même s'il ne se limite aux archives de la Fondation Joris Ivens - c'est un véritable travail de Titan ! Des livres (de sciences, de la médecine, de l'art, de la littérature classique et moderne, etc.) aux coupures des journaux concernant la météo (typhons, inondations), photocopies des calligraphies où figure différents styles de l'idéogramme « 风 » (vent), en passant par les guides touristiques de la Chine, et les magazines anglais et français destinés aux invités étrangers ... C'est une immense documentation touchant tous les secteurs possibles qui est traduite, annotée, réunie par de nombreuses « petites mains » chinoises. Ces assistants « invisibles » ne comprennent peut-être pas le sens de cette mission, mais l'exécutent avec rigueur et efficacité, comme au temps du *Yukong*. Visiblement, Joris Ivens et Marceline Loridan ne connaissent, ni ne cherchent à connaître vraiment la civilisation chinoise - cela leur importe peu malgré les apparences sérieuses de leur démarche. Ils font appel surtout aux sinologues français pour sélectionner des pistes, puis établissent les plans de travail pour les Chinois. Dans un document destiné aux chercheurs français, ils s'expliquent avec plus de franchise :

Le vent sera le véhicule visuel de notre film.

Indication encore vague du contenu, il sera la relation, dans les multiples aspects du vent avec le peuple de Chine dans l'énorme espace de Chine et son histoire et civilisation.

Le style du film sera un grand cinépoème (conçu pour un public de l'Ouest)<sup>1021</sup>.

De ces précisions, il ressort qu'une telle fouille monumentale concernant l'immensité de la civilisation et de l'histoire de la Chine, ne vise qu'à définir « le véhicule visuel » idéal pour accomplir un « grand ciné-poème ». Une œuvre vertigineuse pour « la promotion du peuple chinois et de la Chine » comme Situ disait dans son article ? Certainement pas. La Chine n'est qu'un cadre, mais un cadre extraordinaire pour une vision de grandeur, dans l'espace comme dans le temps. Joris Ivens ne s'occupe plus de la construction de la Chine, ni de son histoire, ni de sa culture. Le visuel l'emporte sur tout. D'une certaine manière, il accomplit un retour vers ses débuts, vers l'avant-gardisme. Plus que cinéaste militant, il se veut également « poète cinématographique ». Malgré son âge, il veut « corriger » ou « compléter » son image publique. Une préoccupation constante depuis la fin de la Révolution culturelle. Dans son autobiographie, il le souligne déjà dès la préface :

Toutefois, en dehors de la satisfaction que je peux en tirer, celle d'un homme de quatre-vingts ans qui se sent reconnu, rassuré, comblé, il n'en reste pas moins que tous ces écrits ne donnent à voir qu'une partie de ma vie, ou plus exactement, ils

---

<sup>1021</sup> Joris Ivens, *Le Vent*, du 1er décembre 1983, Archives de la Fondation Joris Ivens.

n'envisagent ma vie et mon travail que sous un seul angle, toujours le même, celui du cinéma et de la politique.

Si aujourd'hui il me semble utile de me lancer dans cette autre partie méconnue ou mal connue de ma vie c'est pour compléter, contrebalancer, voire rectifier ces analyses (...) Car on peut voir ma vie de deux façons. On peut effectivement s'en tenir à cette dimension historique et idéologique où un homme cinéaste et militant s'engage dans un mouvement révolutionnaire et se met au service de ceux qui luttent pour leur dignité et leur liberté. Mais on peut aussi la voir comme un roman. Un roman pour la jeunesse. Ce sont alors les aventures d'un jeune Hollandais qui rompt avec son pays et s'en va découvrir le monde avec sa caméra. Pour moi, il n'y a pas de différence<sup>1022</sup>.

En tant que cinéaste, une rectification par des images est sûrement encore plus intéressante que par des mots. Si l'on se penche sur le scénario de *Florence*, existent des similarités évidentes par rapport au *Vent* :

Le Film c'est donc cela : la rencontre du vieux metteur en scène que je suis et de Florence, une vieille ville. Tous les deux ont leur histoire, leur musée, leur richesse et leur limite. C'est un jeu de miroir et cette rencontre devient une double interrogation. Celle d'un homme qui veut éviter les clichés et toucher la réalité d'une ville dans son actualité. Celle d'une ville qui cherche à mieux connaître l'homme qui vient pour la filmer (...) <sup>1023</sup>.

Afin d'obtenir la subvention, le rôle de Florence ou de la Chine est nécessaire, mais de *Florence* à *Une histoire de vent*, beaucoup de passages sont identiques - Joris Ivens raconte sa vie, son parcours, ses exploits, ses illusions et ses désillusions, ainsi que sa façon de voir le lieu. Que ce soit une ville italienne, ou un pays d'Extrême - Orient, à travers le croisement des deux regards, l'auteur met en relief l'ultime portrait de lui-même, avec une sélection des points importants de sa vie, conformément à ses souhaits. Le lieu n'a qu'une fonction de miroir, et ces « deux regards » ne sont effectivement qu'un regard : celui de Joris Ivens, composé de la vision du monde ivenienne et celle de sa propre vie.

La conception stylistique des deux projets relève également de la même volonté : « Ce film [*Florence*] sera un documentaire dont certaines séquences seront reconstituées dans la réalité avec des non-acteurs. On pourrait dire que certaines séquences seront réalisées comme dans un film de fiction<sup>1024</sup> ». Si *Yukong* est comme une référence, un modèle des limites, idéologique ou méthodologique, ce film « rectificatif » vise à briser toutes les contraintes, non seulement sur le plan idéologique, politique, culturel, mais aussi sur le plan cinématographique, formel. En

---

<sup>1022</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p. 7.

<sup>1023</sup> Joris Ivens & Marceline Loridan, *Florence*, scénario, archives de la Fondation Joris Ivens, p. A.

<sup>1024</sup> Le scénario de *Florence*, *op.cit.* p. A.

Chine, Joris Ivens est considéré comme un des quatre précurseurs du film documentaire, à côté de Robert Flaherty, Dziga Vertov et John Grierson<sup>1025</sup>. Par rapport à ces trois cinéastes, Joris Ivens vit le plus longtemps, et toute sa vie, il suit attentivement l'évolution du cinéma, à travers tous les courants. Vers la fin de sa vie, pourquoi pas une sorte de « retour aux sources », où la fiction et le documentaire n'ont pas vraiment de définition, où tout est possible, où il est connu par sa marque poétique ?

Dernier élément incontournable concernant la genèse du *Vent*, c'est un projet intitulé *Le Toit du Monde*. En 1964, Joris Ivens a déjà réalisé un court-métrage en France sur le vent : *Pour le mistral*. Dans son autobiographie, il révèle que ce film « inachevé, mutilé (...) est lié à un autre projet auquel je n'ai pas renoncé, *Le Toit du Monde*, et *Le Toit du Monde* est lié à un pays qui m'est toujours aussi proche : la Chine<sup>1026</sup> »

*Le Toit du Monde* c'est le Pamir, et je pense réaliser ce rêve, partir du sommet, glisser vers la mer et plonger en survolant l'espace et l'histoire de la Chine (...) Il sera le film le plus lyrique de toute ma carrière, un film fantastique, épique, qui donnera à voir la démesure de l'univers et la mesure d'une civilisation qui va des cavernes au socialisme. C'est un poème cinématographique, et je le vois ainsi. En toile de fond, les nuages. Lorsque je voyage en avion, je peux rester des heures à contempler leurs formes mouvantes. Au-dessus, c'est l'espace infini, la pureté de la lumière et un étrange vertige qui m'attire toujours plus haut. En dessous, c'est l'homme. Et dans l'épaisseur ouatée des nuages se dessinent d'autres formes sur lesquelles mon imagination projette des images de légendes, des batailles, des personnages de la mythologie. C'est la mémoire de la Chine, son histoire<sup>1027</sup>.

Joris Ivens a consacré deux pages à la description de ce projet lyrique, des scènes qui seront reproduites plus tard dans le *Vent*, la traversée des nuages, la vision surplombante de la terre, la légende de Chang'E (嫦娥) et la figure du roi singe « Souen Wou-Kong » (孙悟空) (pour Ivens : « à sa manière, ce singe est un révolutionnaire<sup>1028</sup> »), etc... De ces lignes, on constate réellement l'« ambition poétique » de Joris Ivens :

Maître de l'espace, je le suis également du temps. Il n'y a que le cinéma qui permette une telle liberté. J'embrasse l'histoire de la Chine et je donne à sentir combien ce pays vient de loin et combien il peut encore continuer sa route pendant longtemps (...) J'y pense depuis longtemps et il me tient beaucoup à cœur. Lorsque j'en parle, mes amis chinois me regardent étonnés et me demandent : « Mais qu'est-ce que ça signifie ? » Je leur

---

<sup>1025</sup> Cf. SHAN Wanli (dir.) 单万里主编, *Jilu dianying wenXian* 纪录电影文献 [Documents sur le film documentaire], Beijing 北京, Zhongguo guangbo dianshi chubanshe 中国广播电视出版社, 2001.

<sup>1026</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p. 275.

<sup>1027</sup> *Ibid.* p. 280.

<sup>1028</sup> *Ibid.* p. 282.

réponds : « Ah, oui ! Ça signifie tout et rien à la foi, c'est une grande fresque poétique sur la Chine<sup>1029</sup>.

Cette autobiographie, Joris Ivens l'a terminée en 1981, Situ Huimin a mentionné *Le Toit du Monde* dans son article, ce projet est probablement en attente à ce moment-là. Ce qui est encore plus intéressant, c'est que dans le scénario de *Florence*, parmi « les quatre thèmes principaux », il y a également cette vision aérienne : « Thème 4 : Joris Ivens et l'histoire de la ville. Il survole Florence en hélicoptère avec un architecte-historien. Sur des prises de vue aériennes, l'architecte explique, développe la ville, son histoire, sa croissance, ses réussites et ses contradictions<sup>1030</sup>. » L'amour pour l'aviation, et cet intérêt pour le vent, sont nés de son enfance. *Une histoire de vent* s'ouvre avec une séquence (fictionnelle) tournée justement dans son pays natal, le pays du vent, avec une image du moulin à vent, le bruit du vent, et un garçon qui monte dans son avion fabriqué, en criant « Maman, je vais en Chine ».

*Une histoire de vent*, *Florence*, *Le Toit du Monde*, sont donc des variations d'une même idée : un ciné-poème de l'histoire de Joris Ivens, sa vision du monde, de l'espace et du temps, ainsi que ses amours et ses doutes.



Note de Joris Ivens sur *China Daily*, du 24 mai 1984. Il filme, pour le *Vent*, les bouddhas dont parle Han Suyin dans cet article. (archives de la Fondation Joris Ivens)

<sup>1029</sup> *Ibid.* p. 281-282.

<sup>1030</sup> Le scénario de *Florence*, *op.cit.* p. C.

## 14.2 Le *Vent* : tribulations et consécration

L'ultime film de Joris Ivens commence donc son tournage en 1985, après de longs préparatifs, et ne s'achève qu'en 1988. Comparé à ses trois précédentes œuvres tournées en Chine, celle-ci a été le plus long tournage dont le processus se relève sinueux. L'équipe a été modifiée plusieurs fois au cours du tournage, Joris Ivens est tombé malade à plusieurs reprises, les personnels chinois et français sont entrés en conflit pendant le tournage, ce qui a entraîné une grève des membres chinois de l'équipe, etc... autant de situations d'urgence qui surviennent sans cesse. Les raisons précises seront expliquées en détail un peu plus loin. Le PCC et Joris Ivens semblent employer tous leurs efforts, chacun de leur côté, pour accomplir le film, mais leurs relations se dégradent de plus en plus malgré l'avancement du projet.

Du côté de Joris Ivens, il est âgé, sa condition physique ne s'accorde plus à un rythme intense de travail, mais son projet est aussi vague qu'immense. Si sa version finale est beaucoup moins longue que *Yukong*, sa thématique n'en est pas clairement définie dès l'origine, et son scénario encore « fluctuant » - il va évoluer en cours de tournage, suivant les divers imprévus. Tout cela complique beaucoup les prises de vue. Derrière cette façade déjà compliquée, la raison plus profonde et essentielle, revient à son état d'esprit, complètement différent des trois fois précédentes. Autant il approuvait la ligne du PCC de 1938 à 1976, autant il a des réticences vis-à-vis de ses lignes d'après 1976. Les trois précédents films sur la Chine, il les réalise avec une adhésion entière à la politique officielle, et toujours au nom de « servir le peuple chinois ». Quant à ce dernier, il veut montrer lui-même plus que la Chine. Son attitude envers les dirigeants chinois est aussi différente : à la place des admirations, des confiances totales, il y a plus de méfiances et doutes. Dans ce contexte, le moindre problème peut susciter la déception et le conflit ... un cercle vicieux s'est ainsi installé.

Côté Chinois, ils n'ont pris aucune initiative pour ce projet, le financement n'est qu'une « récompense » pour les contributions de Joris Ivens depuis 1938 à la cause du PCC. En même temps, la Chine vit des changements bouleversants, sur les aspects idéologiques, politiques, économiques, culturels, etc., toute la société est en cours de renouvellement. Le blocage avec l'Occident est en train de disparaître. Si en 1938, 1958, et 1971, Joris Ivens est parmi les talents auxquels le PCC fait appel pour divers objectifs, à l'ère de la « Réforme et ouverture », il n'est plus le type de « vieil ami du peuple chinois » dont le gouvernement a le plus besoin pour la promotion du pays à l'international. Les recherches de Fang Kecheng montrent que les années 80 est pour la quatrième génération de « vieil ami du peuple chinois », qui aide surtout les Chinois à établir des relations commerciales avec le monde, et à s'intégrer dans le système économique



mondial<sup>1031</sup>. Joris Ivens est en quelque sorte un « dinosaure » : son idéal n'est plus ce que le peuple chinois aspire. De sauveteur, il est devenu secouru, et d'un rare ami d'honneur à un parmi beaucoup d'autres occidentaux présents en Chine. Cela introduit également le changement d'attitude des Chinois à son égard : on est toujours à son service, mais avec une certaine limite.

Un détail est révélateur de ce décalage entre Joris Ivens et les Chinois pendant cette période. Lorsque Joris Ivens explique son éloignement du bloc soviétique, il se justifie en soulignant un point qui lui déplait chez ses anciens « compagnons de route » - leur intérêt les porte vers une vie confortable au lieu de s'intéresser à la guerre de Viêt Nam :

Au cours de ces années, lorsque j'allais à Moscou ou à Leipzig pour un festival ou un colloque, je ne pouvais plus ne pas voir le changement. Je revoyais d'anciens compagnons de route et je mesurais le fossé qui me séparait d'eux. Ils n'étaient plus les mêmes (...) Ils étaient maintenant confortablement installés dans leurs fonctions avec une datcha, une voiture et une sorte d'engourdissement qui ressemblait fort à de l'indifférence<sup>1032</sup>.

Dans les années 80, la Chine n'est pas encore entrée dans la phase où « tout vise l'argent » (一切向“钱”看), mais de la vision des dirigeants du PCC de Joris Ivens, on peut s'apercevoir de leur différence. Quand les amis chinois passent à Paris, et rendent visite à Joris Ivens, ils sont tous étonnés de son « petit » appartement. Dans de nombreux articles publiés officiellement qui font l'éloge de Joris Ivens, ce détail est souligné pour montrer que toute sa vie, Joris Ivens n'a pensé qu'à aider les peuples en révolution alors que sa condition de vie est « rude ». Si c'est une qualité de se contenter de vivre simplement durant les années révolutionnaires, « accéder à de meilleures conditions de vie » est pourtant l'objectif de la nouvelle société chinoise. Pour Joris Ivens, qui est issu d'une famille aisée, les conditions matérielles (grande maison, bonne voiture, etc.) font peut-être partie de ce qu'il a laissé derrière lui. Pour les Chinois, « enrichir le pays, renforcer le peuple » (富国强民) reste l'ultime but des générations de réformateurs, ou révolutionnaires et ce, depuis plus d'un siècle. Si ce n'est pas le principal objectif en 1938, c'est à cause de la guerre, puis, à partir de 1949, à cause de la guerre froide, des urgences de la sécurité nationale, de la lutte des classes, etc. Mais les temps ont changé, le développement économique est de retour sur le devant de la scène. Une divergence fondamentale existe donc entre Joris Ivens et le peuple chinois. À l'époque de Mao, les idées utopiques correspondent à l'idéal de Joris Ivens, ce qui rend une impression de « parfaite entente » entre eux, or, ce n'est qu'un moment éphémère avant la désillusion.

Dans le cas concret qu'est *Une histoire de vent*, il y a également des éléments ajoutés qui perturbent davantage leurs relations, comme l'intervention de Marceline Loridan, le changement

---

<sup>1031</sup> FANG Kecheng, *op.cit.* p. 258-259.

<sup>1032</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p. 277.

de relations avec la Chine à cause des investissements complémentaires européens, etc. Parallèlement, la Chine ouvre la porte à d'autres réalisateurs occidentaux : désormais, les facilités dépendent plus en règlement du marché économique qu'en amitié révolutionnaire, la place « unique » réservée à Joris Ivens ne peut qu'être un cas exceptionnel, mais « historique ». Joris Ivens est pourtant, déjà habitué à ses avantages, et d'autre part, il est plus que jamais déterminé à créer « son œuvre », avec un sentiment d'urgence à cause de l'âge, de sa maladie et de la mort. Au fond, tous les malaises viennent de la confrontation, idéologique, politique, économique, culturelle, des changements, autant de côté chinois que de Joris Ivens.

Le *Vent* est tourné après la publication de sa dernière autobiographie et de la plupart des monographies ou livres qui lui sont consacrés. Nous avons moins de témoignages de la part de Joris Ivens, mais comme c'est le film réalisé en dernier, beaucoup de ses collaborateurs vivent encore - leurs souvenirs, leurs entretiens au sujet de cette œuvre, nous aident à rétablir un déroulement de sa réalisation.

La première équipe commence à se composer à partir de l'été 1983, sous la direction du ministère de la Culture, dont deux ministres sont les principaux responsables de ce projet : Situ Huimin et Ding Qiao. Vieux amis d'Ivens, ils ont tous deux assisté à l'élaboration des *Lettres de Chine* dans les années 50, Ding Qiao a également participé au projet de *Yukong* dans les années 70. Connaissant le style de Joris Ivens, ils font tout leur possible pour combler les attentes du cinéaste, dans la limite de leurs possibilités. La composition de cette équipe ressemble à celle de *Yukong* : sauf Joris Ivens et Marceline Loridan, tous ses membres sont chinois. D'après Ding Ping, avec Feng Ling (冯林), ils sont deux premiers membres - Hu en tant que traducteur, et Feng, fonctionnaire du Bureau central du cinéma, y travaille comme responsable de liaison avec d'autres « unités de travail » concernées. Ensuite, Yu Qi (羽奇) les rejoint. Directeur du Studio de la science et de l'éducation de Shanghai, Yu Qi a été l'un des principaux coordinateurs de Shanghai lors du tournage de *Yukong*, et il est désigné comme producteur chinois du *Vent*, assisté de Dai ZaoYuan (戴兆渊). Lv Le (吕乐), employé du Studio des enfants de Pékin, est engagé comme opérateur principal, assisté de Wu Wei (邬伟). Feng Deyue (冯德跃), employé du Studio de Shanghai est choisi comme ingénieur de son. À l'époque, tout le monde travaille pour l'État, et touche un salaire fixe, le travail n'est qu'une tâche désignée par la direction. Ce sont pour la plupart des sélections du Bureau central du cinéma, après un entretien individuel, fixés par Situ, Ding et le couple Ivens. Une exception : Joris Ivens apprécie beaucoup *La Loi du terrain de chasse* de Tian ZHuangzHuang, Lv Le est l'opérateur de ce film, il est peut-être invité directement, ou bien, proposé par Joris Ivens (Cf. chapitre précédent au sujet de la relation de Joris Ivens et Tian

ZhuangzHuang ). Outre ces membres techniciens et relationnels, figure également dans l'équipe le Dr. Li KaiHu, celui qui a soigné Joris Ivens à plusieurs reprises, pour assurer la santé du cinéaste<sup>1033</sup>. À l'époque de *Yukong*, la moitié des membres sont venus du ministère des Affaires étrangères, qui ne connaissaient pas le travail du cinéma avant *Yukong* - Joris Ivens s'est beaucoup plaint de la difficulté au départ. Pour ce nouveau tournage, quasiment tous les membres sont directement issus des milieux du cinéma : même le traducteur Hu, est enseignant à l'Académie de cinéma de Pékin. C'est donc une équipe chinoise professionnelle, soigneusement composée, à la disposition de Joris Ivens.

Une fois la recherche préalable terminée, ils partent d'abord au Xinjiang, là où se trouve « le toit du monde », le Pamir, pour des repérages et les premières prises de vue. D'après les souvenirs de Yu Qi, ils se réunissent d'abord ensemble à l'Hôtel de Pékin, Joris Ivens est en attente de la rencontre du Secrétaire général Hu Yaobang. Comme la date n'est pas fixée, Ding Qiao envoie Yu Qi « en éclaireur » à Ürümqi (la capitale du Xinjiang) pour s'occuper des préparatifs. Hu Yaobang a finalement reçu Ivens le 29 mars 1985, ensuite, toute l'équipe se rend enfin au Xinjiang<sup>1034</sup>. Ils visitent Ürümqi, Hotan (和田) et Kucha (阿克功库车). Au cours de ce long voyage lointain, plusieurs problèmes « graves » conduisent au changement des personnels, puis, d'équipe.

À l'arrivée au Xinjiang, Yu Qi, en tant que directeur de l'équipe, organise une visite du marché local pour Ivens, mais ce dernier, ne voulait pas y aller. Ivens dit qu'il voulait rencontrer des gens, mais Yu organise toujours les loisirs pour lui. D'où leur divergence. Joris Ivens pense qu'il est là-bas pour travailler, non pas faire du tourisme. Yu pense que Ivens est âgé - il a plus de 80 ans, et qu'il est intéressant pour lui de voir la vie et le changement du Xinjiang depuis 1972 (...) c'est plutôt une gentillesse de la part de Yu, mais Joris Ivens ne le comprend pas, il s'est fâché. Cet incident est comme une graine, qui pousse, devient de plus en plus grave, à la fin, Joris Ivens demande le changement du producteur. C'est plutôt une différence de pensée des Occidentaux et des Orientaux. En tant que traducteur, je les vois bien, mais je ne peux pas trop intervenir non plus (...) Il y a encore beaucoup de conflits de ce genre, Feng Ling, Wu Mengbing, et moi-même, à la fin, Ivens trouve que nous ne le comprenons pas et nous sommes tous remplacés<sup>1035</sup>.

---

<sup>1033</sup> Hu Ping, *op.cit.* p. 204.

<sup>1034</sup> Yu Qi 羽奇, « Travailler pour le père du film documentaire Ivens au tournage de *Comment Yukong déplaça les montages* » 为世界纪录影片之父伊文民协拍《愚公移山》, in Bureau de recherche sur l'histoire du Parti du Comité municipal de Shanghai du PCC & Centre de recherche sur le Shanghai moderne (中共上海市委党史研究室 上海市现代上海研究中心), *Les souvenirs du cinéma, Shanghai en histoire orale* 电影往事 - 口述上海, Shanghai上海, Shanghai jiaoYu cHubanshe 上海教育出版社, 2008. pp. 216-228.

<sup>1035</sup> Hu Ping, *op.cit.* p. 210.

Outre ces problèmes d'organisation, ou de différence de perception culturelle entre les membres chinois et Joris Ivens, surgit aussi un « incident technique » : « Tous les matériaux sont assurés par le Bureau central du cinéma (...) Lü Le et Wu Wei ont choisi eux-mêmes leurs caméras parmi la sélection, ils ont testé, tout allait bien. Après les premières prises de vue à Xinjiang, les rushes sont envoyés pour tirage à Pékin tandis que l'équipe attend sur place. Quand on reçoit les résultats, presque tous les plans sont flous. Joris Ivens et Marceline Loridan sont très mécontents (...) Après quoi, Joris Ivens décide de changer toute équipe<sup>1036</sup> ». « Mais Lü Le, opérateur professionnel aguerri, qui a déjà signé les images de *La Loi du terrain de chasse*, a-t-il pu commettre une telle erreur de débutant ? » C'est Zhang Xianmin qui exprime ses doutes sur ce point et qui ajoute : « ce n'est que la version de Joris Ivens<sup>1037</sup> ».

Après ce premier séjour à Xinjiang, Joris Ivens demande donc des changements des personnels (traducteur, producteur, etc.) et il engage une équipe technique française. Cela est aussi grâce à l'obtention des investissements européens : avance sur recette de CNC, investissement de la Sept, et aide du gouvernement hollandais, qui reconnaît officiellement la valeur de Joris Ivens à ce moment-là. Le 11 septembre 1985, Elco Brinkman, le ministre de la Culture des Pays-Bas, se rend à Paris, pour décerner le prix du « Veau d'or » à Joris Ivens et lui annoncer que le gouvernement décide de donner cent mille guilders pour la gestion de ses archives par la cinémathèque néerlandaise, et trois cent mille pour soutenir la production du *Vent*<sup>1038</sup>. Cela change la nature de cette production. Au départ, les Chinois organisent le tournage selon le modèle de *Yukong*, c'est-à-dire la Chine finance le tournage, mais Joris Ivens et Marceline Loridan jouent le rôle de producteurs au nom de CAPI films - leur propre société de production. Après l'arrivée de ces investissements européens, le projet du *Vent* devient une véritable coproduction sino-européenne. Ce changement correspond, par coïncidence, à l'évolution de la situation économique de la Chine de ce moment-là : l'approfondissement de la réforme économique conduit le milieu du cinéma à l'entrée de l'économie de marché. Un contrat est ainsi signé. Tout entre dans l'ordre d'un tournage d'après les règles du marché. Du côté des Chinois, ils doivent désormais contrôler les dépenses, au lieu de satisfaire toutes les demandes de Joris Ivens, sans limite, comme au temps de *Yukong*. Théoriquement, la Chine a aussi droit aux profits après la sortie du film, ce qui reste pourtant sur les papiers<sup>1039</sup>.

---

<sup>1036</sup> *Ibid.* p. 205.

<sup>1037</sup> ZHANG Xianmin, *op.cit.* p. 358.

<sup>1038</sup> SCHOOTS, Hans, *op.cit.* 354.

<sup>1039</sup> Cf. Wu Mengbing & LU Songhe, *op.cit.*

Zhang Xianmin, alors étudiant de 21 ans, prend le relais de Hu Ping, à partir de l'été 1985, en tant que traducteur principal de Joris Ivens<sup>1040</sup>. D'après ses souvenirs, il a travaillé trois mois en 1985, et trois mois en 1986. Dès le commencement de son travail, il devrait d'abord traduire une nouvelle version de *Vent*, car environ 1/3 de l'ancienne version est obligé d'être supprimé. D'une part, l'idée initiale couvre trop de lieux et se révèle une entreprise pharaonique « jusqu'à l'impossible » - économiquement, cela dépasse le budget. D'autre part, depuis 1949, Joris Ivens collabore avec les opérateurs chinois pour ses tournages en Chine, il insiste maintenant pour engager des techniciens français. Le projet intègre beaucoup de plans aériens - cela exige la coopération de l'ALP, qui n'accepte pourtant pas un cameraman occidental - « J'ai entendu dire que l'Armée de l'air n'a pas envie de coopérer pour cela, comme ce n'est plus une affaire simplement cinématographique, même le ministère de la Culture n'y peut rien<sup>1041</sup> ». Le Studio central des actualités et du documentaire propose ainsi à Joris Ivens d'utiliser des archives, ce qui est inacceptable pour le cinéaste. À la fin, c'est Situ qui convainc Joris Ivens d'accepter le compromis.

Après le tournage de 1986, Zhang Xianmin retourne à son université pour terminer sa licence, puis, il prend un poste à l'Académie de cinéma de Pékin. Sur une recommandation de Joris Ivens, il part à Paris poursuivre ses études - d'abord à l'Université de Paris 3, puis à la Fémis. Actuellement professeur de l'Académie de cinéma de Pékin, il devient également un des leaders reconnus du cinéma indépendant chinois, producteur et acteur. Rétrospectivement, il avoue ne pas adhérer totalement au projet du *Vent* :

[Quant aux sommes investies], j'ai entendu deux chiffres : certains disent que c'est vingt millions RMB, d'autres disent que c'est deux millions de dollars, c'est à peu près la même chose. Certains disent aussi que c'est vingt millions RMB plus deux millions de dollars. Donc, c'est un chiffre flou. D'ailleurs, est-ce que c'est la somme d'ensemble, y compris les services ou non, on ne le sait pas. Le service, je veux dire par exemple les frais d'avion privé, quand l'on se rend à Ningxia. Même si l'ensemble d'investissement est « seulement » vingt millions RMB, c'est déjà une somme astronomique : à l'époque, le coût moyen d'un film pour les réalisateurs de la cinquième génération, est en moyenne aux environs de deux cent mille RMB (...) Mon salaire en tant que traducteur de l'équipe de tournage, est d'à peine vingt RMB par mois (...) Personnellement, je trouve que le système bureaucratique chinois n'est pas raisonnable d'investir dans un tel projet. Autant de dépense, autant d'énergie, et autant de personnels concernés, pour un film

---

<sup>1040</sup> Zhang Xianmin était étudiant de français en troisième année à l'Institut des langues étrangères de Pékin. Il a rédigé un mémoire sur le cinéma en français pour l'obtention de son diplôme (qu'il obtient l'année suivante). Repéré ainsi par Hu Ping, professeur de l'Académie de cinéma de Pékin, il est invité à travailler en tant que traducteur pour le tournage de *Vent*, et aussi à travailler dans l'Académie de cinéma de Pékin en tant qu'enseignant un an plus tard. Cf. *Ibid.* p. 359.

<sup>1041</sup> *Id.*

relativement... je n'arrête pas de m'interroger sur sa valeur, qu'est-ce que c'est ? Je ne pense pas qu'Ivens lui-même le sache clairement non plus<sup>1042</sup>.

Zhang Xianmin assiste au tournage d'une grande partie du *Vent*, à Ningxia (宁夏) - le désert, à Xi'an (西安) - le site de l'Armée de terre cuite (兵马俑), à la montagne de Huangshan (黄山), à certaines scènes d'intérieurs, etc. Son témoignage aide à connaître les méthodes de la création, la valeur (et le coût) de certaines images du *Vent*. L'équipe duale sino-française travaille en binôme : un opérateur filme avec une caméra 35mm, aidé par toutes les assistances techniques, la ligne principale du film - le monde que Joris Ivens voudrait montrer aux spectateurs, et un deuxième opérateur filme avec une caméra 16 mm, Joris Ivens et son équipe à l'œuvre pendant le tournage. Théoriquement, le deuxième opérateur suit Joris Ivens partout, d'où les scènes de discussions entre Joris Ivens et Zhang Xianmin, de l'équipe au travail, de la négociation entre Joris Ivens et le responsable du site de l'Armée de terre cuite, etc...<sup>1043</sup>

Le tournage des scènes dans le désert (le désert de Gobi, aux confins de la Mongolie intérieure et de la Province du Ningxia), a duré environs un mois. Joris Ivens a une exigence : il veut tourner dans un endroit où on ne voit que le désert. L'équipe a dû s'enfoncer assez loin dans le désert. Afin d'y générer le vent, ils empruntent les énormes « machines à vent » - « des énormes ventilateurs de deux mètres de diamètre qu'utilisaient les paysans pendant les moissons pour séparer le bon grain de l'ivraie », et qui, pour fonctionner, nécessitent de gros générateurs électriques. Le transport de toutes ces géantes machines sur le lieu prévu pour le tournage, exige la création d'une route provisoire - suffisamment large et longue d'au moins deux kilomètres, réalisée à l'aide de planches de bois posées sur le sable. Puis, dans le désert, à cause du vent et du sable, les machines sont vite hors d'usage et il faut trouver des petites mains pour les nettoyer... tout cela constitue une fabrication de miracles... Un coût « inimaginable<sup>1044</sup> » !

---

<sup>1042</sup> *Ibid.* p. 361. et p. 368.

<sup>1043</sup> Entre 1985 et 1986, le scénario est changé, tout comme le mode de financement et la composition de l'équipe. Le cinéaste français Nicolas Philibert, par exemple, rejoint l'équipe en 1986, et il a travaillé trois mois à partir de fin août 1986 pour ce projet. De mémoire, il décrit ainsi cette équipe : « On était une équipe franco-chinoise, avec trois interprètes pour nous permettre de nous comprendre les uns les autres. Les postes techniques étaient occupés par les Français : le son, l'image, les assistants caméra et moi. Les autres postes, le régisseur, ses assistants, les électriciens et les machinistes étaient occupés par des Chinois. Au total on était une vingtaine. Un peu plus en comptant les chauffeurs. Pour les séquences tournées en studio, on travaillait avec les équipes locales : décorateurs, menuisiers, peintres, maquilleuses... Il y avait une caméra 35mm et une caméra Super 16mm. La caméra 35 était destinée à ce qu'on appelait le « Film Ivens » et la caméra super16 aux séquences du « Film Marceline ». Le directeur de la photo Jacques Loiseleux avait une vue sur l'ensemble du film, mais il s'occupait plus particulièrement du 35mm, alors que c'est Laurent Chevallier, un opérateur très habitué au documentaire, qui tournait les séquences en Super16 ». « Entretien avec Nicolas Philibert à propos du film *Une histoire de vent* » in SUN Hongyun, XU Yi & BAKER, Kees, *op.cit.* p. 375.

<sup>1044</sup> *Ibid.* p. 362.

La scène de « la sorcière chinoise » est quant à elle, une pure invention des cinéastes. Joris Ivens et Marceline Loridan en trouvent la trace dans des livres français sur la mythologie chinoise, Marceline a l'idée de faire faire modeler un plâtre, et de l'enterrer sous le sable - au moment de tournage, l'actrice trace l'idéogramme « magique » dans le moule - « dans le temps, c'est probablement une sorte de cérémonie du taoïsme : les moines exécutent des gestes en l'air avec l'épée pour appeler la pluie, par exemple (...) Joris Ivens pense que l'on n'est pas obligé de préciser si c'est une sorcière, ou une taoïste, ou autres - il préfère quelque chose de flou, tandis que Marceline Loridan préfère donner des instructions différentes pour des détails... tout cela devient donc très compliqué pour nous », ainsi s'explique Zhang, « les dirigeants chinois et les membres de l'équipe pensent que le rôle de Marceline consiste plutôt à s'occuper de Joris Ivens, pourtant, elle ne se range pas à cet avis et cela complique encore plus des choses<sup>1045</sup> ».

Certes, Joris Ivens est âgé et fragile. En temps normal, il ne peut travailler que seulement quatre heures par jour. Le reste du temps, l'équipe ne s'arrête pas et il faudrait une personne pour diriger : c'est son assistant-réalisateur titré, ou/et Marceline Loridan. Cette dernière co-signa *Yukong*, et le *Vent*, mais son statut n'est pas officiellement fixé, au moins pas dans le projet écrit. Aux yeux des Chinois, elle est juste l'épouse du cinéaste, et c'est une épouse qui aime donner des ordres, et qui ne cache pas ses émotions : dès un petit problème, elle se manifeste : stresse, colère, incompréhension, etc. Si Lu Songhe, la traductrice de *Yukong*, l'a défendue en disant qu'elle a été dans les camps de nazis pendant la deuxième guerre mondiale, et elle est un peu fragile, c'est plutôt une compréhension ou une politesse chinoise<sup>1046</sup>. Ils n'ont probablement jamais vraiment compris l'ambition ou bien le rôle revendiqué de Marceline.

Entre 1985 et 1987, Joris Ivens est rapatrié deux fois en France : une première fois en décembre 1985, et une deuxième en mars 1987<sup>1047</sup>. Selon Marceline Loridan, le deuxième rapatriement a eu lieu en juin 1986<sup>1048</sup>, or, une version de scénario intitulé *Le vieil homme, le singe et le vent*, signé d'Elisabeth D., Joris Ivens et Marceline Loridan, est marqué « donné le 24 juin 86 par E.D<sup>1049</sup> ». Donc, en juin 1986, le couple est encore à Paris, pour travailler sur ce scénario. Par ailleurs, Nicolas Philibert, engagé en tant qu'assistant-réalisateur en 1986, précise que le tournage commence en automne en Chine : « Marceline et moi nous sommes partis en Chine fin août

---

<sup>1045</sup> *Ibid.* p. 363.

<sup>1046</sup> Cf. Wu Mengbing & LU Songhe, *op.cit.*

<sup>1047</sup> SCHOOTS Han, *op.cit.*

<sup>1048</sup> LORIDAN-IVENS, Marceline, *Ma vie balagan*, Robert Laffont, Paris, p. 216-217.

<sup>1049</sup> Cet exemplaire est conservé dans la Fondation Joris Ivens.

début septembre 1986, deux semaines avant les autres<sup>1050</sup> », et que le deuxième rapatriement a eu lieu en 1987. Dans son autobiographie, Marceline Loridan révèle comment elle assure la réalisation en absence de Joris Ivens en 1986<sup>1051</sup>. Mais le témoignage de Philibert rejoint en certaine mesure celui de Zhang Xianmin :

Il faut dire aussi un mot de Marceline. J'ai une certaine tendresse pour elle, je la trouve très touchante, très émouvante, mais il faut bien dire qu'elle n'a pas toujours facilité les choses. Elle est un peu à l'image de son livre *Ma vie Balagan* : elle a un côté un peu « fofolle », elle prend les choses de façon très affective, au sens où ce n'est pas quelqu'un qui agit ou réagit d'une manière très logique. C'est quelqu'un qui a une manière d'être au monde un peu papillonnante. Et là, au milieu du tournage, elle manquait de rigueur au fond, elle n'avait pas la rigueur qui convenait, qu'il aurait fallu avoir pour un projet comme celui-là. Elle était très déroutante. Elle pouvait dire une chose et son contraire une heure après. Donc la fragilité physique d'Ivens n'était pas tellement compensée par sa présence à elle qui était chaleureuse mais, là où il aurait fallu amener une autorité et de la rigueur, elle n'a pas su assumer ça, ce qui n'a pas toujours facilité les choses<sup>1052</sup>.

À part cette sorte de tension à cause de la confusion de la direction, la plus importante crise apparaît dans le Mausolée du premier empereur Qin, à Xi'an. Joris Ivens voudrait filmer l'Armée de terre cuite, mais la direction du site ne leur accorde que dix minutes en tournage - « le règlement officiel interdit toute personne, quel que soit son statut, de descendre dans le lieu archéologique, dix minutes de tournage est déjà une exception accordée<sup>1053</sup> ». La négociation entre Joris Ivens et le responsable, avec Zhang Xianmin comme interprète, est présente dans le montage final. L'incident arrive au bout de quelques jours :

D'autres négociateurs sont arrivés, des personnalités plus importantes encore, et les discussions ont repris... toujours filmées par Laurent Chevallier. Mais la Situation n'évoluait pas. On était dans l'impasse, et l'atmosphère était de plus en plus tendue ! Joris et Marceline étaient excédés. Ils n'en pouvaient plus. À tel point qu'un jour Joris s'est levé et a quitté la pièce en claquant la porte ! À ce moment-là, l'un des Chinois de notre équipe est venu mettre sa main devant l'objectif de Laurent, pour l'empêcher de filmer. Mais Laurent ne s'est pas laissé faire, et avec son pied, il a repoussé celui qui voulait l'empêcher de filmer. Une trentaine de chinois se sont alors précipités sur lui et l'ont ceinturé. En entendant les cris, Joris est revenu dans la pièce pour tenter de calmer la situation, disant

---

<sup>1050</sup> Cf. « Entretien avec Nicolas Philibert à propos du film *Une histoire de vent* », *op.cit.* pp. 371-381.

<sup>1051</sup> LORIDAN-IVENS, Marceline, *op.cit.* p. 217-218.

<sup>1052</sup> *Ibid.* p. 380.

<sup>1053</sup> D'après le souvenir de Nicolas Philibert : « Au bout de plusieurs jours de discussion, on nous a autorisés à tourner quelques plans en plongée, depuis les passerelles qui surplombent les soldats ; en revanche il n'était pas question de nous laisser descendre à leur hauteur, parmi eux. Ces statues d'argile ayant une valeur inestimable, il était totalement exclu de les approcher ! Ni Jacques Chirac, ni même la reine d'Angleterre n'avaient eu cette faveur, et malgré tout le respect que la Chine avait pour Joris Ivens, il n'était pas question de faire une exception ! » « Entretien avec Nicolas Philibert à propos du film *Une histoire de vent* », *op.cit.* p. 377.



qu'il était le seul à pouvoir dire « Moteur » ou « Coupez » à son caméraman... On nous a alors ramenés à l'hôtel, et le tournage s'est arrêté<sup>1054</sup>.

Celui qui a empêché le cameraman Chevallier de filmer, est le producteur Wu Mengbing, employé du Studio central des actualités et du documentaire, qui a également travaillé pour le tournage de *Yukong*, « un fidèle ami », donc. Pour les Chinois, travailler sur ce tournage, n'est pas un engagement personnel, mais une mission officielle. Suivre les instructions est la « motivation » de leur travail, et la règle du jeu. Cet affrontement personnel et frontal leur est inacceptable, surtout quand le cameraman ne respecte pas les limites imposées. Mais aux yeux des Français, Joris Ivens est le réalisateur, ils suivent ses ordres. Les chinois de l'équipe se mettent en grève, ce qui est « très pénible » pour Philibert :

Le malheureux geste de Laurent avait profondément humilié les chinois, et on fait comprendre à Joris qu'il n'était pas question qu'il continue son tournage tant que Laurent, le « barbare » comme ils le qualifiaient, ferait partie de l'équipe (...) Deux semaines après ces incidents, on nous a donc ramenés à Beijing et on nous a remis dans l'avion pour Paris. Le tournage n'a repris que quelques mois plus tard, avec une nouvelle équipe, un nouveau directeur de la photo, de nouveaux assistants caméra, un nouvel assistant réalisateur... Seuls l'ingénieur du son et le perchman ont été gardés. En somme, pour pouvoir finir leur film, Joris et Marceline ont dû se débarrasser d'une grande partie de l'équipe<sup>1055</sup>.

Or, pour Zhang Xianmin, « c'est quelque chose de flou - de pouvoir filmer certaines choses ou pas - les discussions sur ce point sont déjà arrivées dans d'autres lieux. Je ne sais pas s'il existe un accord écrit, mais oral, oui : en principe, le deuxième cameraman filme Joris Ivens. Les membres français pensent que c'est légitime de le suivre. Au moment de cet incident, Joris Ivens a justement quitté la table de négociation, et est sorti de la salle, alors que la caméra continue de tourner, visant les responsables chinois. De la part de Wu Mengbing, il était justifié de l'arrêter<sup>1056</sup>».

Le tournage est donc interrompu et il faut attendre l'année suivante pour la reprise. Mais Joris Ivens est de nouveau malade en mars 1987, et rapatrié encore une fois à Paris. À sa sortie de l'hôpital, il n'est pas en état pour repartir en Chine. Marceline y retourne à sa place pour terminer le tournage avec l'équipe qui les attend sur place. Ni Zhang Xianmin, ni Philibert, ni Wu Mengbing ne sont présents pour cette dernière phase. D'après Marceline Loridan, « il fallait assurer les prises de vues dans lesquelles Joris était présent, trouver une façon de le rendre

---

<sup>1054</sup> Nicolas Philibert, *op.cit.* p.378.

<sup>1055</sup> Nicolas Philibert, *op.cit.* p.378.

<sup>1056</sup> ZHANG Xianmin, *op.cit.* p. 366.

absent ». Marceline engage une doublure, modifie le scénario, et met en scène la disparition du cinéaste absent :

Et puis enfin le vent se lève dans le désert. Le vieil homme le défie, ses cheveux sont dressés par le souffle de la tempête de sable, il descend lentement de la dune et disparaît, s'efface. Le vent l'a emporté. La chaise est vide, là, au sommet de la dune. Et, dans le dernier plan, la chaise n'est plus là.

Au retour, à Paris, quand je lui ai montré les rushes, Joris a dit : « Non, ce n'est pas possible. » Sa mort. L'idée lui était insupportable. Je le comprends. J'avais réglé le problème de son absence par une absence absolue. Mais en même temps, celle-ci formait le nœud dramatique, essentiel au film. Joris le savait. Il a accepté<sup>1057</sup>.

Malgré tout, le *Vent* est pris. Sous son titre définitif *Une histoire de vent*, sa première a lieu au Festival de Venise, en septembre 1988, où Joris Ivens a reçu un Lion d'or pour l'ensemble de son œuvre. Le film fait également l'ouverture du Festival de Rotterdam, en présence de la reine Béatrix. Distribué par MK2, il est sorti en France le 19 mars 1989, et bien accueilli par les critiques comme les spectateurs de l'Ouest (comme il l'entend dès l'élaboration du projet). Le message est passé, la gloire accomplie.

En Chine, le film n'est pas sorti en salle, mais on rapporte ces événements dans le *Quotidien du peuple* (Cf. chapitre 13.3). Son ami Situ Huimin est décédé en 1987, le Secrétaire général Hu Yaobang démis de son poste en 1987, meurt le 15 avril 1989. Les membres chinois de l'équipe du *Vent* se dispersent, sans former un groupe solidaire comme « le groupe de *Yukong* ». Zhang Xianmin, qui poursuit ses études à Paris, apparaît sur les petits écrans français, comme un représentant des étudiants contestataires, lors de la manifestation des étudiants chinois à Paris contre le massacre de la place de Tian'anmen du 4 juin 1989. Joris Ivens, après avoir manifesté ses avis au gouvernement chinois, participe à la manifestation de secours au Trocadéro. Et il s'éteint le 28 juin<sup>1058</sup>.

Le vent a tout emporté...

---

<sup>1057</sup> LORIDAN - IVENS, Marceline, *op.cit.* p. 218-219.

<sup>1058</sup> Sur le changement de situation politique, les événements de Tian'an men, et la réaction de Joris Ivens, Cf. chapitre 15.

### 14.3 Une histoire de vent

D'après Joris Ivens, l'acteur le plus difficile à diriger devant la caméra, c'est le vent, il a donc envie de le dompter. « J'ai commencé avec *La Pluie* et maintenant je retourne au *Vent* » - il a fait un tel lien : en tant qu'artiste, il a également ressenti le besoin de tourner *Une histoire de vent*<sup>1059</sup>.

Ainsi se souvient Hu Ping, le premier traducteur-assistant chinois pour l'élaboration du *Vent*. Coïncidence intéressante : Joris Ivens a son premier assistant chinois pour réaliser *La Pluie*, sur le *Vent*, il travaille également avec les Chinois. Un retour, un écho, ou une consécration poétique ? En hiver 1933, lors d'une séance de projection de ses trois films - *La Pluie*, *Philips radio*, et une partie de *Nouvelle terre*, Ivens fut très critique de ses propres œuvres. C'était un mois après son voyage en URSS : converti au communisme, la poésie formelle n'était plus sa fierté, il la rejette pour s'aligner sur le « réalisme socialiste »<sup>1060</sup>. Or, *La Pluie* est parmi les trois films qu'il a offerts au gouvernement de la Chine nouvelle en 1957, et le film est apprécié depuis par le peuple chinois jusqu'à nos jours. Jia Zhangke, un des éminents représentants des cinéastes chinois de la « Sixième génération », l'a pris comme exemple dans un des douze chapitres de ses cours sur le cinéma : par rapport aux nombreuses autres œuvres engagées de Joris Ivens, *La Pluie* est pour lui, le plus inoubliable<sup>1061</sup>. Dans les écrits chinois qui abordent l'œuvre de Joris Ivens, recherches académiques et articles officiels y compris, un grand nombre de Chinois font l'éloge de *La Pluie*. Comme l'art chinois a la tradition d'emprunter les éléments de la nature pour exprimer les sentiments, cette manière de prendre la pluie comme héros d'une œuvre, touche les spectateurs chinois, par sa pureté esthétique.

Pourtant, *Une histoire de vent* n'a pas bénéficié d'une évaluation aussi flatteuse. Si certains chercheurs apprécient sa liberté d'effacer la limite entre la fiction et le documentaire, ils n'arrivent pourtant pas à déchiffrer ces images, fortement marquées par l'orientalisme à leurs yeux<sup>1062</sup>. D'une part, par manque de connaissance sur la vie de Joris Ivens ainsi que ses états d'esprit lors de cette réalisation, ils ne comprennent pas son enjeu. D'autre part, Joris Ivens et Marceline Loridan mélangent de multiples éléments chinois, sans comprendre réellement leurs significations. Cette dose intense de récits mélangés peut facilement éblouir les spectateurs

---

<sup>1059</sup> HU Ping, *op.cit.* p. 206.

<sup>1060</sup> SCHOOTS, Hans, *op.cit.* p. 84.

<sup>1061</sup> JIA Zhangke, « La pluie printanière de Joris Ivens » (伊文思的一场春雨) in *Le Cinéma, je n'en connais qu'un peu* (电影, 我只略知一二), douze cours en ligne sur le cinéma, dans l'application *Kanlixiang* (看理想), 2020.

<sup>1062</sup> Par exemple : NIE Xinru, *op.cit.* p. 264-265.

occidentaux, alors que les interprétations hasardeuses de symboles typiques ne rendent que les Chinois perplexes. Quant à ses amis, Bai Hua, par exemple, il connaît la désillusion de Joris Ivens, et préférerait que ce dernier réalise un film pour corriger les erreurs de *Yukong*. À son avis, Ivens aurait pu réaliser « un documentaire beaucoup plus consistant », puisqu'il connaît l'évolution de la Chine, et que l'ambiance de la Chine des années 80 était déjà ouverte, politiquement et culturellement. Or, Joris Ivens a totalement changé d'orientation pour son « œuvre de testament », sans toucher cette part de réalité faussement interprétée dans le passé. Par conséquent, bien que Joris Ivens lui ait envoyé une copie, Bai Hua n'a pas envie de le voir, pour lui, « ce film n'a pas grand intérêt<sup>1063</sup> ».

En Occident, malgré les louanges de la critique, et les couronnements internationaux, aux yeux de ceux qui connaissent le parcours de Joris Ivens et la Chine, l'œuvre n'est pas leur préférée non plus. Pour Régis Debray, par exemple, le *Vent* n'est qu'une sorte de « la sortie par le haut (...) une espèce de poésie épique comme ça, visuelle, formelle, très formaliste... Un film un peu ennuyeux, d'ailleurs...<sup>1064</sup> ». Claude Martin le trouve également « ennuyeux », parce que « les images sont vides<sup>1065</sup> ». En effet, le 21 février 1988, la Fondation Danielle Mitterrand organise une séance de projection privée, à laquelle assistent toutes les personnalités importantes et les amis de Joris Ivens. La plupart d'entre eux trouvent que ce film comporte de belles images, mais ils ont du mal à comprendre ce qu'il veut dire réellement<sup>1066</sup>. Pour ceux qui ne sont pas sinologues, ils incriminent leur manque de connaissance de la civilisation chinoise. Les anciens collaborateurs n'approuvent pas les choix de Joris Ivens en d'autres aspects non plus. Si Catherine Duncan était étonnée de sa rupture, sinon négation totale de la recherche idéologique, à travers ce « portrait officiel pour la postérité », Henri Storck n'adhère pas à son ambition :

C'était un beau film lyrique, certes, mais sous l'influence de Marceline, Joris a soudainement voulu devenir philosophe. Et il pensait qu'il était un dieu, le dieu du vent. Dans le film il dit : « Je peux t'apprivoiser, si je veux ». J'ai trouvé ça exagéré. Peut-être qu'il sera reconnu comme un dieu un jour, mais en général les dieux ne le disent pas d'eux-mêmes<sup>1067</sup>.

---

<sup>1063</sup> « Entretien avec Bai Hua », *op.cit.*

<sup>1064</sup> « Entretien avec Régis Debray », *op.cit.*

<sup>1065</sup> Notre entretien avec Claude Martin, Paris, 2011.

<sup>1066</sup> Cf. SCHOOTS, Hans, *op.cit.* p. 357-358.

<sup>1067</sup> *Ibid.*, p. 358.

Concernant la relation entre Joris Ivens et la Chine, en dépit de cette apparence d'« un grand hymne au cosmos, à la Chine éternelle<sup>1068</sup> », *Une histoire de vent* marque la fin de leur entente. Le *Vent* emporte tout, dont l'admiration, le respect, la complicité sinon l'amour...

\*

Assis sur une chaise, au sommet d'une dune, en plein désert, un très vieil homme attend. Aux Pays-Bas, un petit garçon s'envole pour la Chine sur un avion de sa fabrication. Le vieillard a décidé qu'il était temps pour lui de filmer l'infilmable, le vent, et de fixer sur la pellicule le secret du souffle, cherché toute sa vie. Nulle terre plus que la Chine ne lui semble pouvoir tenir cette promesse muette. Mais le cinéaste est vieux. À force d'attendre sous le soleil, il est victime d'un malaise. A peine sorti de l'hôpital, il reprend sa quête. Son équipe technique rechigne à le suivre. Quel est donc ce projet fou ? Mais le vieillard s'obstine. Une vieille femme chinoise échange contre deux ventilateurs un diagramme magique, susceptible de faire se lever les vents...

Ainsi est rédigé un synopsis pour le grand public : la version finale d'*Une histoire de vent*, est donc un film de quatre-vingts minutes, sonorisé, en couleur. Classé comme documentaire, il est aussi étiqueté en « film expérimental ». « Entre documentaire, fiction, mythologie, philosophie et pure fantaisie, ce film-testament est une œuvre merveilleusement libre !<sup>1069</sup> » - ce genre d'éloges pullulent dans les pages critiques sur l'internet. En effet, il y a deux pistes qui se poursuivent, se croisent dans ce film : l'une, c'est Joris Ivens, rebaptisé « Le vieil homme », en quête de vent, et l'autre, c'est le regard (de Marceline Loridan), qui suit les traces de Joris Ivens<sup>1070</sup>. Puis, on y insère des extraits des films d'Ivens : *Les Brisants*, et *Les 400 millions*, ainsi qu'un extrait du *Voyage dans la lune* de Méliès. Tout est tourné en Chine, y compris les scènes d'intérieur, filmées au Studio de Xi'an et au Studio de Pékin - deux des grands studios d'État les plus renommés en Chine. L'œuvre mélange paysages, références mythologiques, scènes jouées par Joris Ivens et des acteurs (professionnels ou non-professionnels), et scènes « documentaires » - ainsi la séquence de négociation entre Joris Ivens et le responsable du Musée de l'Armée de terre cuite de Xi'an. Aux yeux de Nicolas Philibert, qui, séduit par le projet, s'est engagé dans le tournage pendant trois mois, il s'agit « [d'un] projet très ambitieux » de la part d'un « homme qui était déjà très âgé » :

Dans le film, le vent serait à la fois le phénomène naturel mais ce serait aussi, dans un sens métaphorique, le vent de l'Histoire, et aussi la propre histoire d'Ivens, cet homme qui vient des Pays-Bas, le pays des moulins, l'histoire de ses liens avec la Chine... Le vent est un élément important de la mythologie chinoise. Il y a des contes, des légendes, des tas

---

<sup>1068</sup> Régis Debray, *op.cit.*

<sup>1069</sup> <https://www.telerama.fr/cinema/films/une-histoire-de-vent,15579.php>.

<sup>1070</sup> Dans le scénario écrit par Elisabeth D, Joris Ivens et Marceline Loridan, date de juin 1986, pour bien distinguer les deux pistes, les séquences dans lesquelles jouait Joris étaient précédées de la mention « Film Marceline », tandis que les autres étaient précédées de la mention « Film Joris ».

d'histoires qui parlent du vent. Et puis en effet, le vent de l'histoire, de la part d'un homme qui a accompagné la Chine pendant si longtemps, qui a filmé la Résistance des Chinois face à l'envahisseur Japonais, qui a filmé la Révolution culturelle. C'était tout ça mélangé. Et ce qui était très séduisant dans ce projet, c'est la façon dont ces différents éléments devaient s'entremêler, les registres poétiques, politiques, autobiographiques, la fiction, le documentaire, les archives.... C'était comme un millefeuille...<sup>1071</sup>

Pour le critique occidental qui n'a pas une connaissance approfondie de la Chine, ce film est certainement l'incarnation de la « beauté en mouvement », qui ne peut qu'être qualifié par les variants de « magnifique<sup>1072</sup> ». Tout d'abord, le « véhicule visuel » de ce *Vent* se compose des sites les plus extraordinaires de la Chine, dans une dizaine de provinces (Pékin, Shanxi, Ningxia, Gansu, Xinjiang, Shanghai, Anhui, Sichuan, Guizhou, Yunnan, etc.) : le désert de Gobi (戈壁滩), les grottes de Dunhuang (敦煌), le plateau de Loess (黄土高坡), la Montagne de Huangshan (黄山), l'Armée en terre cuite de l'empereur Qin (秦始皇兵马俑), la Grande Muraille (长城), la Route de la soie (丝绸之路), le Grand Bouddha de Leshan (乐山大佛) et le Guanyin à mille bras et mille yeux de Dazu (大足千手千眼观音), le village troglodyte de Qingyang (庆阳窑洞), la Forêt de Pierre de Kunming (石林), les chutes de Hukou du fleuve Jaune (黄河壶口瀑布), avec en passant les clichés des rizières et des champs de blé, etc. Si l'on fait l'inventaire des lieux de tournage pour ce film, le résultat correspond à l'addition de divers itinéraires typiques pour les touristes occidentaux<sup>1073</sup>. En une heure et vingt minutes, on dévore, à travers l'image du *Vent*, la Chine pittoresque, à un rythme accéléré. Du nord au sud, de l'est à l'ouest, l'immensité et la singularité des paysages très différents les uns des autres, ont de quoi assouvir la soif des spectateurs occidentaux.

La Chine s'ouvre de plus en plus, si ce n'est pas encore une destination courante, elle attire déjà l'attention du monde. En 1986, *Pékin central* de Camille de Casabianca est sorti ; en 1987, c'est *Le Dernier Empereur* de Bernardo Bertolucci. Par rapport à ces deux fictions qui ont également été tournées en Chine, le film de Joris Ivens montre beaucoup plus de sites dont certains font rêver, mais restent encore vierge au cinéma (au niveau de la production, cela prouve l'important investissement et la faveur accordée par le gouvernement chinois). Grâce à la fluidité du montage et des plans aériens, il donne davantage une impression de liberté extraordinaire, hors du commun. Mais en même temps, la caméra ne fait que survoler ces miracles naturels et humains, sans aucune explication, ni le moindre attachement. Ivens a-t-il envie d'incarner le souffle du

---

<sup>1071</sup> Nicolas Philibert, *op.cit.* p. 372.

<sup>1072</sup> Cf. Serge Toubiana, « L'Image c'est du vent », in *Cahiers du cinéma* n°417, Paris, mars 1989, pp. 34-39.

<sup>1073</sup> Cf. *Guide Bleu Chine de Pékin à Hong Kong*, Paris, Hachette, 2010.

vent, la force du temps, par un frôlement extrêmement léger ? Peut-être. Pour les Occidentaux qui n'ont jamais connu la Chine, cela peut provoquer un vertige éblouissant qui étonne et fascine - tout comme un kaléidoscope pour un enfant. Mais aux yeux des Chinois et des sinologues, ces images manquent de consistance et de cohérence, malgré leurs apparences époustouflantes.

Au moment de sa conversion au communisme, Joris Ivens critique la beauté purement formelle de ses premières œuvres, pourtant, les plans de *La Pluie*, par exemple, racontent une histoire de la pluie avec subtilité et cohérence, et *Le Pont* innove réellement une vision du charme mécanique. Mais dans le *Vent*, un site de plus ou de moins, y a-t-il un impact sur le film ? Non. Si certains d'entre eux sont justifiés du point de vue du « changement de la physionomie de la Chine par les différents vents, dans l'espace et le temps<sup>1074</sup> », comme le Plateau de loess ou bien le Forêt de Pierre, la plupart d'entre eux, sont plutôt les sites qui existent dans l'imaginaire occidental depuis longtemps, ou bien extrêmement médiatisés dans le monde entier, sans jamais apparaître dans un film.

Les archives qui conservent les documents préparatoires du projet montrent que Joris Ivens n'a pas perdu son habitude de lire attentivement les documents de propagande du PCC destinés aux étrangers, et qu'il relève des endroits intéressants pour constituer sa sélection<sup>1075</sup>. La Grande Muraille et la Route de la soie, enregistrées dans le livre de Marco Polo, sont des symboles incontournables de la Chine. Joris Ivens les avait déjà furtivement intégrés dans *Les 400 millions*, cette fois-ci, grâce à des dispositions privilégiées, il renforce ce registre avec des plans surplombés, qui traduisent mieux l'allure majestueuse de la Grande Muraille, et la portée historique de la Route de la soie. L'Armée de terre cuite est découverte en 1974, et inscrite le 11 décembre 1987 sur la liste du patrimoine mondial, établie par l'UNESCO. À partir de 1976, ce site accueille de nombreux dirigeants de tous les pays. Avant la sortie du *Vent*, avec la visite de Chirac, Mitterrand, Reagan, la Reine d'Angleterre Elisabeth II, etc., c'est déjà un des sites les plus médiatisés des années 80, surnommé « le huitième miracle du monde ». Yunnan est une destination pittoresque pour des invités honorables : Michel Leiris en a parlé dans ses notes de voyage en 1955 (Cf. Chapitre 7). Guizhou, le lieu mythique de la Longue Marche du PCC. Situé dans le sud-ouest, ces deux provinces sont aussi lointaines qu'envoûtantes. Le Grand Bouddha de Leshan, et le Guanyin à mille bras et mille yeux, sont des chefs-d'œuvre du bouddhisme. Ces sites sont tous classés en patrimoine mondial ou national, valorisés et présentés dans les documents propagandistes destinés aux touristes du monde. Et il en est de même pour la Montagne de

---

<sup>1074</sup> Joris Ivens, *Le caractère spécifique de la recherche et de la documentation pour le film « Le vent »*, op.cit.

<sup>1075</sup> Cf. Documentation de préparation pour le *Vent*, archive de la Fondation Joris Ivens.

Huangshan. Cette « Montagne sacrée », avec ses brumes et ses pins tordus et tourmentés, inspire une école de peinture dans l'histoire de l'art chinois : l'école de Huangshan (黄山画派). Marc Riboud, un autre amoureux de la Chine, témoin fidèle de son évolution depuis 1957, consacre une série de photographies à cette montagne en 1985. C'est une exception dans sa création, puisque la plupart de ses clichés se focalisent sur la ville et les Chinois en pleine mutation. Et il explique dans son album la raison de cette fascination unique :

En grim pant les milliers de marches taillées dans le roc, j'ai compris comment cette montagne avait inventé la peinture chinoise. Le plaisir que les peintres et les poètes ont trouvé ici est bien aussi celui du photographe. J'aime la brume comme l'ombre et la nuit qui tombe. Ici plus qu'ailleurs elles épurent et détachent les plans. Le vent pousse les nuages et fait naître les rythmes et les rimes. La poésie, la musique et la peinture sont bien proches. Et les anges gardiens comme les apparatchiks restent en bas<sup>1076</sup>.

Sans aucun doute, tous ces lieux impressionnants produisent de belles images, mais avec le passage rapide de la caméra, nous ne sentons pas la moindre compréhension de la civilisation chinoise, ce que prétend Joris Ivens devant Deng Xiaoping<sup>1077</sup>. Si c'est pour combler son regret de ne pas être le premier occidental qui a filmé un aspect inédit de la Chine en 1938 (en occurrence Yan'an sous la direction de Mao), du point de vue du nombre de sites vierges sous le regard d'un réalisateur étranger, il a certainement réussi cinquante ans après. Or, sa perception révèle un étranger bluffé devant la Chine de carte postale - ce qu'il ne voulait pas être en 1938.

Au-delà des paysages, Joris Ivens intègre également de nombreux éléments chinois : mythologie, personnages légendaires, cérémonies traditionnelles, etc. Pourtant, ils sont négligemment interprétés, vaguement entassés, ce qui démontre l'ignorance de la civilisation et de la culture chinoise ou une négligence envers la Chine. Joris Ivens n'est pas un grand lecteur littéraire, ses connaissances de la Chine en 1938, se limitent à la lecture de deux ouvrages : *La Condition humaine* d'André Malraux, et *Red Star over China* d'Edgar Snow, de certaines œuvres sur l'art chinois et des magazines - *Life* et *Times*<sup>1078</sup>. À partir de 1956, sa source principale d'information consiste aux magazines du PCC, tels que *China Daily*, ou *Pékin Information*. Le Vent est en quelque sorte, le « plan B » de son projet à Florence (Cf. chapitre précédent). Afin d'obtenir le soutien financier du PCC, il essaie de transformer *Florence* en un projet « sur la civilisation chinoise » avec l'ajout d'« ornements chinois ». Avec Marceline Loridan, ils donnent une liste de recherche aux groupes d'assistants chinois - une liste au cadre large, avec « vent » comme mot clé.

---

<sup>1076</sup> RIBOUD, Marc, *Quarante ans de photographie en Chine*, Paris, Nathan, 1996. p. 169.

<sup>1077</sup> Cf. *Transcription du compte rendu de la rencontre du vice-premier ministre Deng Xiaoping avec le couple Ivens*, op.cit.

<sup>1078</sup> Cf. IVENS, Joris, op.cit. p. 170.



Le résultat est inévitablement immense et vague. Vu la version finale du *Vent*, on voit ses choix : le vieux maître de Tai-chi, Chang'E, le roi singe, le grand poète de la dynastie de Tang - Li Bai, les cerfs-volants traditionnels, la danse des lions, une interprétation d'une locution dite « l'ultime touche ajoutée au dessin d'un dragon » (画龙点睛)<sup>1079</sup>, le masque « magique »<sup>1080</sup>, la sorcière qui appelle le vent, et dans une scène d'intérieur, se réunissent plusieurs éléments qui représentent les tendances de la Chine des années 80 : réforme économique, amélioration de la vie, le triomphe des sportives chinoises à l'international, etc... Donc, que des signes évidents. Apparemment, Joris Ivens n'a pas changé d'habitude de travail : il cherche les éléments intéressants à son égard dans les documents proposés et les actualités - ce qui a bien marché lorsqu'il suit la voie de « documentaire engagé ». Effectivement, en Chine, il n'a jamais réalisé un film d'après un scénario préalable rédigé, mais toujours réussi à saisir l'essentiel selon ses idées. Pourtant, quand il s'agit d'une œuvre sur la civilisation et la culture, cette façon basée sur l'immédiateté dévoile ses défauts - sans connaissance et compréhension, le résultat ne peut être une sorte d'assemblage exotique. Ce qui n'exclut pas, néanmoins, de charme pour les Occidentaux - la vogue de l'orientalisme en témoigne, ainsi que le succès de Pierre Loti.

Deux principaux symboles, Chang'E, et le roi singe, qui fonctionnent comme conducteurs, sont en effet des vieilles connaissances de Joris Ivens. *Les Artisans*, un épisode de *Comment Yukong déplaça les montagnes*, s'ouvre avec les images des objets artisanaux sculptés, accompagnées du commentaire sur l'histoire de Chang'E, et celle du roi singe :

Il y a 4000 ans, la fée Chang'E se sauva dans la nuit, elle en avait marre de son mari, le grand archer, celui qui tire les flèches et abattu huit soleils. Pour notre bonheur, il en avait tout de même laissé un. Une nuit, la fée déroba l'élixir de l'immortalité, et elle s'envola dans la lune, et depuis, sur la lune, la fée danse et chante sous les arbres. Mais la Chine n'est plus celle du grand archer, c'est celle de la Révolution culturelle. Et un poème dit : dans la lune, Chang'E songe à rentrer en Chine. Dans une autre histoire, tirée d'un roman du seizième siècle, *le Pèlerinage vers l'Ouest*, le moine Xuan Zang va vers l'ouest avec ses trois disciples, Shashen (Moine aux sables), Zhu Bajie (le cochon) et Sun Wukong, le roi singe. La sorcière de squelette, déguisée en jeune fille, veut absolument la chair du moine, mais le singe courageux, rusé, patient, protège le moine de toutes les ruses de la sorcière,

---

<sup>1079</sup> « L'ultime touche ajoutée sur le dessin d'un dragon » est utilisée pour exprimer l'idée qu'on arrive au point principal, la partie qu'il faudra mettre en évidence. Cela se réfère littéralement au moment où, lorsqu'on dessine un dragon, on lui rajoute ses yeux à la fin. Cette locution nous vient des archives concernant Sengyou Zhang, grand artiste actif vers 490-550, sous la dynastie Liang. Zhang est connu pour ses compétences en peinture : toutes ses peintures étaient comme vivantes. La légende veut qu'une fois qu'il dessine les yeux des dragons, ils prennent tout de suite vie et s'envolent. Dans le *Vent*, Sun Wukong, en face de Joris Ivens malade, mourant, le couvre d'une peinture de dragon, puis, dessine les yeux, et le dragon s'envole par la fenêtre. Cette scène est suivie par la scène de Joris Ivens sur la lune.

<sup>1080</sup> Une œuvre d'art de l'artiste Yin Guangzong (尹光忠) : un masque de dragon, qui souffle le vent. Joris Ivens a vu un reportage sur cet artiste de Guizhou et est très intéressé. Après une visite à son atelier, il l'a ajouté dans le scénario.

et le singe la renverse en coup de bâton. Ces scènes sont faites en ivoire, en ocre, en coquillage sur de grands panneaux laqués. Ces histoires sont connues de tous, et on s'en sert beaucoup pour parler politique. Ainsi le singe c'est le courage révolutionnaire, le discernement, la patience, le moine, c'est celui qui hésite, se trompe, mais finit par se rallier ; le cochon, lui, s'obstine dans la mauvaise voie<sup>1081</sup>.

Dans son autobiographie de 1982, Ivens reparle de Chang'E et du roi singe dans le passage sur *Le Toit du monde*. Chang'E est une des figures les plus célèbres de la mythologie chinoise, notamment grâce à son lien avec la Fête de la lune, fête traditionnelle réservée à la réunion de la famille<sup>1082</sup>. Dans la version courante, elle est la déesse du Palais de la lune, avec deux compagnons fidèles : le Lapin de jade (玉兔), et Wu Gang (吴刚), un homme condamné à abattre le laurier sur la lune, mais l'arbre repousse sans cesse - un destin semblable à celui de Sisyphe. Un grand poète de la dynastie de Tang : Li Shangyin (李商隐, 813-858) a écrit un poème intitulé *Chang'E*, où cette déesse, seule sur la lune, regrette d'avoir dérobé l'élixir de l'immortalité. Mais dans *Une histoire de vent*, le poète qui boit de l'alcool et tombe dans l'eau, c'est Li Bai (李白, 701-762), un autre poète de Tang, qui a le même nom de famille (Li 李). Li Bai, surnommé « le poète immortel » (诗仙), est plus célèbre que le premier dans le monde entier. Sur sa mort, une version le fait tomber dans l'eau à cause de son ivresse. Dans le *Vent*, une séquence le montre se noyant et différentes générations viennent jeter du riz dans la rivière. C'est une cérémonie traditionnelle, certes, mais liée à un autre poète, d'une autre époque - Qu Yuan (屈原), né en 340 av. J.-C. et mort en 278 av. J.-C. Qu Yuan est un poète talentueux et patriote du royaume de Chu (楚国), il se jette dans la rivière Miluo, après la défaite du royaume de Chu par les Qin. Son suicide est considéré comme une action symbolique, significative de sa fidélité envers son pays natal. Pour éviter que les poissons ne mangent son corps, les riverains ont l'idée de leur jeter de la nourriture sous la forme de riz emballé dans des feuilles de bambou. Ce furent les premiers *zongzi* (粽子), plus tard devenus emblématiques de la fête *Duanwu Jie* (端午节) - « la Fête des bateaux-dragons ». Joris Ivens mélange donc les trois poètes de différentes époques pour constituer cette partie. Certes, en matière de création, tout est permis, mais si c'est pour souligner sa compréhension de la Chine, l'effet est contradictoire, d'autant plus que cet « assemblage » semble peu constructif pour « apprivoiser le vent »...

---

<sup>1081</sup> Joris Ivens et Marceline Loridan, *Les Artisans*, in *Comment Yukong déplaça les montagnes*, op.cit.

<sup>1082</sup> Dans la mythologie chinoise, Chang'E est la déesse de la lune. Dans un film d'animation récent, Chang'E est aussi le personnage clé de cette histoire au sujet de la réunion de famille, à voir : *Voyage vers la Lune (Over the Moon)*, réalisé par Glen Keane et John Kahrs, produit par Netflix Animation, Pearl Studio & Sony Pictures Imageworks, sorti le 23 octobre 2020.

Quant à Chang'E, en vérifiant l'image dans *Les Artisans*, l'objet artisanal représente seulement la première partie de son histoire : Chang'E s'envolant vers la lune (嫦娥奔月). Ce vieux conte mythologique donne naissance, au fil du temps, à de multiples versions relatives au vol de l'élixir. Toutes les versions cependant accordent la même place à son mari Houyi (后羿), héros dans l'histoire des dix soleils - cet excellent archer réussit à en abattre neuf pour sauver la vie des êtres humains. « [Chang'E] en avait marre de son mari » - interprètent Joris Ivens et Marceline Loridan, à moins qu'il s'agisse de l'unique version suggérée par leurs assistants. En tous cas, Joris Ivens conserve la même dans *Yukong*, dans son autobiographie, et dans le *Vent*. Il l'a peut-être apprise en réalisant *Yukong* : l'explication de l'histoire est cohérente pour illustrer l'image des objets artisanaux. Mais dans le *Vent*, pourquoi Chang'E ? Pour rendre hommage à Méliès, pour trouver un lien entre les films de ce dernier et la mythologie chinoise, peut-être. Toutefois, dès 1938, dans les films de Joris Ivens sur la Chine, les figures féminines y sont très différentes des stéréotypes des Chinoises en Occident (souvent réduites en symboles subordonnées, soumises, ou séduisantes, mystérieuses, surnoisées...). De Madame Sun Yat-sen et Madame Tchang Kaï-chek, aux femmes-cadres révolutionnaires dans *Lettres de Chine*, et *Yukong*, en passant par les travailleuses de tous les métiers - étudiante, ouvrière, paysanne, bergère, capitaine de pêche, vendeuse, actrice, enseignante, médecin, responsable syndicale - ce sont des femmes à l'égal des hommes, braves, intelligentes, travailleuses et indépendantes. Mais dans le *Vent*, que ce soit la déesse Chang'E qui regrette la solitude dans la lune, ou l'actrice en tenue historique qui récite un « poème de femme malheureuse » (怨妇诗), ou la sorcière qui demande deux ventilateurs en échange pour l'appel magique de vent, qu'est-ce que l'auteur veut exprimer par ces figures ? C'est aussi vague qu'étrange, malgré un point certain : elles sont plus proches des clichés exotiques des Chinoises que des portraits vigoureux de ses précédents films.

À propos, le poème que l'actrice récite, n'est pas un poème classique, mais une création de Zhang Xianmin. Dans le scénario d'Elisabeth D., il y a une version française d'un poème chinois dit « très connu » ; le couple Ivens voudrait que Zhang trouve sa version en chinois. Mais après trois jours de recherches intensives dans la Bibliothèque de la province du Shanxi, parmi la centaine de milliers de poèmes chinois, Zhang n'en a pas trouvé un seul qui correspond au texte français. Avec l'accord de Joris Ivens et Marceline Loridan, il improvise alors quelque chose d'après la version française, et sous une forme de poème classique<sup>1083</sup>. Le détail peut sembler anodin, pourtant, il n'est pas insignifiant : ce qui compte pour Joris Ivens et Marceline Loridan, c'est la forme (une Chinoise récite un poème), mais pas le fond (vrai ou faux poème classique,

---

<sup>1083</sup> ZHANG Xianmin, *op.cit.*, p. 370.

cela n'a pas d'importance). Cette scène s'insère au milieu de la séquence de l'Armée de terre cuite. Suite à l'échec de la négociation avec la direction du mausolée de l'empereur Qin<sup>1084</sup>, Joris Ivens achète des imitations et il monte une scène vivante avec les copies, et des Chinois déguisés en soldats enterrés. Dans le contexte, c'est certainement un signe de triomphe contre la bureaucratie<sup>1085</sup>. Mais cette coïncidence mérite de l'attention si l'on parle de la relation de Joris Ivens et la Chine. Si filmer l'Armée de terre cuite, est pour montrer la civilisation chinoise, que penser de son subterfuge ? Il règle l'absence de permission par l'achat de copies, et « dirige » au sens propre cette armée chinoise du passé ... Que veut-il suggérer comme dernier lien avec la Chine ? En tous cas, les regards pétillants sinon avides des vendeurs, focalisés sur les liasses d'argent, les détails de mains en comptant les espèces, la répétition de la question « C'est combien ? », mises en lumière par de gros plans... tout cela traduit le rejet d'Ivens de la nouvelle recherche (de fortune) du peuple chinois.

Pour les cinéastes, autant les Chinois étaient dévoués et idéalisés dans *Yukong*, autant ils sont avides de richesse dans le *Vent*. Au-delà de cette scène de vente des copies de soldats enterrés, la sorcière renforce cet imaginaire du lucre. Elle s'approche volontairement de l'équipe de tournage, pour proposer un « business » : « Elle dit qu'elle peut faire un diagramme magique pour faire lever le vent, mais il faut payer cher<sup>1086</sup> » - « cher », c'est « deux ventilateurs ». Un Chinois apparaît au plan suivant en chameau avec deux ventilateurs : la caméra enregistre patiemment son approche pendant trois minutes en plan fixe, puis en gros plan sur les deux ventilateurs accrochés aux flancs du chameau. Cette étrange scène provoque un sentiment d'absurdité totale. Pourtant, cette sorcière réussit à appeler le vent par le diagramme magique. C'est un point important que Joris Ivens souligne par son dialogue avec le jeune Zhang : « je crois maintenant en magie. Ce n'est pas que la science qui fait le truc [le miracle] » - le vieux révolutionnaire pense saisir la vérité de l'univers et il donne une leçon à un jeune Chinois qui croit aux vertus de la science (comme toute la Chine après Mao). Le fait que cette sorcière

---

<sup>1084</sup> Le mausolée de l'empereur Qin (秦始皇陵) comprend d'une part le tombeau de l'empereur Qin Shi Huangdi, non encore fouillé, et d'autre part les fosses où l'on a découvert les vestiges ensevelis de milliers de soldats de terre cuite formant ce qu'on a appelé l'Armée de terre cuite. L'ensemble s'étend sur environ 56,25 km. Ce site se trouve à proximité de la ville de Xi'an, dans la province de Shaanxi (陕西).

<sup>1085</sup> Sur ce sujet, nous allons l'aborder plus longuement dans le chapitre suivant.

<sup>1086</sup> D'après le dialogue de Zhang Xianmin et la « sorcière » dans le film. Cette dernière parle très vaguement en dialecte, quasiment incompréhensible, c'est Zhang qui explique l'envie de cette « sorcière », ainsi que la réticence de sa part - un peu plus loin, un dialogue entre Joris Ivens et Zhang (à l'ho6) :

« J.I. : C'est quoi ce diagramme ?

Z. : Non, je ne crois pas, c'est de la sorcellerie, je crois.

J.I. : Moi, je vais te dire, moi, pendant tout le XXème siècle... à la fin, je crois maintenant en magie, c'est pas seulement la science qui fait le truc ».

chinoise, qui vend « cher » la magie (la force mythique), symbolise-t-il aussi que les Chinois échangent l'essence de la civilisation contre le matérialisme qui ne vaut pas grand-chose ? Sans doute. D'ailleurs, le rôle de « sorcière », est plutôt une création d'après la logique occidentale. En Chine, existent effectivement des cérémonies religieuses, comme la prière de la pluie (求雨) lors des temps de sécheresse. Pourtant, d'une manière générale, ce ne sont pas des sorcières, mais des moines taoïstes ou bouddhistes, qui utilisent l'épée (ou à mains nues) à tracer les diagrammes en l'air. Mais en Occident, les légendes des sorcières persistent. Cette « sorcière » chinoise n'est qu'un cliché occidental joué par une actrice chinoise - mode de production à l'inverse des « Chinois » joués par les acteurs occidentaux dans les années 30, à Hollywood comme en France. Toutefois, dans les deux sens, ce ne sont que les faux-semblants.

Quant à Sun Wukong, c'est une vieille fascination pour Joris Ivens ainsi que ses amis français. Depuis sa première introduction en France en 1951, le roman est connu sous le nom de *Le Pèlerinage d'Occident ou Le Singe pèlerin*<sup>1087</sup> - le Singe n'est que le grand disciple (parmi trois) du Moine de Tang (唐僧). Connu pour sa puissance magique, il est le préféré des Occidentaux. En 1955, lors de la tournée européenne de la Délégation artistique et culturelle chinoise, les acteurs de l'opéra de Pékin présente un extrait de la pièce : *les Trois combats du Singe contre la Sorcière de squelette* (三打白骨精). L'image de ce singe magique impressionne les spectateurs européens. En 1957, lors de sa visite en Chine, Gérard Philipe avoue, devant les journalistes chinois, qu'il est fasciné par cette figure, et qu'il a même tenté d'imiter les mouvements théâtraux de l'opéra de Pékin quand il a joué Till l'Espiegle<sup>1088</sup>. Cette même année, quand Roger Pigaut prépare la première co-production franco-chinoise : *Le Cerf-volant du bout du monde*, Joris Ivens lui rapporte de Chine un cerf-volant sous forme de « Sun Wukong », qui devient, par la suite, le grand rôle fantastique de cette œuvre. En 1958, Chris Marker et Claude Lanzmann sont allés en Chine après leur voyage en Corée du nord, et Marker a emporté avec lui *Dimanche à Pékin* pour le montrer aux officiels chinois - « il espérait en effet obtenir leur concours, leur soutien financier et logistique pour la réalisation de son grand projet, un long métrage élaboré à partir de la très populaire légende du Roi des Singes<sup>1089</sup> ». Malheureusement, les officiels chinois n'apprécient pas du tout

---

<sup>1087</sup> *Le Singe pèlerin ou le Pèlerinage d'Occident*, de Wou Tch'eng-En, traduction par George Deniker de la version anglaise d'Arthur Waley, Payot, Paris, 1951. Deux autres versions en français : *Le Voyage en Occident*, de Wou Tch'eng Ngen, traduction de Louis Avenol, Paris, Le seuil, 1957. Et *Le Roi des singes et la sorcière au squelette*, Wou Tch'eng-en, adapté par Wang Sing-pei, Gallimard, 1982.

<sup>1088</sup> CHEN Che 陈澈, « Entretien avec Gérard Philipe » (访钱拉 菲利浦), in *Cinéma populaire* 大众电影, n°5, 1957, p. 34.

<sup>1089</sup> LANZMANN, Claude, *Le lièvre de Patagonie*, Paris, Gallimard, 2010, p. 438.

*Dimanche à Pékin*, et Chris Marker n'a jamais obtenu « son entrevue avec la section en charge du cinéma et la légende du Roi des Singes ne fut jamais tournée par lui<sup>1090</sup> ».

Dans *Une histoire de vent*, le Singe est représenté sous le déguisement de Sun Wukong dans l'opéra de Pékin. Son apparition traverse tout le film, il symbolise le côté « révolutionnaire » de Joris Ivens : celui qui fait tomber le vieux maître de Tai-chi, qui ressuscite le vieil homme mourant, qui coupe le micro de l'officiel pendant son discours, etc... La dernière version écrite du scénario s'intitule *Le Vieil homme, le singe et le vent*. Ce singe est donc au centre de l'histoire. Mais ce que Joris Ivens ignore, c'est l'histoire complète de ce « roi singe » : le moment où il devient le disciple du Moine de Tang, correspond à sa soumission à la spiritualité du Bouddha, le Rulai (如来) omniprésent et invincible, qui représente l'Ordre absolu. Dans sa période rebelle, le singe s'est auto-proclamé *Qitian Dasheng* (齐天大圣) : « Grand Saint Égal du Ciel », à partir de sa conversion, il est nommé par son maître « Sun Wukong », qui signifie « Conscient de la Vacuité ». En fin de compte, quoi qu'il fasse, il ne peut échapper au contrôle du Bouddha, et ce pèlerinage n'est que le chemin conduisant à l'Ordre. Sur ce point-là, il est intéressant de constater que Joris Ivens, malgré son passé contestataire et la création de cette dernière image « rebelle », reste toute sa vie, prisonnier d'une idéologie, d'une croyance, d'un idéal utopique. À partir de 1978, Joris Ivens commence à déclarer, à maintes reprises, qu'il ne croit plus à la seule science, qu'il adhère à la philosophie chinoise, l'idée de vivre en accord avec le cosmos, etc. Pourtant, *Une histoire de vent*, ne traduit qu'une idée qui imprègne sa vie : le triomphe de l'homme sur la nature. Dans le film, Joris Ivens déclare avec fierté sa volonté de « dompter le vent », et à la fin, le vent se lève comme il le veut, cette réussite montre bien qu'« il a raison » :

Qu'est-ce que l'on peut être fou de faire un film sur le vent, mais c'est quand même nécessaire. Filmer l'impossible, c'est le meilleur dans sa vie, je crois. C'est essayer, de toute sa vie, pour capter ce vent, dompter ce vent. Quand il vient, tu vas voir, on va le dompter avec la caméra<sup>1091</sup>.

\*

Joris Ivens prétend donc qu'*Une histoire de vent* retrace ses liens avec la Chine, mais le résultat est très éloigné de ce que suppose son titre de « vieil ami de la Chine ». Au moment de *Yukong*, il pouvait encore se faire pardonner sous prétexte qu'il ne connaissait pas la vérité, comme de nombreux intellectuels maoïstes de l'époque. Mais lors de la création du *Vent*, tout est déjà expliqué : il connaît désormais les malheurs des Chinois durant la Révolution culturelle, voire ceux depuis 1949. Pourtant, il se moque manifestement du changement en Chine : il critique

---

<sup>1090</sup> *Ibid.* p. 439.

<sup>1091</sup> Dialogue de Joris Ivens avec ses assistants chinois dans *Une histoire de vent*.

la « Réforme et ouverture », il méprise l'envie de s'enrichir des Chinois, il ridiculise les bureaucrates... comment interpréter cette démarche ? S'il n'a pas envie de reconnaître ses erreurs eu égard à *Yukong*, il est tout à fait en mesure de refléter une blessure des Chinois, en tant qu'amoureux de la Chine. Parmi ses collègues, Murray Lerner a réalisé un documentaire *De Mao à Mozart (From Mao to Mozart : Isaac Stern in China)*, qui retrace le voyage du violoniste virtuose Isaac Stern en Chine au lendemain de la Révolution culturelle. Stern est le premier musicien américain à accepter l'invitation du gouvernement chinois, et fait une tournée en Chine, Pékin, Shanghai, Guilin en 1979. Le documentariste suit le voyage du musicien, ses rencontres avec des musiciens chinois, ses concerts, etc. Mais quand le chef d'orchestre chinois lie la musique de Mozart aux contradictions de la société féodale et capitaliste, quand à la veille du concert de Shanghai, on ne trouve aucun piano correct dans toute la ville, quand le violoniste américain découvre que les étudiants du Conservatoire de Shanghai n'arrivent pas à saisir l'essentiel de la musique occidentale et que les professeurs du Conservatoire ne peuvent s'empêcher de délivrer en quelques mots calmes les persécutions subies pendant la Révolution culturelle, on comprend le traumatisme des Chinois, la douleur de tout un peuple. Et *Le Dernier Empereur*, à travers la vie de Puyi, montre avec précision et empathie, l'envie criante de liberté d'un Chinois, et des Chinois. Pourquoi ces cinéastes occidentaux, Murray Lerner ou Bernardo Bertolucci, pour leur premier film sur la Chine, arrivent-ils à sentir et à montrer un aspect réel du peuple chinois, alors que Joris Ivens, malgré sa longue histoire, « amicale » et « unique », avec la Chine, n'a rien capté dans son *Vent* ? Négligence, indifférence, ou incapacité ?

Nicolas Philibert témoigne qu'au moment du tournage, Joris Ivens était « déjà très affaibli. (...) En même temps, sa détermination était intacte. Ce projet le tenait, le maintenait en vie. Il savait très bien ce qu'il voulait. Et autour de lui, on était tous très dévoués, prêts à nous mettre en quatre pour que le film se fasse dans les meilleures conditions<sup>1092</sup> ». Ce manque de compréhension vis-à-vis de la Chine, pourrait s'expliquer plutôt par sa volonté : il choisit délibérément son orientation, comme d'habitude. Pour obtenir le financement et l'assistance du PCC, Joris Ivens est obligé de donner une impression « de faire un film sur la civilisation chinoise », de « refléter la réforme de la Chine<sup>1093</sup> », mais au fond, il n'a jamais adhéré à cette Chine réformée. Il préfère la Chine de Mao à la Chine de Deng.

---

<sup>1092</sup> Nicolas Philibert, *op.cit.*, p. 379.

<sup>1093</sup> ZHANG Xianmin, *op.cit.*, p. 358.

Si l'on revoit ses quatre films sur la Chine, *Les 400 millions* reflètent la lutte des Chinois, avec fidélité et son idéalisme envers le PCC ; *Lettres de Chine*, s'accorde totalement avec la ligne du gouvernement du PCC, et le goût esthétique chinois ; *Comment Yukong déplaça les montagnes*, incarne une utopie qu'il aspire, avec un aspect réel des Chinois pendant la Révolution culturelle ; *Une histoire de vent*, reste un film expérimental, qui, sous une apparence conventionnelles chinoise, exotique ou critique, porte un regard distancié d'un étranger. Le cinéaste n'a jamais trahi sa croyance, l'évolution de ses liens avec la Chine, pourrait quasiment se comparer à une histoire d'amour : d'un coup de foudre à l'entente parfaite, après l'alliance, l'intimité disparaît malgré les liens officiels. Pour comprendre ses relations avec la Chine, il faudrait peut-être écouter son conseil : « Il vaut toujours mieux voir les films d'un réalisateur qu'écouter ce qu'il a à dire : c'est sur l'écran qu'il s'exprime le mieux<sup>1094</sup> ».

---

<sup>1094</sup> Joris Ivens, « Intervention à la Salle Pleyel », Paris 1950, in PASSEK, Jean-Loup, BRISBOIS Jacqueline (dir.), *op.cit.*, p. 63.



## CHAPITRE 15 : AUTANT EN EMPORTE LE VENT

En 1988, *Une histoire de vent* est enfin achevée, Joris Ivens a déjà 90 ans. Il nous paraissait très déterminé pour accomplir cette œuvre, même au prix de sa vie. À cette époque, l'équipe de tournage chinoise, ainsi que certains membres du personnel d'accueil local, montraient souvent de l'incompréhension à son égard : tourner un film à un tel grand âge ! Voici l'explication de Joris Ivens - que j'ai dû traduire maintes fois - « Vous les Chinois, à mon âge, vous avez l'habitude de rester à la maison pour profiter des enfants et des petits-enfants, de passer la dernière période en paix. Mais moi, je ne peux pas vivre comme ça, ce n'est pas mon espérance non plus. Je n'ai pas d'enfants et je n'ai pas vraiment la notion de famille. J'ai quitté ma famille très jeune pour vivre en dehors de la maison. Mes enfants sont mes films, les films sont mes enfants ». Il liait la création cinématographique à la notion de succession familiale chinoise : il attache une importance capitale à ce projet<sup>1095</sup>.

Selon les souvenirs de Hu Ping, dès le commencement, Joris Ivens n'est pas tout à fait compris par les Chinois. De son œuvre, on voit qu'il ne comprend pas non plus les Chinois (Cf. chapitre précédent). Le projet du *Vent* s'est donc développé, sous le signe des ambiguïtés et de l'entêtement de Joris Ivens. La prétendue « relation unique » de Joris Ivens et la Chine, reste majoritairement une relation avec le PCC. Pour ce projet, le financement vient directement des frais du Parti, approuvé par le secrétaire général Hu Yaobang, « en récompense pour sa contribution à la cause du peuple chinois depuis un demi-siècle<sup>1096</sup> ». De ce titre « vieil ami du peuple chinois », nous avons déjà constaté que l'« amitié » n'est qu'une version déguisée de « profit » (Cf. chapitre 9.), une diplomatie à la chinoise. Dans la théorie de Tai-chi, *hundun* (混沌) est une notion essentielle : il s'agit d'une sorte d'ambiguïté qui comporte la vitalité et la force, ce qui est aussi ancré dans la culture chinoise. Avant le *Vent*, basé sur le partage d'idéal entre Joris Ivens et le PCC, leur relation incarne ce bénéfice réciproque. Dans la langue chinoise, existe plusieurs expressions toutes faites, telles que « le cœur connaît et le ventre comprend » (心知肚明) - conscient de certaines choses sans avoir besoin de le dire clairement - qui signifie complicité et bonne entente. Dans la carrière de Joris Ivens, depuis son adhésion à l'Association de la culture pour le peuple aux Pays-Bas en 1928, il travaille en respectant un principe : « tout pour le Parti, sans jamais au nom du Parti<sup>1097</sup> ». Ses « contributions » en tant que « vieil ami du peuple chinois » fonctionnent d'après le même système, que ce soit par la culture chinoise ou par la logique du

---

<sup>1095</sup> HU Ping, *op.cit.* p. 205.

<sup>1096</sup> GU Wenfu, *op.cit.*

<sup>1097</sup> SCHOOTS, Hans, p. 48.

parti. Ses liens avec la Chine se développent sans aucun obstacle jusqu'à l'élaboration du *Vent*, qui brise ce mode de fonctionnement.

Parmi ses quatre œuvres, mis à part *Lettres de Chine*, nées d'une invitation du ministère de la Culture de la Chine (plus ou moins, une mission culturelle), les trois autres projets, sont tous des missions politiques, du moins aux yeux des Chinois. Lors de la réalisation du film *Les 400 millions* et de *Yukong*, des problèmes avaient surgi au cours de tournage, mais les deux côtés avaient, par le dialogue, trouvé une solution, par compromis ou concession. En 1985, quand se déclare « l'accident technique » après l'essai à Xinjiang (Cf. Chapitre précédent), si Joris Ivens avait réagi comme autrefois, dans la recherche commune d'un compromis, le tournage du *Vent* n'aurait peut-être pas pris trois ans. Au contraire, il décide d'abandonner l'équipe de tournage chinoise et de chercher un investissement supplémentaire en Europe pour engager des Français. Pressé par l'âge et les maladies, il craint peut-être que les problèmes se multiplient et que le projet n'aboutisse pas au résultat souhaité. Il voudrait aussi plus d'indépendance pour se débarrasser des influences du PCC, afin de créer sa dernière image. Cette décision est, en partie, due à son manque de confiance en la nouvelle génération de dirigeants chinois. Avec les décès de Zhou Enlai en 1976, de Song Qingling en 1981, et de Liao Chenzhi en 1983, ses contacts directs avec les communistes chinois sont en train de se raréfier. Mais s'en rend-il vraiment compte ? S'il a pu bénéficier d'avantages rarissimes, ce n'est pas seulement grâce à ses talents, mais plutôt pour des raisons idéologiques et politiques, liées au contexte international et national.

Une fois ce projet politique transformé en co-production, à un moment où l'économie chinoise dite « planifiée » est en cours de transformation en économie de marché, toute la logique change. Désormais, des limites imposent, et la procédure doit respecter les règles de production, comme dans les pays occidentaux. Or, quand il déclare que son idéal cinématographique ne peut être réalisé en Russie, en 1931<sup>1098</sup>, n'a-t-il pas déjà choisi de s'éloigner de ce mode régi par l'argent ? *Yukong* a bien réussi, parce que sa réalisation a été tournée en dehors de toute limite. Joris Ivens a l'habitude de lutter, et de revendiquer ce qu'il veut vis-à-vis du PCC, ce qui fonctionne seulement dans un encadrement à l'intérieur de la machine d'État. Dans le cas de *Vent*, rien ne peut marcher comme avant. Le vieux cinéaste, pourtant lucide, n'est pas conscient de ce point, du moins pas assez. À l'évidence, ses assistants français, peu au courant du contexte du projet, ni du parcours réel de Joris Ivens avec le PCC, n'arrivent pas à comprendre la situation. Nicolas Philibert, par

---

<sup>1098</sup> Cf. Chapitre 3.

exemple, engagé et payé par le couple Ivens, ne voit que l'apparence, et se plaint de la différence entre leur équipe et celle de Bertolucci :

Ivens était encore respecté, mais on était en train de nous faire comprendre, à mots couverts, qu'il appartenait au passé. Au même moment, Bernardo Bertolucci tournait *Le Dernier empereur*. Lui et son équipe logeaient dans le même hôtel que nous, le Beijing Hotel, et on se croisait souvent. Ils étaient très nombreux. Bertolucci était venu avec des devises, et il obtenait tout ce qu'ils voulaient. Nous, on n'avait pas de devises, on était une petite équipe, on faisait un petit film, tourné plus souvent en décors naturels qu'en studio<sup>1099</sup>.

Marceline Loridan, dans son autobiographie, parle également de Bertolucci et de l'argent<sup>1100</sup>, comme si les Chinois ne fonctionnent qu'en argent. Mais Joris Ivens est d'emblée le cas contraire : il est payé par le PCC pour son travail de consultant, pris en charge en Chine, depuis 1956, et ce, sans aucune exception. Ce que l'équipe d'Ivens ignore sans doute : si Bertolucci a le soutien « total », c'est qu'il respecte les règles du jeu. En avril 1986, le gouvernement chinois prend une nouvelle décision : aucun tournage n'est désormais autorisé dans les lieux historiques protégés, dont la Cité interdite. Heureusement, la demande du tournage pour *Le Dernier Empereur* a obtenu l'autorisation du gouvernement avant cette date. Ils ont rempli toutes les formalités à un moment où les dirigeants réformateurs prenaient en considération le projet de coopération sino-occidentale, d'autant plus que Bertolucci a une bonne réputation internationale. Par ailleurs, son équipe montre un professionnalisme et un grand respect envers les règles imposées. Ning Ying, la plus jeune étudiante de la « Classe de 78 », était l'assistante-réalisatrice de Bertolucci, de nombreux acteurs et actrices chinois de renom jouent les rôles dans ce film, dont Chen Chong (陈冲), Ying Rongcheng (英若诚)<sup>1101</sup>, par exemple. Afin de bien creuser le personnage et de créer une atmosphère fidèle à l'Histoire, le cinéaste italien étudie profondément tout ce qui concerne cet empereur, et invite de nombreux proches de Pu Yi (le dernier empereur) comme consultants - Pu Jie (溥杰), le petit frère de Fu Yi, ou Li Wenda (李文达), le co-auteur de l'autobiographie de Pu Yi : *D'Empereur à citoyen*, ou *La Première moitié de ma vie* (我的前半生)<sup>1102</sup>, etc. Ils ont engagé 2500

---

<sup>1099</sup> Nicolas Philibert, *op.cit.*, p. 374.

<sup>1100</sup> LORIDAN, Marceline, *op.cit.*, p. 216.

<sup>1101</sup> YING Ruocheng (1929-2003) est un acteur, traducteur, et homme politique, d'origine mandchoue. Diplômé ès lettres de l'Université de Qinghua, spécialisé en anglais, il est passionné par le théâtre dès sa jeunesse, et devient comédien au Théâtre d'art populaire de Pékin (北京人民艺术剧院) dès 1950. Emprisonné pendant la Révolution culturelle, il retourne sur la scène fin 70, et joue un rôle important dans les échanges sino-occidentaux grâce à son niveau d'anglais. Il entre au poste de vice-ministre de la Culture à partir de 1983, tout en continuant ses activités en tant que comédien. Il joue le rôle de directeur de prison dans *Le Dernier Empereur* en 1987.

<sup>1102</sup> Cet ouvrage est publié en 1964 en Chine, édité par l'édition de Qunzhong : comme la dernière autobiographie de Joris Ivens, cette autobiographie est née de la coopération de Pu Yi (qui raconte son histoire oralement), et Li Wenda (qui transcrit).

chinois comme figurants, en tenues imitées de la Dynastie de Qing, et les lamas dans le film sont d'authentiques lamas de Pékin. La scène d'extérieur de la cérémonie d'avènement de l'Empereur (enfant) est tournée devant la salle de l'Harmonie suprême de la Cité interdite (紫禁城太和殿). Le gouvernement chinois ne veut pas qu'il tourne là-bas par crainte d'incendie, car les bâtiments sont en bois. Après des efforts, l'équipe trouve un compromis et obtient la permission d'utiliser une caméra portable, avec un seul caméraman, qui filme cette scène uniquement en lumières naturelles - puisque tous équipements électroniques sont interdits pour éviter le moindre accident. Et c'est le seul jour où ils ont tourné à l'intérieur du palais le plus important de la Cité interdite. En effet, la plupart des scènes, sont filmées dans le Studio de Pékin et le Studio de Changchun, ville où se trouve le Palais Royal du Mandchoukouo. Afin de remercier le gouvernement chinois, l'équipe donne le droit de diffusion en Chine gratuitement. Le film, considéré comme un des meilleurs films biographiques jamais réalisés sur ce rôle, est couronné de neuf oscars, et apprécié également par les spectateurs chinois pour son exigence minutieuse, et sa constitution « unique<sup>1103</sup> ».

De son côté, Joris Ivens n'a pas l'habitude de faire des demandes officielles. Avec son statut et la nature (« politique ») de ses projets, il n'en a jamais fait. Cette fois-ci, la dernière version écrite du scénario est terminée seulement en juin 1986, alors que son tournage a déjà commencé depuis mars 1985. Les Chinois, des dirigeants aux vieux assistants, sont habitués de laisser la liberté à Joris Ivens, de le suivre, et de filmer sans planning préalable. Quant aux nouveaux assistants chinois, à partir de septembre 1986, ils ne sont que des traducteurs, des personnels administratifs, des régisseurs, payés par le gouvernement chinois et non par le « producteur français ». Travailler sur une telle mission est complètement différent d'un tournage classique : sans durée de travail, ni budget imposé, tout roule dans l'ambiguïté. En plus, l'équipe parcourt une grande partie de la Chine, dans des lieux éloignés les uns des autres, qui sont peu ou pas adaptés pour des tournages - le désert, la montagne de Huangshan, ou d'autres sites pittoresques. Du point de vue de la production, ce genre de déplacement coûte plus cher en temps, en énergie, et en argent qu'un tournage planifié (tel *Le Dernier Empereur*). Si en plus, Joris Ivens et les membres français n'entendent pas respecter les règles établies, et agissent de surcroît avec violence, quel impact sur les membres chinois ? Même s'ils savent que le Secrétaire général Hu en personne a donné son accord pour financer le projet, les jeunes assistants des années 80 ne peuvent pas tout accepter. C'est ce qui explique la rupture de tournage de fin 1986 à Xi'an. Aux

---

<sup>1103</sup> C'est le seul film qui a été réellement tourné dans la Cité interdite, à un moment spécifique. Aujourd'hui, il existe d'énormes bases de tournages cinématographiques en Chine, par exemple : la Base cinématographique de Hengdian (横店影视基地), où l'on reconstitue les scènes historiques pour les tournages.

yeux de Nicolas Philibert, qui ne connaît que la logique standard du milieu de la production occidentale : « Les autorités chinoises avaient leur scénario entre les mains et connaissaient leurs intentions depuis des mois, alors pourquoi ne leur avait-on pas dit plus tôt ? Pourquoi apprenaient-ils tout cela au dernier moment<sup>1104</sup> ! » - Un argument justifié, à condition que tout se déroule comme un projet purement cinématographique : dépôt de demande, scénario complet, planification précise... mais ce n'est pas le cas de Joris Ivens. C'est la raison pour laquelle, le travail de Philibert, en tant qu'assistant-réalisateur dépasse son imagination :

[Ivens] voulait filmer une tempête de vent dans le désert, filmer les soldats d'argile de Xian... Or, pour pouvoir tourner sur ces lieux, sur les sites archéologiques en particulier, il allait falloir des tas d'autorisations que les autorités chinoises ne semblaient pas prêtes à lâcher facilement. Comme Joris était très affaibli par l'âge, la maladie, le manque de souffle, j'étais aux avant-postes. Je passais mes journées à courir après les autorisations, à essayer de faire avancer les choses. Certaines négociations avaient un côté extrêmement formel. On se réunissait dans les salons de l'hôtel autour d'immenses tables en carré ou en U et Joris, Marceline et moi nous retrouvions face à une quinzaine de dignitaires, des vice-ministres, des directeurs, des responsables du parti... Pour moi, c'était une expérience extraordinaire ! J'avais l'impression de vivre quelque chose d'unique, de découvrir la Chine « de l'intérieur », comme aucun touriste n'aurait pu le faire. Joris me susurrant des choses à l'oreille. J'étais chargé de parler à sa place, en son nom. À intervalles réguliers, quel que soit l'objet de la discussion, quelqu'un levait son verre et portait un toast : « Kampé ! »<sup>1105</sup>

C'est le premier voyage de Nicolas Philibert en Chine, un pays étranger pour lui. Il arrive en Chine fin août, alors que le tournage devrait commencer deux semaines plus tard. Le système bureaucrate chinois tourne avec lourdeur, certes, d'autant plus que les demandes de tournage dans les lieux archéologiques ne sont plus possibles depuis avril, officiellement. S'il a la chance de découvrir la Chine « de l'intérieur », c'est grâce au statut de Joris Ivens dans le système bureaucrate chinois. La permission de « tourner quelques plans en plongée, depuis les passerelles qui surplombent les soldats au-dessus<sup>1106</sup> », est effectivement déjà un accord exceptionnel.

Fondamentalement, les problèmes viennent de l'incompatibilité entre deux systèmes - les membres français agissent d'après la logique d'une production de marché, alors que ce projet est le fruit d'une récompense d'un système d'État en voie de disparition. Le premier tourne en fonction des règles, des contrats, tandis que le deuxième ne suit que des ordres, des « avis du haut » (上面的意见) - des opinions des dirigeants en postes, donc, variables, aléatoires. Comme

---

<sup>1104</sup> Nicolas Philibert, *op.cit.*, p.377-378.

<sup>1105</sup> *Ibid.* p. 374-375.

<sup>1106</sup> *Ibid.* p. 377.

disait Zhang Xianmin : « L'identité de Joris Ivens est compliquée, c'est en plus une coopération sino-étrangère. Le producteur chinois voit que la Chine dépense tellement d'argent pour une telle personne, sur un travail que tout le monde ne comprend pas très bien, c'est pas très ...<sup>1107</sup> » - ce point de suspension traduit bien l'état d'ambiguïté. Sans la complicité entre Joris Ivens et le PCC, cette ambiguïté ne comporte plus vitalité ni force, mais confusions et embarras.

Ainsi, la relation entre Joris Ivens et la Chine se dégrade-t-elle, au cours de ce tournage. Après cet incident au mausolée de l'empereur Qin, Ivens ne peut plus continuer son travail. Déterminé à l'accomplissement, il change encore une fois des membres de l'équipe, certains en sont « remerciés », comme Philibert :

J'ai donc été « remercié » moi aussi, puisque j'avais pris la défense de Laurent, et ça m'a beaucoup attristé ! J'avais entretenu de très bonnes relations avec la partie chinoise de l'équipe, et je pense qu'ils m'aimaient bien, eux aussi. J'étais aussi très en colère contre Joris et Marceline. Pendant trois mois, je m'étais dévoué corps et âme pour qu'ils puissent faire leur film, j'avais travaillé sans compter, sept jours sur sept, de huit heures du matin à onze heures du soir ! Je me souviens avoir pris un premier jour de congé au bout de sept semaines de travail ininterrompu ! C'était vraiment injuste ! Je leur ai dit, et ils l'ont mal pris. Je n'ai pas été invité à l'avant-première du film. Et je n'ai plus jamais revu Joris !<sup>1108</sup>

En effet, Joris Ivens est à bout du souffle, mais ce film le « maintient en vie ». Il est prêt à tout pour sa réalisation. Si le jeune assistant français est déconcerté par la bureaucratie chinoise, Joris Ivens la connaît bien, et ce, depuis longtemps. La bureaucratie n'existe pas seulement en Chine, mais dans tous les coins du monde. En 1932, sur le tournage du film *Le Chant des héros* en URSS, Joris Ivens a déjà dû « se bagarrer avec la bureaucratie » :

Cette administration bureaucratique était une vraie folie : chaque département avait son indépendance et son pouvoir de décision, alors, chaque fois, il fallait constituer un dossier, remplir des formulaires, expliquer, attendre et finalement essayer un refus (...) À l'époque, à Moscou, on disait de ces chefs de services : « Ils ont six pattes : leurs deux jambes et les quatre pieds de leur chaise. » Et c'est vrai<sup>1109</sup>.

De l'Europe de l'Est au guichet de l'ambassade des Pays-Bas, en passant par le dernier projet naufragé à Florence, la bureaucratie, comme la pluie et le vent, reste un élément perturbateur du tournage des films. S'il a réussi à capturer la pluie, et décidé de dompter le vent, cette séquence de négociation n'est pas tout à fait une surprise, Philibert témoigne également que

---

<sup>1107</sup> ZHANG Xianmin, *op.cit.* p. 366.

<sup>1108</sup> Nicolas Philibert, *op.cit.* p.378.

<sup>1109</sup> IVENS, Joris, *op.cit.* p. 97-98.

« Joris et Marceline ont demandé à Laurent Chevallier de filmer les négociations<sup>1110</sup> ». Après l'incident, la rupture, l'attente, et la reprise, s'il décide de mettre ces trois minutes d'enregistrement en direct dans la version finale, c'est aussi un geste de domination - un signe symbolique pour défier la bureaucratie subie toute sa vie. En même temps, cela souligne aussi sa distance avec le gouvernement chinois : une rectification de son portrait de « propagandiste du PCC ». Il est certainement conscient de l'effet (cela ne va pas plaire aux Chinois), mais la relation avec la Chine n'est plus sa priorité. L'important, c'est de « laisser les traces », et telles qu'il le voudrait<sup>1111</sup>.

\*

L'Histoire est pleine de rebondissements dramatiques : l'année de la sortie d'*Une histoire de vent*, c'est aussi une année de bouleversements pour le monde entier.

Le 15 avril, Hu Yaobang, le « porte-parole des 'libéraux' », décède brusquement d'une crise cardiaque. C'est un choc pour les Chinois, notamment « dans le camp des réformateurs<sup>1112</sup> ». Les étudiants commencent à s'agiter dans les campus, puis descendent dans la rue. Vêtus de blanc, couleur de deuil, portant des banderoles, des couronnes et des photos géantes de l'ancien secrétaire général, ils convergent vers la place Tian'anmen. De jour en jour, aux étudiants, se joignent des ouvriers, des paysans, des fonctionnaires... Les manifestants revendiquent « les réformes, la liberté et la démocratie ». Derrière cette foule, il y a évidemment la lutte au sein du PCC entre les réformateurs et les conservateurs, tandis que Deng Xiaoping vit en retrait.

Du 15 au 18 mai, le secrétaire général de l'URSS Mikhaïl Gorbatchev effectue une visite officielle en Chine - la première depuis 1959 (la dernière visite de Khrouchtchev), qui signifie la normalisation des relations sino-soviétiques. Malheureusement, comme la Place de Tian'anmen est occupée par les étudiants, la cérémonie d'accueil orchestrée par le président Yang Shangkun (杨尚昆) a lieu à l'aéroport. Gorbatchev rencontre également Zhao Ziyang, et Deng Xiaoping. Un moment historique entre ces deux grands pays communistes.

Dans la nuit de 3 au 4 juin, a lieu le massacre de Tian'anmen. Dès le 4 juin, François Mitterrand réagit aux événements par une forte déclaration : « Un régime qui, pour survivre, en

---

<sup>1110</sup> Nicolas Philibert, *op.cit.* p.377.

<sup>1111</sup> Dans le documentaire de Robert Destanque sur Joris Ivens, produit par Témoins en 1983 : *Joris Ivens*, le cinéaste confirme avec fermeté l'importance de « laisser les traces ».

<sup>1112</sup> « La disparition brutale de Hu fut ressentie dans toute la Chine comme un choc. Elle le fut particulièrement dans le camp des réformateurs. Tous ceux qui avaient cru à l'ouverture « démocratique », prolongement naturel de l'ouverture économique, regrettaient la mise à l'écart de Hu Yaobang, mais comptaient bien sur un retour de balancier. Un jour, « il » reviendrait, et les idées qu'il avait lancées finiraient par s'imposer. Hu Yaobang disparu, aucun des hommes du Bureau politique, même Zhao, ne paraissait plus capable d'incarner le changement radical qu'on avait espéré ». MARTIN, Claude, *op.cit.* p. 553.

est réduit à faire tirer sur la jeunesse qu'il a formée et qui se dresse contre lui au nom de la liberté, n'a pas d'avenir ». Le 5 juin, Michel Rocard a, devant l'Assemblée nationale, « vigoureusement condamné » la répression du mouvement étudiant, et annoncé que la France « gelait immédiatement toutes ses relations » avec Pékin<sup>1113</sup>.

Selon Marceline Loridan, la dernière grande lutte de Joris Ivens fut de soutenir publiquement les étudiants chinois de la place Tian'anmen :

Il a fait plusieurs appels officiels au gouvernement chinois pour ouvrir le dialogue avec les étudiants, ce qui a nettement refroidi nos liens avec les autorités chinoises, surtout après qu'avec Bernard-Henry Lévy, nous avons créé une organisation internationale qui rassemblait les personnalités intellectuelles, artistiques, politiques ayant voyagé en Chine : Bertolucci, Spielberg, Arthur Miller, et même un ancien ambassadeur des États-Unis auprès de Mao Zedong, sur la base de Yenan. Joris est allé aux premières grandes manifestations sur le parvis du Trocadéro. Puis il est tombé gravement malade ; il a fallu l'hospitaliser, c'était le 16 ou le 17 juin. Il était intubé, il ne pouvait pas parler, il tremblait, mais il écrivait quand même : « Et la Chine ? Et la Chine ? » Il était obsédé par la Chine<sup>1114</sup>.

Joris Ivens meurt le 28 juin 1989. Dans la nuit du 9 novembre suivant, le mur de Berlin tombe. Deux ans plus tard, le 25 décembre, Mikhaïl Gorbatchev, huitième et dernier dirigeant de l'URSS, démissionne, déclarant son poste supprimé et transférant ses pouvoirs, y compris le contrôle des codes de lancement de missiles nucléaires, au président de la fédération de Russie, Boris Eltsine. Ce soir-là, à 19 h 32, le drapeau soviétique fut abaissé pour la dernière fois du Kremlin et fut, le lendemain à l'aube, remplacé par le drapeau russe pré-révolutionnaire. Le 26 décembre 1991, se produit ainsi la dislocation de l'URSS. L'Union soviétique en tant qu'État et sujet de droit international, la Patrie mère de tous les communistes, disparut à jamais. Pékin, Berlin, Moscou, ne sont plus ce que connaissait Joris Ivens. Une époque est terminée.

\*

Le 30 juin 1989, sur *le Quotidien du peuple*, apparaît une petite annonce au milieu de la page trois : « D'après un message du 28 juin, le réalisateur hollandais Ivens est décédé hier soir à Paris, à 91 ans. Ivens a visité la Chine à plusieurs reprises, les films d'actualités sur la Chine qu'il a

---

<sup>1113</sup> *Ibid.* p. 573. En France, il existe de nombreux ouvrages relatifs aux événements de Tian'anmen, mais celui de Claude Martin semble particulièrement intéressant pour son regard mêlant l'amour d'un sinologue envers la Chine, et la raison d'un diplomate qui a vécu ce moment sur place. Dans son mémoire, au fil des pages, apparaît une vision de l'intérieur qui ne perd jamais une mise en perspective internationale, ainsi que les tractations en coulisses des politiques.

<sup>1114</sup> LORIDAN-IVENS, Marceline, *op.cit.* p. 219.



réalisés, ont ouvert une fenêtre pour les Occidentaux curieux de la Chine<sup>1115</sup> ». Par rapport aux publications courantes à son sujet, cette annonce de décès nous paraît extrêmement simple : sans le titre « vieil ami du peuple chinois », ni de détails pour commémorer ses actions amicales vis-à-vis du peuple chinois. En plus, d'après Lu Songhe, le gouvernement chinois n'a pas envoyé de télégramme de condoléances à Marceline Loridan<sup>1116</sup>. Ces détails transmettent un signe de froideur de la part du PCC. Loridan a probablement raison de dire que les derniers gestes de Joris Ivens « ont refroidi les liens avec les autorités chinoises », néanmoins, la détérioration de leurs relations commence beaucoup plus tôt. Les événements de Tian'anmen, ne jouent que le rôle de « la dernière goutte », qui donne une raison légitime pour marquer sa rupture avec le PCC. Ses manifestations contestataires envers le PCC, ne sont que la fin d'une évolution de son ultime décennie.

Dans son autobiographie, Marceline Loridan note : « Deux jours après sa mort, le grand quotidien italien *La Repubblica* terminait l'article consacré à sa disparition par cette phrase : le dernier crime de Deng Xiaoping, c'est la mort de Joris Ivens<sup>1117</sup> ». En 2010, après la projection de certains épisodes de *Yukong* à Shanghai, face aux questions posées concernant la véracité des images montrées dans le film, Marceline Loridan riposte stratégiquement en soulevant un débat chez les jeunes spectateurs chinois : « est-ce que vous ne pensez pas que les problèmes sociaux d'aujourd'hui, viennent de cette course à l'argent, commencée par la réforme de Deng Xiaoping ? » Sur ce point, les propos d'Yves Chevrier nous semblent un éclairage pertinent :

Je pense que dans l'histoire du monde, le virage de la Chine dans les années 80 est plus important que l'effondrement de l'Union Soviétique. Je pense que c'est plus important, quand on verra avec du recul, dans un siècle ou deux, la fin du 20ème siècle, on dira que vraiment, l'évènement capital, ça n'a pas été la chute du Mur de Berlin, etc... c'était l'arrivée au pouvoir de Deng Xiaoping après 1978, parce que ça a changé la norme de la mondialisation économique (...) Ceux qui sont restés fidèles à eux-mêmes devenaient un peu des dinosaures. Il a fallu que l'on se mette à critiquer le nouveau régime chinois pour que de nouveau, ils soient un peu écoutés. Quand vous avez un discours maoïste et que les gens ne savent pas ce qui se passait réellement sous Mao, vous avez un discours critique. On vous dit que le régime chinois est autoritaire, bureaucratique, corrompu... Et ben oui ! Mao a critiqué tout ça<sup>1118</sup>.

---

<sup>1115</sup> « Joris Ivens est décédé » in *Quotidien du peuple*, du 30 juin 1989, p. 3.

<sup>1116</sup> « Entretien avec LU Songhe », *op.cit.*

<sup>1117</sup> LORIDAN-IVENS, Marceline, *op.cit.* p. 220.

<sup>1118</sup> Notre entretien avec Yves Chevrier, Paris, 2016.

## CONCLUSION

### I.

Le 18 janvier 2020, une information émerge dans les médias français « un virus mystérieux » susceptible contagieux, qui provoque une sorte de pneumonie virale, circule à Wuhan. Le virus a déjà causé des morts et un certain nombre de contaminés. Nous avons pris contact avec parents et amis en Chine. Aucun d'entre eux n'était au courant, même des professionnels du domaine médical. Ayant vécu l'épisode du SRAS (2002-2003) en Chine, ce silence de la part de l'autorité chinoise nous inquiète encore plus, vu son style en face des crises graves, qui commence toujours par dissimuler la vérité<sup>1119</sup>.

Le 22 janvier, le gouvernement de Wuhan annonce brusquement qu'un confinement drastique commencera le lendemain. Le jour même, quelque 300 000 personnes devaient quitter Wuhan pour diverses destinations nationales, car le 25 janvier 2020 marque le premier jour du Nouvel An chinois<sup>1120</sup>. Sans le système généralisé des congés payés comme celui qui existe en France, c'est le seul moment possible pour beaucoup de Chinois de pouvoir retrouver leur famille, un moment sans comparaison en matière de déplacements. Wuhan est, par ailleurs, une des plus grandes villes au centre de la Chine- avec plus de 11 millions d'habitants, 83 universités et 1300 000 étudiants dont une grande partie sont déjà partis pour les vacances d'hiver (qui durent environ un mois), commencées avant cette date de confinement et avant la confirmation de l'épidémie.

Dix jours plus tard, le chiffre officiel publié indique déjà un niveau élevé de contaminations : 20 520 cas confirmés et 426 morts. De multiples scandales relatifs sont révélés : retard délibéré (d'au moins un mois) de la part du gouvernement pour la révélation du virus, arrestation de « huit lanceurs d'alerte » par la police locale, corruption de la Croix rouge chinoise concernant des matériels de secours, absence des médias centraux à Wuhan, « nettoyage » impitoyable des voix dissidentes sur l'internet, etc... Parallèlement, une campagne médiatique qui fait l'éloge de l'héroïsme chinois s'installe de jour en jour. La mise en valeur des figures représentatives - experts, soignants qui se sacrifient pour sauver des malades, ouvriers travaillant jour et nuit à la construction d'hôpitaux d'urgence, y compris un ramasseur d'ordures (vieillard

---

<sup>1119</sup> « Les autorités sanitaires locales se veulent rassurantes depuis le début de la semaine : selon elles, le risque d'une transmission du virus entre humains, s'il n'est 'pas exclu', est jugé 'faible' . « Faut-il s'inquiéter de la mystérieuse pneumonie chinoise ? » in *Le Parisien*, du 18 janvier 2020.

<sup>1120</sup> Le Nouvel An chinois fonctionne d'après le calendrier lunaire, la période traditionnelle appelée « le Fête du Printemps » couvre en général les premiers quinze jours de la nouvelle année, mais la célébration commence à partir du 23ème ou 24ème jour du 12ème mois lunaire.

pauvre) qui fait don des liasses de petits billets sans laisser son nom, etc., se répandent dans tous les espaces de l'information publique.

Avec un écart de quatre-vingt-deux ans, nous avons l'impression de revoir une image de Wuhan, aussi dramatique qu'émouvante, celle faite par Joris Ivens en 1938. Beaucoup de morts, beaucoup de souffrances, mais en même temps, une volonté de fer et une solidarité extraordinaire. Les bureaucrates sont tout aussi détestables et le peuple chinois aussi brave et digne - il ne se rend pas devant l'attaque impitoyable des ennemis : en 1938, ce sont des Japonais et en 2020, la « Covid-19 ».

Restons curieux : si Joris Ivens vivait de nos jours, avec son statut d'antan - l'un des rares Occidentaux, officiellement autorisé par Pékin à se rendre à Wuhan pour ramener un film, quels genres d'images montrerait-il ? Il serait sûrement capable de capter des exemples très représentatifs, individualisés, permettant aux Occidentaux de voir le quotidien des Wuhanais, confrontés à l'épidémie, concrètement et passionnément. Il montrerait certainement cette ville meurtrie comme dans *Les 400 millions*, l'effort collectif d'un peuple entier comme dans *Les Lettres de Chine*, l'état surréaliste des années 1970, comme à l'époque de *Comment Yukong déplaça les montagnes* - le contrôle strict du comportement des gens, des rues désertes jusqu'aux bébés masqués, etc... et des questionnements virulents des individus, au moment de la sortie d'*Une histoire de vent...*

La Chine a pris une apparence entièrement renouvelée par rapport à celle(s) connue(s) par Joris Ivens. Mais au fond, rien n'a changé. Malgré le temps passé, la mémoire vidée, des pages de l'histoire effacées, les caractéristiques chinoises, bonnes ou mauvaises, restent dans les gènes chinois. Et les mêmes « gènes » se perpétuent, les mêmes trajectoires idéologiques se retrouvent. Plus de quatre-vingts ans se sont écoulés, pourquoi les habitants de Wuhan sont-ils toujours en train de se battre pathétiquement ? Des centaines et des milliers de morts, des centaines et des milliers de secours venus de toutes parts... Y a-t-il un sens pour qu'un peuple souffre ainsi de générations en générations et répète les mêmes gestes héroïques, entre la vie et la mort ?

Évidemment, aucune oeuvre n'est censée refléter la vérité absolue ; elle traduit seulement le point de vue subjectif de son créateur conditionné par les limites imposées par l'autorité (dans le cas des films en Chine). Mais est-ce que ces enregistrements, ces créations nous aident à nous approcher un peu plus de la vérité et à tirer des leçons pour essayer d'éviter la répétition des mêmes erreurs ?

Avons-nous un minimum de connaissances de ce que nous avons vécu et de ce que nous sommes en train de vivre ? Sinon, quel est le sens de toutes ces vies sacrifiées ?

L'épidémie de SRAS en 2003<sup>1121</sup>.

Le scandale du lait de vache frelaté en 2008<sup>1122</sup>.

Le scandale des mauvais traitements et des abus sexuels dans l'École maternelle du groupe Hong Huang Lan en 2017<sup>1123</sup>.

...

Toutes ces affaires récentes s'enfoncent déjà dans l'oubli par des « tours magiques » de l'autorité. De chacun de nous qui a vécu ces drames, qui sera capable d'en expliquer le sens à nos enfants ? De quel monde les générations suivantes vont-elles hériter ?

« Lorsque des informations importantes dans le domaine de la santé publique sont censurées, la censure étouffe non seulement les informations, mais aussi et surtout la vie humaine », ainsi s'exprime Liu Xiaobo, lauréat du prix Nobel de la paix à propos des poudres de lait toxiques en 2008<sup>1124</sup>.

« Je pense que dans une société saine, il ne devrait pas y avoir une seule voix, et je n'approuve pas l'utilisation du pouvoir public pour des interférences excessives », a déclaré Li Wenliang, l'un des premiers à avoir tenté d'alerter ses confrères sur la dangerosité du virus le 30 décembre 2019. Détenu par la police, pour avoir « répandu les rumeurs », il lui a été demandé de signer une lettre d'avertissement « reconnaissant qu'il perturbe l'ordre social », et de « cesser ces

---

<sup>1121</sup> Pour les sujets contemporains, quand il existe déjà des informations précises en français, nous nous contentons de donner les liens sur l'internet. <https://www.santepubliquefrance.fr/maladies-et-traumatismes/maladies-et-infections-respiratoires/infection-a-coronavirus/articles/le-sras-cov-un-coronavirus-a-l-origine-d-une-epidemie-mondiale-d-une-ampleur-considerable> [consulté le 29/12/2021]

<sup>1122</sup> [https://www.lemonde.fr/asi-pacifique/article/2008/09/16/le-scandale-du-lait-frelate-prend-de-l-ampleur-en-chine\\_1095986\\_3216.html](https://www.lemonde.fr/asi-pacifique/article/2008/09/16/le-scandale-du-lait-frelate-prend-de-l-ampleur-en-chine_1095986_3216.html)[consulté le 29/12/2021]

<sup>1123</sup> [https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2017/12/04/la-chine-sous-le-choc-apres-une-affaire-d-abus-sur-des-enfants\\_5224153\\_4497186.html](https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2017/12/04/la-chine-sous-le-choc-apres-une-affaire-d-abus-sur-des-enfants_5224153_4497186.html)[consulté le 29/12/2021]

<sup>1124</sup> LIU Xiaobo (刘晓波, 1955-2017), écrivain et professeur d'université, est une figure de proue du mouvement pro-démocratique en Chine. Ayant joué un rôle central dans les manifestations en 1989, il a été détenu à deux reprises : de 1989 à 1991 et de 1996 à 1999. En 2008, il a signé *la Charte 08*, un manifeste pour promouvoir la réforme politique et le mouvement démocratique chinois. Il a été arrêté en juin 2009, condamné à onze ans de détention le jour de Noël 2009, avec la charge d'« incitation à la subversion du pouvoir de l'Etat ». Couronné d'un prix Nobel de la paix en 2010 pour « son combat, durable et non violent, en faveur des droits de l'homme en Chine », il reste prisonnier, et meurt d'un cancer le 13 janvier 2017. Ses oeuvres sont censurées en Chine, mais traduites et publiées en France. Sur l'internet en Chine, aucune trace de ses pensées ni de son existence, si ce n'est ce genre de critique officielle qui le décrit comme « traître, opportuniste, payé par les Américains pour humilier la nation chinoise et tromper le peuple chinois ». Cf. <https://www.chinanews.com.cn/gn/2010/10-26/2613189.shtml>

actions illégales » sous peine de « être poursuivi par la loi », le 3 janvier 2020. Atteint du covid-19, il est mort le 6 février, à l'âge de 34 ans<sup>1125</sup>.

Si Joris Ivens avait été là, Li Wenliang aurait-il eu une petite place dans son montage ? Peut-être, puisqu'il est rétrospectivement reconnu comme « martyr » le 2 avril 2020 par Pékin. Mais les vies perdues avant la révélation officielle, sont-elles destinées à être invisibles, comme d'innombrables victimes à cause du Grand Bond en avant et de la Révolution culturelle ?

Ce qui est encore plus intéressant, c'est que la situation mondiale s'est radicalement inversée en 2020. Deux ans après l'apparition du Covid-19 à Wuhan, la Chine est devenue une référence pour sa stratégie de « tolérance zéro » au Covid (5699 morts et 131 586 cas de contamination en tout)<sup>1126</sup> tandis que le nombre de décès dans le monde dépasse 5,4 millions (avec plus de 284 millions de cas positifs)<sup>1127</sup>. Depuis le commencement de la pandémie, l'exportation chinoise a augmenté de manière fulgurante<sup>1128</sup>, l'économie chinoise bénéficie d'un rebond « grâce au Covid-19 » et elle est en train de dépasser les États-Unis plus rapidement que prévu quand le reste du monde connaît des problèmes économiques et sociaux sans précédent.

---

<sup>1125</sup> LI Wenliang (李文亮, 1985-2020) est ophtalmologue à l'Hôpital central de Wuhan. Le 30 décembre, il partage pour la première fois dans un groupe d'anciens étudiants de l'École de médecine de Wuhan, sur l'application de messagerie WeChat, des informations relatives à l'épidémie de coronavirus. Photo d'un test à l'appui, il affirme que sept patients ont été diagnostiqués au coronavirus. Placés en quarantaine, ces patients s'étaient tous rendus au marché aux poissons de la ville. Il prévient ses amis dans une conversation privée, mais ses messages sont massivement partagés sur les réseaux sociaux et rapidement captés par les autorités. Le jour même, la commission de santé de la municipalité de Wuhan informe les établissements médicaux de la ville de l'apparition d'une « pneumonie d'origine inconnue ». Un message qui s'accompagne d'un avertissement : « Aucune organisation ou personne n'a le droit de divulguer des informations [sur la maladie] au public sans autorisation ». Li Wenliang et sept autres médecins sont interpellés et visés par une enquête le 1er janvier. Questionné pendant plusieurs heures, il est contraint de signer un procès-verbal reconnaissant qu'il « perturbe l'ordre social ». Dès le début de l'épidémie, les autorités chinoises tentent donc de contrôler les informations sur le virus. Sur le réseau social Weibo, la police de Wuhan annonce qu'elle a pris des « mesures légales » contre des personnes ayant « publié et partagé des rumeurs en ligne », « causant un impact négatif sur la société ». Le lendemain, l'information est reprise par la chaîne CCTV, la télévision d'État, sans préciser que les huit personnes accusées de « répandre des fausses rumeurs » sont des médecins. Dans les deux semaines qui suivent, les autorités de Wuhan sont les seules à communiquer sur le virus. Les scientifiques identifient le nouveau coronavirus le 7 janvier, mais les nouveaux cas de contamination tardent à être annoncés. Les autorités maintiennent également que la contamination entre humains n'est pas prouvée. Ce blocage dure jusqu'au 20 janvier. Dans les médias français, des articles sont publiés à ce sujet, par exemple : « Coronavirus : comment ce médecin chinois a été réduit au silence après avoir donné l'alerte » in *Le Parisien*, du 05 février 2020.

<sup>1126</sup> La Chine a quasiment fermé ses frontières depuis mars 2020, et mène une lutte au front intérieur contre la Covid, en appliquant des mesures drastiques : l'isolement strict de toute personne détectée positive avec une extension de tous les cas contacts par cercles concentriques, la quarantaine minimum de deux ou trois semaines dans une chambre désignée d'hôtel pour toutes les personnes arrivant de l'étranger sur le sol chinois, dès la sortie de l'hôtel, encore une ou deux semaines de quarantaine à domicile (différentes régions ont des mesures différentes), des campagnes de tests qui couvrent l'ensemble des habitants dès l'apparition d'un cas dans une ville, comme à Nankin, Xi'an, etc... et des confinements locaux dès l'affirmation d'un cas positif, que ce soit dans une ville, dans un site touristique, ou dans une résidence, l'extension s'étend à tous les contacts d'après une étude rigoureuse d'itinéraires de cette personne contaminée, dans les 14 jours avant la date du test, etc. Dans les médias français, il y a sur ce sujet un suivi constant - par exemple : « La Chine réaffirme une stratégie zéro Covid inébranlable », in *Le Monde*, le 24 novembre 2021.

<sup>1127</sup> Chiffres relevés jusqu'au 29 décembre 2021, d'après le site de recensement mondial <https://covidtracker.fr>

<sup>1128</sup> D'après les chiffres publiés par la Douane de RPC : <http://www.customs.gov.cn/customs/302249/zfxxgk/2799825/302274/myzs75/zgdwmyzs/3796267/index.html>

Est-il l'heure de faire l'éloge du gouvernement de PCC parce qu'il est le gouvernement qui assure le mieux la vie de son peuple ?

Ainsi, quand cette recherche se termine et qu'une crise sanitaire sévit durement, vivre intensément des évolutions mondiales, nous ramène constamment à la place de Joris Ivens aux points névralgiques de l'Histoire. D'une part, cette situation nous permet une compréhension de notre sujet avec plus d'affinité, d'autre part, nous admettons un constat de surprise : cette étude nous arme d'un regard froid devant de multiples propagandes, donc, nous rend plus sereine face aux perturbations de toutes parts<sup>1129</sup>.

Aux tournants historiques, il existe autant de voix que de choix différents, qui nous interrogent, déstabilisent, déboussolent... Des militants aux convictions fermement établies ont souvent tendance à se jeter dans les torrents pour défendre leurs idéaux, la « vérité » offre, toutefois, mille facettes. Si, comme l'écrit François Mauriac : « l'épreuve ne tourne jamais vers nous le visage que nous attendions », pourrions-nous lire ce qui arrive à la lumière de ce qui est déjà arrivé ? Certainement. La lecture de cette relation entre Joris Ivens et la Chine, fonctionne comme un vaccin « anti-propagande », qui nous aide à mieux organiser notre regard sur la réalité contemporaine. Désormais, au lieu de se dire « que vois-je ? », penser peut-être et plutôt : « comment la voir ? »

## II.

Si ce sujet nous passionne avec toute son ampleur historique, culturelle et cinématographique dès le départ, il paraissait pourtant presque insaisissable, sinon inaccessible. Les études précédentes nous ont effectivement fourni un large système de références concernant la relation des Occidentaux avec la Chine, mais elles comportaient un grave défaut : nos réflexions antérieures se restreignaient aux perspectives littéraires et cinématographiques, tandis que dans cette histoire d'Ivens avec la Chine, la dimension idéologique et politique y est primordiale. De Pierre Loti à Pierre-Jean Rémy, en passant par de nombreux réalisateurs français de renom, leurs œuvres présentent la Chine comme l'éternelle « Autre », que ce soit par la distance physique ou imaginaire ; toute la complexité de leurs liens, qu'ils soient partagés entre l'amour et la haine, l'admiration ou la fascination, la peur ou le mépris, est basée sur la « différence », voire « l'opposition » Occident - Orient. Mais dans le cas de Joris Ivens et de la

---

<sup>1129</sup> Nous souscrivons à l'avis de l'auteur d'*Une histoire mondiale des cinémas de propagande* : « l'histoire de la propagande se confond avec l'Histoire tout court. (...) la propagande s'adresse à chacun de nous, car nous sommes les enjeux d'une lutte politique et idéologique, que nous le désirions ou non ». Une étude approfondie dans ce domaine est « une merveilleuse éducation à la lecture des images de propagande contemporaine qui envahissent nos quotidiens (cinéma, presse, télévision, publicité politique, Internet, etc.). » Elles nous donnent « les armes nécessaires pour débusquer et contrecarrer les manipulations médiatiques d'aujourd'hui ». Cf. BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde, 2015, p.7-9.

Chine, le point de départ s'appuie sur leurs « points communs » : Joris Ivens et les Chinois ont partagé les mêmes idées idéologiques et politiques - en 1938, c'était la lutte antifasciste. Quarante ans plus tard, à la question « vous étiez donc un cinéaste militant ? », Joris Ivens a répondu : « J'étais un militant international qui s'exprime avec des films<sup>1130</sup> ». Défini comme « militant », avec le qualificatif « international », le film pour lui, n'est qu'une « arme<sup>1131</sup> ». Régis Debray le souligne : la trajectoire de Joris Ivens fut « celle d'un fidèle de la IIIème Internationale<sup>1132</sup> ». Joris Ivens et les Chinois se rencontrent, s'approchent, s'entraident, parce qu'ils ont des aspirations similaires ; ils sont des camarades sur le même front, coordonnés par la IIIème Internationale à l'époque. Cette assimilation engendre toute l'originalité de Joris Ivens par rapport à d'autres créateurs occidentaux.

L'idéalisme est donc le maître-mot qui guide Ivens dans ses relations avec la Chine... Et cet idéalisme, c'est d'abord un héritage familial. Catholiques, progressistes, optimistes, engagés, de père en fils, les Ivens s'investissent corps et âme dans les activités sociales, charitables, ils poursuivent leurs idéaux avec une sorte de piété religieuse, et veulent « laisser des traces »<sup>1133</sup>. Ces caractéristiques font partie intégrante de la personnalité de Joris Ivens. Dans sa jeunesse, il suivait sa mère à l'église régulièrement et volontairement ; converti au communisme, il persévéra dans la même conviction : « je vis sur mes certitudes, fondées la plupart du temps sur une intuition ou un sentiment qui n'appartient à personne d'autre qu'à moi-même<sup>1134</sup> ». Sa ferveur plus sa détermination le font accepter des sacrifices pour la réalisation de l'idéal collectif, et ne change pas de position dès l'apparition de certains signes incohérents. Au lieu de prendre du recul, il tourne le dos aux « rumeurs » malgré ses liens (parfois étroits) avec les victimes<sup>1135</sup>. Prenons l'exemple des « procès » à l'ère de Staline dans les années 1930 :

Pour moi et pour la plupart des communistes, lorsque le Parti avait parlé, on le croyait et on l'acceptait. Tout notre engagement était fondé sur cette croyance dans le Parti et dans les hommes qui avaient fait la Révolution d'Octobre. Tel était le courant de l'histoire, et tout ce qui s'opposait à ce courant était un danger qu'il fallait combattre. Alors, si des

---

<sup>1130</sup> DEVARRIEUX, Claire, *op.cit.*, p.44.

<sup>1131</sup> *Ibid.* p. 45. : « (...) j'étais dans l'action, le film était une arme qui ne devait pas arriver trop tard. » p. 7: « Souvent, la caméra est une arme, elle attaque. Ce n'est pas un instrument passif, une fenêtre ouverte sur le monde. Et le film est lui aussi une arme directe ».

<sup>1132</sup> Régis Debray : « C'est une personnalité riche et complexe, mais sa trajectoire fut celle d'un fidèle de la IIIème Internationale. » (Nos échanges avec Régis Debray par courriel, du 4 août 2010.)

<sup>1133</sup> Cf. Partie I.

<sup>1134</sup> IVENS, Joris, DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.18.

<sup>1135</sup> Cf. Partie II.

hommes avaient comploté contre l'Union soviétique, il était normal de les juger et de les condamner. Nous étions des millions à voir les choses ainsi. Pourtant, je dois reconnaître que ces procès ne m'ont ni profondément troublé ni beaucoup intéressé. Je peux dire que je leur ai tourné le dos et que je les ai oubliés sans effort<sup>1136</sup>.

Il en va de même pour d'autres moments critiques liés à l'URSS, et plus tard, à la Chine. L'attitude de Joris Ivens semble tellement hors du commun qu'elle pourrait passer pour « incompréhensible ». Aux yeux de beaucoup de ses proches, c'est de la « naïveté<sup>1137</sup> », ou de l'« aveuglement<sup>1138</sup> », mais pour lui, il s'agit simplement de sa profonde « croyance<sup>1139</sup> »:

Je crois la cause honnête et révolutionnaire. (...) Il ne faut pas me voir en chasseur de causes. Je dois être touché par quelque chose pour partir, penser que c'est juste pour oser le faire. J'ai travaillé dans les pays socialistes, j'ai pensé, c'est dur, la maladie des jeunes socialistes. Mais j'ai été avec ça toute ma vie, en unité avec ma conscience. J'étais intègre, j'ai été moi-même. (...) 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. Amuser le public ne m'intéresse pas.

De toute évidence, une part d'héroïsme est liée à son idéalisme. Du « bon Indien » au « Gueux de la Hollande », toute sa vie, Joris Ivens s'investit à ce rôle du « héros près du peuple », consciencieusement<sup>1140</sup>. Lors de son premier voyage en URSS, il a capté « la manifestation d'un besoin (...) les ouvriers avaient besoin d'artistes pour défendre leur cause<sup>1141</sup> ». En quelques sortes, c'est pour répondre à cette attente qu'il a changé complètement son style filmique, puis son chemin<sup>1142</sup>. Sa relation avec la Chine s'est construite sur la quête d'un idéal, en même temps, il a toujours senti ce besoin d'aide chez les Chinois : en 1938, il les aide à lutter contre les envahisseurs japonais ; en 1958, il les aide à construire le socialisme ; en 1972, il les aide à valoriser le « monde nouveau » (d'après l'idéal maoïste) - du moins, le croyait-il sincèrement. Ainsi le mot « défendre » et toute une gamme de synonymes traversent sa mémoire, jusqu'au début 1980, le moment où il a écrit ces lignes :

---

<sup>1136</sup> IVENS, Joris, DESTANQUE, Robert, *op.cit.*, p.194.

<sup>1137</sup> Joris Ivens est quelqu'un de « naïf », constatent Marceline Loridan comme Germaine Krull. Cf. Partie I - chapitre 3, et Partie IV.

<sup>1138</sup> Chris Marker : « Tout au long de ma vie j'avais croisé des militants communistes dont la qualité humaine ne pouvait être mise en question, et leur aveuglement envers l'URSS ou les méthodes proprement mafieuses de leur parti me paraissaient relever davantage des mystères de la biologie que d'un jugement moral ». LAMBERT, Arnaud, *Also known as Chris Marker*, Paris, Le Point du jour, 2013. p.87.

<sup>1139</sup> DEVARRIEUX, Claire, *op.cit.*, p.27-29.

<sup>1140</sup> Cf. Partie I et Partie V.

<sup>1141</sup> DEVARRIEUX, Claire, *op.cit.*, p.88.

<sup>1142</sup> Cf. Partie I - chapitre 3.



Je ne détiens la vérité ni sur le passé de la Chine ni sur son avenir. Simplement, je suis un homme qui la protège. Si demain la Chine ne répond plus à mes espoirs, je ferai ce que ma conscience me dira, mais aujourd'hui je peux dire que je reste avec les Chinois, complètement<sup>1143</sup>.

« De quel côté se trouve l'espoir pour la Chine, [Ivens] pense le savoir clairement, alors, il suit indéfectiblement cette direction<sup>1144</sup> ». Malheureusement, la Chine après Mao ne répond plus aux aspirations du cinéaste, mais c'est la seule qui lui permet d'accomplir sa dernière oeuvre, *Une histoire de vent*. Dans cet ultime opus, à la place de cet air intimement confiant qui marque ses précédentes images chinoises, transparaissent ici des nuances complexes : déception, obstination, et une sorte de malaise ... Si la position de Joris Ivens en tant que « camarade » distingue ses images de celles des « exotiques », leur logique opératoire se révèle la même. Il voit en Chine un réservoir d'espoir, propice à la réalisation de son utopie. Ainsi, quand l'évolution de la Chine correspond à ses attentes, toutes ses créations respirent l'adhésion totale ; mais dans le cas contraire, la complicité disparaît à jamais. Même si Joris Ivens ne s'affranchit pas de leur lien officiel, ses images ne mentent pas - tel un miroir, elles nous renvoient l'image de son créateur.

En effet, quand on parle de la relation de Joris Ivens avec la Chine, il manque une définition préalable de « la Chine » : qu'est-ce que signifie ici « la Chine » ? S'agit-il d'une notion géographique, historique, anthropologique, culturelle, politique ou idéologique ? « Pendant une longue période, [Ivens] a aussi confondu gouvernement chinois et peuple chinois. Quel que soit le gouvernement au pouvoir, il était persuadé que celui-ci représentait la Chine, le peuple chinois, la nation chinoise<sup>1145</sup> », ainsi le constate Bai Hua. Quand Ivens parle de la Chine, cette dernière est une notion très vague : c'est la nation chinoise, le peuple chinois, le(s) gouvernement(s) chinois, mais aussi et surtout le PCC. Sa relation avec « la Chine » est fondamentalement son lien avec le PCC : Joris Ivens a contribué à l'écriture historique du PCC grâce à son don de caméra en 1938, et le PCC, après son avènement au pouvoir, a fourni au cinéaste un champ expérimental idéologique, politique et artistique, assurant un soutien décisif à la notoriété du cinéaste, dans la seconde moitié de sa vie.

Néanmoins, si l'on parle du peuple chinois, ou la nation chinoise au sens propre, rétrospectivement, son statut de « protecteur » de la Chine, ne relève que de son espérance, si ce n'est pas du pur fantasme. *Les 400 millions* n'ont pas joué le rôle souhaité dans la lutte des Chinois contre le Japon à cause des circonstances - un problème de « timing » ; *Lettres de Chine* comme

---

<sup>1143</sup> IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *op.cit.* p. 18.

<sup>1144</sup> « Entretien avec Bai Hua », *op.cit.*

<sup>1145</sup> *Id.*

*Comment Yukong déplaça les montagnes*, s'accordent aux discours officiels du gouvernement aux moments des tournages, mais les valeurs exaltées sont ensuite niées par le PCC lui-même. Quant à sa contribution à la cause cinématographique chinoise, si souvent vantée dans les espaces médiatiques, elle ne reste que sur papier. En pratique, les cinéastes chinois qui travaillent à l'intérieur du système d'État, n'ont pas l'occasion de pratiquer « les méthodes d'Ivens » à cause des contraintes économiques ou politiques. D'ailleurs, Joris Ivens côtoie largement plus de dirigeants que de vrais créateurs, après la fondation de la RPC. Après la Révolution culturelle, en raison des divergences idéologiques, politiques ou artistiques, et de l'invisibilité de ses images dans le champ public, il n'a quasiment aucune influence sur les nouvelles générations de cinéastes, malgré sa réputation « retentissante<sup>1146</sup> ».

Pour résumer, l'idéalisme de Joris Ivens et l'idéal qu'il a défendu, sont foncièrement de nature occidentale. S'il se qualifie « rebelle » ou « en marge », c'est aussi par rapport au système occidental. Comprendre la civilisation, la culture chinoises ou le peuple chinois, n'est jamais son vrai objectif. Il cherche et représente une Chine telle qu'il la rêve, mais pas telle qu'elle est dans sa complexité. Enraciné dans le partage idéologique, il se croyait l'intime « camarade » de la Chine (du PCC), et ses images expriment un air familier (faites de « dedans »), destiné aux étrangers (ceux qui vivent « dehors »). Connaissant parfaitement les attentes des Occidentaux, il arrive à trouver les chemins pour promouvoir ses valeurs, qu'elles soient idéologiques, politiques ou artistiques. Or, le communisme, pour les Chinois, n'est qu'un des nombreux « ismes » empruntés de l'Occident pour « sauver le pays<sup>1147</sup> ». « La Chine voulait utiliser l'Occident pour les usages pratiques tout en conservant comme fondement la culture chinoise. Le savoir de l'Occident était considéré comme un outil et non comme une fin en soi<sup>1148</sup> », le constat de Jacques Pimpaneau reste d'actualité. La connivence entre Joris Ivens et la Chine ne peut être qu'éphémère, si ce n'est pas illusoire.

Selon François Furet : « un des traits distinctifs du XXe siècle est d'avoir été inséparable de deux illusions fondamentales, le fascisme et le communisme (...) Le cinéma, par la façon dont il donne lyriquement corps à tout ce qu'il enregistre, est un formidable capteur et mobilisateur d'illusion<sup>1149</sup> ». En ce sens, Joris Ivens, celui qui « ne renonce jamais » à son idéal, relève d'un cas extraordinairement intéressant pour l'étude de cette « illusion ». Sa relation avec la Chine à

---

<sup>1146</sup> Cf. Partie V.

<sup>1147</sup> Cf. Partie I.

<sup>1148</sup> PIMPANEAU, Jacques, *Chine, histoire de la littérature*, Paris, Philippe Picquier, 2016. p. 573.

<sup>1149</sup> « Entretien avec François Furet » in BAECQUE, Antoine de, *Feu sur le quartier général ! Le cinéma traversé*, Paris, France, Cahiers du cinéma, 2008, p.165.

travers ses oeuvres, nous démontre le système de fabrique des « propagandes », son mode de fonctionnement, son mécanisme interne, etc... « Cette personnalité riche et complexe<sup>1150</sup> » mériterait sans doute des études dans d'autres domaines, que ce soit en histoire politique, en histoire des idées, voire même en psychologie ou toute autre discipline qui étudie l'esprit humain.

La longue histoire de Joris Ivens et la Chine se termine par une volte-face : en juin 1989, pour la première fois dans sa vie, Joris Ivens se place en opposition contre le gouvernement chinois (le PCC). Cheveux blancs au milieu des jeunes contestataires (la manifestation des Chinois à Paris), très belle image d'un vieux militant international et d'un défenseur (des étudiants écrasés). Un point idéal.

### III.

Enfant, nous étions déjà fascinée par les antiquités, objets ou savoir-faire, par l'éducation des grands-parents ; adolescente, nous avons longtemps songé à devenir détective sous le charme de Sherlock Holmes. Grâce à ce travail, l'impression persiste d'avoir pu réaliser de vieux rêves avec cette double mission d'archéologue et de détective. Recueillir, fouiller, creuser, trier, interpréter, analyser... Toutes ces démarches permettent de trouver des indices, réunir des témoignages, lézarder les apparences, afin de briser les barrières entre la Chine et l'Occident, et de reconstituer un tableau historique relativement complet où se situe l'histoire de Joris Ivens et la Chine.

Il s'agit d'un premier travail à ce sujet dans le milieu académique. Cette thèse est une pièce manquante dans le domaine de recherche sur Joris Ivens, une pièce importante, puisque pour comprendre Joris Ivens il fallait évaluer son lien avec la Chine, qui a tant compté dans son parcours intellectuel. Ce manque n'est pourtant pas facile à combler. Pour connaître une Histoire qui se dérobe, il faudrait un travail collectif s'appuyant sur les documents de tous les pays concernés (publics et privés), y compris les documents secrets du PCC, et sur de vastes enquêtes d'histoire orale<sup>1151</sup>, mais il est impossible à réaliser tant que les autorités chinoises s'y opposent, tenant à préserver une image positive du Parti, et que la majorité des témoins sont décédés. Le

---

<sup>1150</sup> Régis Debray, *op.cit.*

<sup>1151</sup> La relation de Joris Ivens et la Chine s'est développée au sein du mouvement communiste mondial. Par conséquent, elle ne peut pas être étudiée isolément. Il faudrait la placer dans un cadre étendu à tous les pays concernés, tels que l'ex-URSS, les pays communistes d'Europe de l'Est, Cuba, Viêt-Nam, etc. Ivens parle plusieurs langues, et a séjourné dans beaucoup de pays différents. La Fondation Joris Ivens s'efforce de rassembler et de conserver tous les documents publics et personnels relatifs à l'archive de Nijmegen, aux Pays-Bas. Pourtant, il existe toujours aux quatre coins du monde, des documents épars, ou archives inédites. Par ailleurs, pour un dépouillement rigoureux des archives, il faudrait lire conjointement le néerlandais, l'allemand, l'anglais, le français, le chinois, le polonais, l'espagnol, etc... Cela relève d'un travail collectif international qui reste à établir.

présent travail ne prétend à rien d'autre que d'être un premier pas, tentant de mettre en perspective des documents hollandais, français, face à des données chinoises jusqu'alors jamais exploitées. Ces regards croisés marquent à la fois l'urgence d'une approche encore plus approfondie aussi bien que les limites de cette recherche, dans l'état actuel des données disponibles. Quoi qu'il en soit, peut-être aurons-nous ici contribué à la constitution d'archives inédites qui seront de précieuses données pour des recherches à venir.

De 1898 à 1989, la longue vie de Joris Ivens correspond à une période extrêmement mouvementée de l'histoire de la Chine. Ce sujet cumule des dangers à cause d'un cadre immense, qui se meut avec une rare intensité historique. Au départ de cette thèse, nous étions effectivement submergée par tous les éléments éparpillés - en outre, les versions connues sont souvent partielles, partiales, voire même intentionnellement erronées. Mais cette fouille nostalgique de l'Histoire de la Chine à la rencontre de Joris Ivens, nous ouvre la possibilité de connaître davantage notre pays sous des angles inhabituels : un aperçu général de l'Histoire du PCC, détaché de son image imposante en Chine ; l'évolution de la Chine moderne et contemporaine sous diverses influences occidentales, l'impact des mouvements politiques pour les Chinois, sur le plan social, culturel, artistique... À travers ce cas particulier (Joris Ivens et ses films), nous avons trouvé des points d'appui concrets, riches en détails, qui permettent un sondage profond. Cette étude est ainsi une véritable introspection, un renouvellement, et un accouchement dans la souffrance.

Les relations que l'art cinématographique entretient avec l'Histoire relèvent de trois grandes catégories, d'ailleurs non exclusives l'une de l'autre : représenter l'Histoire, reconstruire l'Histoire et influencer l'Histoire. C'est à cette dernière catégorie qu'appartiennent les films de propagande<sup>1152</sup>.

Des quatre films de Joris Ivens sur la Chine étudiés pour cette recherche, au moins trois sont visiblement des films de propagande. L'auteur s'est d'ailleurs exprimé clairement (deux ans après la sortie triomphale de *Yukong*) : « Mes films sont faits pour que ça brûle aujourd'hui dans le coeur des gens<sup>1153</sup> ». Cette forte volonté d'influencer le monde par ses images, transforme ses oeuvres en autant de comètes chargées de toutes les interrogations et contradictions de son temps. Ces précieuses archives historiques conservent des traces tangibles d'une réalité sans cesse

---

<sup>1152</sup> BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (dir.), *op.cit.*, p.7.

<sup>1153</sup> DEVARRIEUX, Claire, *op.cit.*, p.59

mouvante, évitant des ornières si néfastes à une analyse franche des événements et des sociétés - ce qui reste à nos yeux une entreprise fondamentale de toute démarche historique.

*Beijing Coma*<sup>1154</sup>, *Red Amnesia*<sup>1155</sup>, *Nostalgia*<sup>1156</sup>, *I Wish I Knew*<sup>1157</sup> ... la nouvelle génération des créateurs chinois s'évertue d'enregistrer certaines traces de notre vécu par des mots comme des images, alors que les titres seuls traduisent déjà l'obsession de l'oubli (forcé ou volontaire). « L'Histoire est faite par les hommes et les femmes, mais elle peut également être défaite et réécrite, à coups de silences, d'oublis, de formes imposées et de déformations tolérées (...)»<sup>1158</sup>. En 2008, Zhang Xianmin présente un « rapport minoritaire » au séminaire académique international consacré à Joris Ivens : « La première chose que nous devons nous demander aujourd'hui n'est pas qui est Ivens, mais qui nous sommes. À l'origine, c'est un sujet minoritaire, mais il a longtemps été considéré comme un sujet majeur dans les circonstances spécifiques de la Chine. C'est une mauvaise lecture d'Ivens et une mauvaise lecture de nous-mêmes»<sup>1159</sup>. Issus d'un pays si vieux à la mémoire si courte, la quête des réponses pour « qui sommes-nous » et « quelle est notre histoire » devient ainsi l'enjeu d'un véritable combat contre toutes formes de propagande. Le récit des épreuves subies pourrait être celui d'un moment d'initiation ou d'apprentissage. L'exercice n'est pas confortable, mais il reste fondamental.

---

<sup>1154</sup> MA Jian, *Beijing coma*, traduit par Constance de Saint-Mont, Paris, J'ai lu, 2008. C'est un roman publié en dehors de la Chine à la mémoire des événements de 89.

<sup>1155</sup> *Red Amnesia* (闯入者), film (fiction) de Wang Xiaoshuai, sorti en 2014, qui reflète le traumatisme de la Révolution culturelle.

<sup>1156</sup> *Nostalgia* (乡愁), film documentaire de Shu Haolun, sorti en 2006. Il dépeint la disparition d'un des plus vieux quartiers du centre de Shanghai, rasé pour faire place à un projet immobilier vers 2002.

<sup>1157</sup> Documentaire de Jia Zhangke, Cf. Partie IV.

<sup>1158</sup> SAÏD, Edward, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, trad. de l'américain par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 2005. p. 9.

<sup>1159</sup> Zhang Xianmin, « Ivens : rapport minoritaire et ... », *op.cit.*, p. 330.

# ANNEXES

## SOMMAIRE

NOTE DES SOURCES

BIBLIOGRAPHIE

FILMOGRAPHIE

LISTE DES PERSONNES INTERVIEWÉES

ENTRETIEN AVEC BAI HUA

ENTRETIEN AVEC RÉGIS DEBRAY

TÉLÉGRAMMES CONCERNANT JORIS IVENS ET LA CHINE (1957 - 1960)

COMPTE RENDU DE LA RENCONTRE

DE DENG XIAOPING AVEC JORIS IVENS ET MARCELINE LORIDAN-IVENS (1979)

JOURNAL PERSONNEL DE LU SONGHE (陆颂和), L'INTERPRÈTE QUI A ACCOMPAGNÉ  
JORIS IVENS POUR LE TOURNAGE DE *YUKONG*

\* 1 DVD

ILLUSTRATIONS

FILMS

## SOURCES

### **A. Des sources écrites, filmiques, audio-visuelles ont été collectées en Chine, en France et aux Pays-bas ( bibliographie et filmographie ci-jointes ) :**

1. En Chine : la Bibliothèque de Nanjing (南京图书馆), la Bibliothèque de Shanghai (上海图书馆), Archives du film de Chine (中国电影资料馆).
2. En France : la BNF (Bibliothèque nationale de France), l'INA (Institut national de l'audiovisuel), la Bibliothèque du film (de la Cinémathèque française), la Bibliothèque du cinéma François Truffaut, la BULAC (Bibliothèque universitaire des langues et civilisations orientales), la Bibliothèque de l'École française d'Extrême-Orient (la Maison de l'Asie), la Bibliothèque de la Sorbonne Nouvelle, les Bibliothèques municipales de la ville de Paris, la Bibliothèque municipale de Vincennes, ainsi que les bases de données accessibles sur Internet à la Maison de l'Asie: CNKI (China National Knowledge Infrastructure), Ressources numériques du *Quotidien du peuple* - Renmin ribao dianziban (人民日报电子版1946-2009), et SUDOC ( système universitaire de documentation).
3. Aux Pays-Bas : la Fondation Joris Ivens, l'Archive municipale de Nimègue.

### **B. Documentations complémentaires : des sources orales ont été collectées en Chine, en France et aux Pays-bas - entretiens avec des personnes ayant connu Joris Ivens, chercheurs, réalisateurs, et autres personnes concernées par cette recherche. La liste exhaustive des personnes rencontrées est jointe ci-dessous.**

# BIBLIOGRAPHIE

## SOMMAIRE

### I. RÉFÉRENCES FRANÇAISES, HOLLANDAISES et AMÉRICAINES

#### I.1. JORIS IVENS

- I.1.1 ÉCRITS DE JORIS IVENS
- I.1.2 ENTRETIENS
- I.1.3 CATALOGUES DE RÉTROSPECTIVES, D'EXPOSITIONS
- I.1.4 MONOGRAPHIES

#### I.2 LA CHINE

- I.2.1 HISTOIRE DE LA CHINE
- I.2.2 CULTURE ET CIVILISATION CHINOISES
- I.2.3 ESSAIS
- I.2.4 ŒUVRES LITTÉRAIRES
- I.2.5 LIVRES DE PHOTOGRAPHIES

#### I.3 LE CINÉMA

- I.3.1 MONOGRAPHIES ET OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LE CINÉMA
- I.3.2 CINÉMA CHINOIS
- I.3.3 CINÉMA SOVIÉTIQUE

#### I.4 ÉPISTÉMOLOGIES ET PROBLÉMATIQUES SPÉCIFIQUES

- I.4.1 GÉNÉRALITÉS SUR L'HISTOIRE CONTEMPORAINE
- I.4.2 HISTOIRE CULTURELLE
- I.4.3 CINÉMA ET HISTOIRE
- I.4.4 ORIENT ET OCCIDENT
- I.4.5 BIOGRAPHIES



## 2. RÉFÉRENCES CHINOISES

2.1. JORIS IVENS

2.2. BIOGRAPHIES CONNEXES

2.3. OUVRAGES SUR LE FILM DOCUMENTAIRE

2.4. OUVRAGES RELATIFS AU CINÉMA CHINOIS

2.5. OUVRAGES D'AUTEURS ÉTRANGERS SUR LA CHINE

2.6. GÉNÉRALITÉS SUR L'HISTOIRE & LA CULTURE CHINOISES

Ces indications bibliographiques retiennent avant tout les ouvrages qui ont été le plus mis à contribution lors de la rédaction de notre thèse. En l'absence de références en bas de page, elles identifient les plus importantes de nos dettes.

## I. RÉFÉRENCES FRANÇAISES, HOLLANDAISES & AMÉRICAINES

### I.1. JORIS IVENS

#### I.1.1 ÉCRITS DE JORIS IVENS

IVENS, Joris, *The Camera and I*, New York, International Publishers, 1969, 279 p.

IVENS, Joris & DESTANQUE, Robert, *Joris Ivens ou la mémoire d'un regard*, Paris, Editions BFB, 1982, 349 p.

LORIDAN, Marceline & IVENS, Joris, *Le 17<sup>ème</sup> parallèle : la guerre du peuple (deux mois sous la terre)*, Paris, Editeurs français réunis, 1968, 159 p.

IVENS, Joris, « Quelques réflexions sur les documentaires d'avant-garde », in *La Revue des Vivants*, Paris, 1931, pp. 518 - 520.

[<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1126398/f536.image.pagination>]

IVENS, Joris, « Intervention à la Salle Pleyel, Paris 1950 » in PASSEK, Jean-Loup, BRISBOIS Jacqueline (dir.), *Joris Ivens, 50 ans de cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, p. 63.

IVENS, Joris & LORIDAN Marceline, « La Révolution Culturelle dans les studios en Chine », *Cahiers du cinéma*, n°236-237, mars-avril 1972, pp. 61-75

IVENS, Joris, « Chine : naissance du cinéma rouge », *Ecran*, n°1, 1972, pp.51-61.

IVENS, Joris, « Préface » in FÉRON, José, *Les Droits de l'homme*, Paris, Hachette, 1987, pp. 7-9.

#### I.1.2. ENTRETIENS

BRUNEL, Claude, « Entretien avec Joris Ivens » in BRUNEL, Claude, *Joris Ivens*, Paris, Cinémathèque Française, 1983, pp. 68-73.

DALLET, Sylvie, « Entretiens avec Joris Ivens », in DALLET, Sylvie (dir.), *Guerres révolutionnaires : histoire et cinéma*, Paris, Publications de la Sorbonne/ L'Harmattan, 1984, pp. 210-216.

DEVARRIEUX, Claire, *Entretiens avec Joris Ivens*, Paris, Albatros, 1979, 124 p.

KLUGE, Alexandra, STEINBORN, Blon, « Interview [avec Joris Ivens] », traduit de l'Allemand par Brigitte Hervo, in PASSEK, Jean-Loup, BRISBOIS Jacqueline (dir.), *Joris Ivens, 50 ans de cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, pp. 81-89.

STRAUSS, Frédéric & TOUBIANA, Serge, « Entretien avec Joris Ivens et Marceline Loridan », in *Cahiers du cinéma*, n°417, Numéro spécial, mars 1989, pp. 36-39.

### 1.1.3. CATALOGUES DE RÉTROSPECTIVES, D'EXPOSITION

BRUNEL, Claude, *Joris Ivens*, Paris, Cinémathèque Française, 1983, 98 p.

PASSEK, Jean-Loup, BRISBOIS Jacqueline (dir.), *Joris Ivens, 50 ans de cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, 93 p.

COMOLLI, Jean-Louis, LEBLANC, Gérard, NARBONI, Jean : *Les Année pop – Cinéma et politique : 1956-1970*, Paris, Bibliothèque Georges Pompidou, 2001, 127 p.

### 1.1.4. MONOGRAPHIES SUR JORIS IVENS

BAKKER, Kees (Ed.), *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999, 320 p.

DELMAR, Rosalind, *Joris Ivens : 50 years of film-making*, London, British Film Institut, 1979, 127 p.

GRELIER, Robert, *Joris Ivens*, Paris, Editeurs Français Réunis, 1965, 235 p.

SADOUL, Georges, *Rencontres 1 : chroniques et entretiens*, Paris, Denoël, 1984, 384 p.

SCHOOTS, Hans, *Living dangerously, A Biography of Joris Ivens*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000, 441 p.

STUFKENS, André, *Passages, Joris Ivens en de kunst van deze eeuw*, Nijmegen, Mseum Het Valkhof / Europese Stichting Joris Ivens, 1999, 273 p.

STUFKENS, André, *Joris Ivens, wereldcineast*, Nijmegen, Europese Stichting Joris Ivens, 2009, 552p.

ZALZMAN, Abraham, *Joris Ivens- Cinéma d'aujourd'hui*. Paris, Seghers, 1963, 188 p.

WAUGH, Thomas, *The Conscience of Cinema : The Works of Joris Ivens, 1926-1989*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 780 p.

## 1.2 LA CHINE

### 1.2.1. HISTOIRE DE LA CHINE

BERGÈRE, Marie-Claire, *Histoire de Shanghai*, Paris, Fayard, 2002, 520 p.

BERGERE, Marie-Claire, *La Chine de 1949 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2000, 382 p.

BERGÈRE, Marie-Claire, *Sun Yat-sen*, Paris, Fayard, 2011, 543 p.

BERGÈRE, Marie-Claire, BIANCO, Lucien & DOMES Jürgen (dir.), *La Chine au XXe siècle : d'une révolution à l'autre 1895-1949*, Paris, Fayard, 1989, 441 p.

BERGÈRE, Marie-Claire, BIANCO, Lucien & DOMES Jürgen (dir.), *La Chine au XXe siècle : de 1949 à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 1990, 448 p.

BIANCO, Lucien, *La récidive: révolution russe, révolution chinoise*, Paris, Gallimard, 2014, 517 p.

BIANCO, Lucien, *Les origines de la révolution chinoise : 1915-1949*, Paris, Gallimard, 2007, 525 p.

BONNIN, Michel, *Génération perdue : le mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2004. 491 p.

CHANG, Iris, *Le Viol de Nankin, 1937 : un des plus grands massacres du XXe siècle*, traduit de l'anglais par Corinne Marotte, Paris, Payot & Rivage, 2007, 383 p.

CHEVRIER, Yves, *La Chine moderne*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 127 p.

CHEVRIER, Yves, *Mao et la révolution chinoise*, Paris, Casterman, 1993, 159 p.

DOMENACH, Jean-Luc, RICHER Philippe, *La Chine (Tome 1) 1949-1971, (Tome 2) De 1971 à nos jours*, Paris, Imprimerie nationale, 1987, 727 p.

GUILLERMAZ, Jacques, *Histoire du Parti communiste chinois (1921-1949)*, Paris, Payot, 1968, 450 p.

ROUX, Alain, *La Chine au XXe siècle*, Paris, Sedes, 1998, 192 p.

### 1.2.2. CULTURE ET CIVILISATION CHINOISES

CHENG Anne (trad.), *Les Entretiens de Confucius*, Paris, Seuil, 1981, 171 p.

CHENG Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 2002, 696 p.

CHENG Anne (dir.), *La pensée en Chine aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2007, 478 p.

GRANET, Marcel et BERR, Henri, *La civilisation chinoise: la vie publique et la vie privée*, Paris, Albin Michel, 1948, 523 p.

GRANET, MARCEL, *La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1999, 569 p.

PIMPANEAU, Jacques, *Chine, culture et traditions*, Paris, Philippe Picquier, 1988, 368 p.

PIMPANEAU, Jacques, *Chine, histoire de la littérature*, Paris, Philippe Picquier, 2016, 645 p.

YANG Xin, NIE Chongzheng, et LANG Shaojun (dir.), *Trois mille ans de peinture chinoise*, traduit de l'anglais par Nadine Perront, co-éditions : Philippe Picquier, Université de Yale, Editions en langues étrangères de Beijing, 1997, 402 p.

ZHANG Lun, *La vie intellectuelle en Chine depuis la mort de Mao*, Paris, Fayard, 2003, 286 p.

### 1.2.3. ESSAIS

AUBERT, Claude, BIANCO, Lucien, CADART, Claude et DOMENACH, Jean-Luc, *Regards froids sur la Chine*, Paris, Seuil, 1976, 317 p.

BARTHES, Roland, *Carnets du voyage en Chine*, Paris, Christian Bourgois, 2009, 246 p.

BEAUVOIR, Simone de, *La Longue marche, essai sur la Chine*, Paris, Gallimard, 1957, 484 p.

BROYELLE, Claudie, BROYELLE Jacques, TSCHIRHART, Evelyne, *Deuxième retour de Chine*, Paris, Seuil, 1977, 328 p.

CHESNEAUX, Jean, *Carnet de Chine*, Paris, La Quinzaine Littéraire/Louis Vuitton, 1999, 268 p.

DEBORD, Bernard & SARNER, Éric, *Mourir Place Tian'anmen*, Paris, Olivier Orban, 1990, 215 p.

DEBRAY, Régis, *Shanghai, dernières nouvelles : la mort d'Albert Londres*, Paris, Arléa, 1999, 158 p.

ETIEMBLE, *Quarante ans de mon maoïsme (1934-1974)*, Paris, Gallimard, 1976, 466 p.

FAURE, Édgar, *Le Serpent et la tortue*, Paris, Julliard, 1957, 239 p.

GUO Yue et FARROW, Clare, *Une enfance sous Mao : grandir dans les « hutong » de Pékin*, traduit de l'anglais par Françoise Laly, Paris, Autrement, 2005, 209 p.

GUILLAIN, Robert, *Six cents millions de Chinois*, Paris, Julliard, 1956 p.

HU Ping, *La Pensée manipulée*, traduit du chinois par Marie Holzman, Paris, Editions de l'Aube, 2004, 247 p.

KISSINGER, Henry, *De la Chine*, traduit de l'anglais par Odile Demande et Marie-France de Paloméra, Paris, Fayard, 2012, 576 p.

KRISTEVA, Julia, *Des Chinoises*, Paris, Des femmes, 1974, 228 p.

LAPLANTINE, François, *Une autre Chine : gens de Pékin, observateurs et passeurs des temps*, Le Havre, Incidence, 2012, 199 p.

- LEIRIS, Michel, *Journal de Chine*, Paris, Gallimard, 1994, 262 p.
- LEYS, Simon, *Ombres chinoise*, Paris, Union Générale d'Édition, 1974, 312 p.
- LEYS, Simon, *Les habits neufs du président Mao*, Paris, Ivrea, 2009, 319 p.
- LEYS, Simon, *Le Studio de l'inutilité*, Paris, Flammarion, 2012, 302 p.
- LIN Yutang, *La Chine et les Chinois*, Paris, 1997, 396 p.
- LINCOT, Emmanuel, *Esquisse de Chine : essai*, Paris, Belin, 2013, 215 p.
- LINDAQVIST, Sven et Cecilia, *La Chine familière*, Paris, Plon, 1963, 269 p.
- LIU Xiaobo, *La philosophie du porc et autres essais*, Paris, Gallimard, 2011, 518 p.
- MARTIN, Claude, *La Diplomatie n'est pas un dîner de gala - Mémoires d'un ambassadeur : Paris-Pékin-Berlin*, Paris, l'Aube, 2018, 946 p.
- MACCIOCCHI, Maria-Antonietta, *De la Chine*, Paris, Seuil, 1974, 479 p.
- MARKER, Chris, GATTI, Armand, DUMONT, René, *La Chine, porte ouverte* (Photographies de Chris Marker : Textes de Paul Ricoeur, Armand Gatti, René Dumont), Paris, Esprit, 1956, 54 p.
- PEYREFITTE, Alain, *Quand la Chine s'éveillera... le monde tremblera*, Paris, Fayard, 1974, 475 p.
- PHILIPPE, Anne, *Caravanes d'Asie (du Sing-Kiang au Cachemire)*, Paris, Juillard, 1955, 246 p.
- PHILIPPE, Anne, *Promenade à Xian*, Paris, Gallimard, 1980, 129 p.
- PLEYNET, Marcelin, *Le Voyage en Chine*, Paris, Hachette, 1980, 122 p.
- REMY, Pierre-Jean, *La Chine : journal de Pékin, 1963-2008*, Paris, Odile Jacob, 2008, 846 p.
- ROCHOT, Philippe, *Vivre avec les Chinois*, Paris, L'Archipel, 2008, 258 p.
- ROY, Claude, *Clefs pour la Chine*, Paris, Gallimard, 1953, 353 p.
- ROY, Claude, *Sur la Chine*, Paris, Gallimard, 1979, 180 p.
- SONG Yongyi (dir.), *Les massacres de la Révolution culturelle*, Paris, Buchet-Chastel, 2008, 284 p.
- WIEVIORKA, Annette, *Mes années chinoises*, Paris, Stock, 2021, 260 p.

WOESER Tsering, *Mémoire interdite. Témoignages sur la révolution culturelle au Tibet*, traduit du chinois par Li Zang-Bourrit et Bernard Bourrit, Paris, Gallimard, 2010, 576 p.

#### 1.2.4. ŒUVRES LITTÉRAIRES

BOOTHROYD, Ninette et DÉTRIE, Muriel (dir.), *Le voyage en Chine : anthologie des voyageurs occidentaux, du Moyen âge à la chute de l'Empire chinois*, Paris, Robert Laffont, 1992, 1509 p.

CLAUDEL, Paul, *Livre sur la Chine*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1995, 146 p.

DAI, Sijie, *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, Paris, Gallimard, 2002, 228 p.

DAVID-NÉEL, Alexandra, *Voyage d'une Parisienne à Lhassa*, Paris, Plon, 1982, 380 p.

GAO Xingjian, *La Montagne de l'âme*, traduit par Noël et Liliane Dutrait, Paris, Points, 2007, 672 p.

LOTI, Pierre, *Voyages : 1872-1913*, Paris, R. Laffont, 1991, 1558 p.

LONDRES, Albert, *La Chine en folie*, Paris, Motifs, 2007, 185 p.

MA Jian, *Beijing coma*, traduit par Constance de Saint-Mont, Paris, J'ai lu, 2008, 894 p.

MALRAUX, André, *Antimémoires*, Paris, Gallimard, 1972, 634 p.

MICHAUX, Henri, *Un barbare en Asie*, Paris, France, Gallimard, 1972, 232 p.

QIU Xiaolong, *Des nouvelles de la Poussière Rouge*, traduit de l'anglais par Adélaïde Pralon, Paris, Liana Levi, 2013, 220 p.

REMY, Pierre-Jean, *Chine, un itinéraire*, Paris, O. Orban, 1977, 291 p.

REMY, Pierre-Jean, *Le Sac du Palais d'Été*, Paris, Gallimard, 1988, 795 p.

SEGALEN, Victor, *Œuvres complètes, cycle chinois, cycle archéologique et sinologique*, Paris, R. Laffont, 1995, 1098 p.

VERGELY, France, *Chine 66*, Bordeaux, Élytis, 2007, 173 p.

YOURCENAR, Marguerite, *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1978, 149 p.



### 1.2.5. LIVRES DE PHOTOGRAPHIES

ARNOLD, Eve, BARBEY, Bruno et BOSSHARD, Walter, *La Chine : une histoire en photographies: 1937-1987*, traduit de l'anglais par Jacques Guiod, Paris, Chêne, 1989, 199 p.

BRAND, Solange, *Pékin 1966, petites histoires de la Révolution culturelle*, Paris, l'Oeil électrique, 2005, 180 p.

GUILLAIN, Robert & CARTIER-BRESSON, Henri, *L'Autre Chine*, Paris, Centre national de la photographie, 1989, 90 p.

LI Zhensheng, *Le Petit livre rouge d'un photographe chinois*, traduit de l'anglais par Sabine Boulongne, Londres, Phaidon, 2003, 315 p.

RIBOUD, Marc, *Quarante ans de photographie en Chine*, Paris, Nathan, 1996, 175 p.

ROCHOT, Philippe, *Reportages pour mémoire : 40 ans de journalisme de l'Arabie à la Chine*, Paris, Erick Bonnier, 2015, 150 p.

*La Chine, vue par Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Werner Bischof, Guy La Querrec, Patrick Zachmann, Marc Riboud*, Paris, Créafils, 2004, 98 p.

## 1.3 LE CINÉMA

### 1.3.1. MONOGRAPHIES ET OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LE CINÉMA

AUMONT, Jacques & MARIE Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Armand Colin, 2004, 234 p.

AUMONT, Jacques, GAUDREAU, André & MARIE, Michel, *L'Histoire du cinéma : nouvelles approches*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1989, 209 p.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel & VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 2008, 238 p.

AUMONT, Jacques, *L'Image*, Paris, Armand Colin, 2011, 248 p.

DARDENNE, Luc, *Au dos de nos images*, Paris, Seuil, 2005, 326 p. (tome I. « 1991-2005 ») ; 2015, 400 p. (tome II : « 2005 -2014 » )

DEVARRIEUX, Claire & De NAVACELLE Marie-Christine, *Cinéma du réel : avec Imanura, Ivens, Malle, Rouch, Storck, Varda... et le ciné-journal de Depardon*, Paris, Autrement, 1988. 127 p.

GAUTHIER, Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, 351 p.

GAUTHIER, Guy, *Géographie sentimentale du documentaire : l'esprit des lieux*, Paris, l'Harmattan, 2010, 302 p.

GÉRARD, Fabien, *Ombres Jaunes, Journal de tournage Le Dernier Empereur de Bernardo Bertolucci*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, 188 p.

GRAFF, Séverine, *Le cinéma-vérité : films et controverses*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, 538 p.

LAMBERT, Arnaud, *Also known as Chris Marker*, Paris, Le Point du jour, 2013, 291 p.

MARSOLAIS, Gilles, *L'Aventure du cinéma direct revisité, nouvelle édition*, Laval, les 400 coups, 1997, 495 p.

MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions universitaires, 1990, 526 p.

NINEY, François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, France, Klincksieck, 2009, 207 p.

ROSENTHAL, Alan (ed.), *New challenges for documentary*, Berkeley, University of California Press, 1988, 615 p.

VERAY, Laurent, *Loin du Vietnam (1967)*, Paris, Expérimental, 2004, 62 p.

VIRY-BABEL, Roger & CORNIAUT, Daniel, *Travellings du rail*, Paris, Denoël, 1989, 264 p.

VOGEL, Amos, *Le cinéma. Art subversif*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, 349 p.

### 1.3.2. CINÉMA CHINOIS

BERGERON, Régis, *Le Cinéma Chinois, I. 1905-1949*, Lausanne, Alfred Eibel, 1977, 306 p.

BERGERON, Régis, *Le cinéma chinois : 1949-1983, 3 tomes*, Paris, L'Harmattan, 1983, 277 p. (tome 1), 1984, 298 p. (tome 2), 314 p. (tome 3).

BERGERON, Régis, *Le Cinéma Chinois, 1984-1997*, Paris, Institut de l'image, 1997, 304 p.

COPPOLA, Antoine, *Le cinéma asiatique : Chine, Corée, Japon, Hong-Kong, Taiwan*, Paris, L'Harmattan, 2004, 488 p.

COPPOLA, Antoine, *Le cinéma asiatique: Chine, Corée, Japon, Hong-Kong, Taiwan*, Paris, Atelier des cahiers, 2012, 187 p.

DELAMBRE, Raymond, *Ombres électriques : les cinémas chinois*, Paris, Le Cerf-corlet, 2008, 378 p.

FRANGVILLE, Vanessa, *Construction nationale et spectacle de la différence en République populaire de Chine - analyse des rôles de la « Minzu minoritaire » dans le cinéma de 1950 à 2005*, Thèse de doctorat, Université de Lyon III- Jean Moulin, 2007, 395 p.

FRODON, Jean-Michel, *Le cinéma chinois*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, 95 p.

KERLAN-STEPHENS, Anne, *Hollywood à Shanghai : l'épopée des studios Lianhua, 1930-1948*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 456 p.

KERLAN-STEPHENS, Anne & FONOROFF, Paul, *Ecrans de papier: Le cinéma chinois et ses magazines (1921-1951)*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2011, 70 p.

PRUDENTINO, Luisa, *Le regard des ombres*, Paris, Bleu de Chine, 2003, 158 p.

QUIQUEMELLE, Marie-Claire & PASSEK, Jean-Loup (dir.), *Le cinéma chinois*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, 279 p.

REYNAUD, Bérénice, *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, 319 p.

### 1.3.3. CINÉMA SOVIÉTIQUE

KHERROUBI, Aïcha (dir.), *Le studio Mejrabpom ou L'aventure du cinéma privé au pays des bolcheviks*, Paris, Réunion des musées nationaux : la Documentation française, 1996, 195 p.

LAURENT, Natacha, *L'œil du Kremlin : cinéma et censure en URSS sous Staline, 1928-1953*, Paris, Privat, 2000, 286 p.

SCHMULÉVITCH, Éric, *Réalisme socialiste et cinéma : le cinéma stalinien, 1928-1941*, L'Harmattan, Paris, 1996, 283 p.

SCHMULÉVITCH, Eric, *Une décennie de cinéma soviétique par les textes, 1919-1930 : le système derrière la fable*, L'Harmattan, Paris, 1997, 303 p.

SUMPF, Alexandre, *Révolutions russes au cinéma : naissance d'une nation*, Paris, Armand Colin, 2015, 239 p.

## 1.4 ÉPISTÉMOLOGIES & PROBLÉMATIQUES SPÉCIFIQUES

### 1.4.1 GÉNÉRALITÉS SUR L'HISTOIRE CONTEMPORAINE

BAQUÉ, Dominique, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, 320 p.

BOURSEILLER, Christophe, *Les Maoïstes - La folle histoire des gardes rouges français*, Paris, Plon, 2006, 505 p.

BROUÉ, Pierre, *Histoire de l'Internationale communiste : 1919-1943*, Paris, Fayard, 1997, 1120 p.

BROUÉ, Pierre, *La question chinoise dans l'internationale communiste: 1926-1927*, Paris, Études et documentation internationales, 1976, 539 p.

BIANCO, Lucien et CHEVRIER Yves (dir.), *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier international - La Chine*, Paris, Les Éditions Ouvrières et Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1985, 845 p.

CHI, Miao, DARD, Olivier, FLEURY, Béatrice & WALTER, Jacques, *La révolution culturelle en Chine et en France*, Paris, Riveneuve, 2017, 382 p.

COLON, David, *Propagande : La manipulation de masse dans le monde contemporain*, Paris, Belin, 2019, 431 p.

COURTOIS, Stéphane, WERTH, Nicolas, PANNÉ, Jean-Louis, PACZKOWSKI Andrzej, BQRTOSEK Karel & MARGOLIN Jean-Louis, *Le Livre noir du communisme, Crimes, terreur, répression*, Paris, Robert Laffont, 1997, 846 p.

DEBRAY, Régis, *Madame H.*, Paris, Gallimard, 2015, 160 p.

ELLUL, Jacques, *Histoire de la propagande*, Paris, PUF, 1976, 127 p.

ELLUL, Jacques, *Propagande*, Paris, Economica, 1990, 361 p.

FERRO, Marc, *L'Occident devant la révolution soviétique - l'histoire et ses mythes*, Bruxelles, Complexe, 1980, 160 p.

FERRO, Marc, *Comment on raconte l'histoire aux enfants : à travers le monde entier*, Paris, Payot, 1981, 316 p.

FURET, François, *Le Passé d'une illusion, essai sur l'idée communiste au XXe siècle*, Paris, Robert Laffont, 1995, 824 p.

HOURMANT, François, *Au pays de l'avenir radieux - Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, Paris, Aubier, 2000, 281 p.

HOURMANT, François, *Les Années Mao en France - Avant, pendant et après Mai 68 (1966-1976)*, Paris, Odile Jacob, 2018, 282 p.

LATOUCHE, Régis & MATHIEN, Michel, *Histoire, mémoire et médias*, Bruxelles, Bruylant, 2009, 307 p.

LE GOFF, Jean-Pierre, *Mai 68, l'héritage impossible*, Paris, La Découverte, 2006, 485 p.

WOLIKOW, Serge, *L'Internationale communiste (1919-1943) : le Komintern ou le rêve déchu du parti mondial de la révolution*, Paris, Les Editions de l'Atelier, 2010, 288 p.

#### 1.4.2. HISTOIRE CULTURELLE

DELPORTE, Christian, *Une histoire de la séduction politique*, Paris, Flammarion, 2011, 377 p.

DENG Wenjun, *La mémoire collective de la révolution culturelle dans le cinéma chinois contemporain (1979-2009)*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle- Paris 3, 2013, 342 p.

LINCOT, Emmanuel, *Peinture et pouvoir en Chine, 1979-2009 : une histoire culturelle*, Paris, You Feng, 2010, 329 p.

ORY, Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2015, 122 p.

POIRRIER, Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, France, Seuil, 2004, 435 p.

#### 1.4.3. CINÉMA & HISTOIRE

BAECQUE, Antoine de, *Les Cahiers du cinéma : histoire d'une revue*, 2 tome 1 & 2, Paris, Cahiers du cinéma, 1991, 316 p. (tome 1) 382 p. (tome 2).

BAECQUE, Antoine de, *La cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003, 404 p.

BAECQUE, Antoine de, *Feu sur le quartier général ! le cinéma traversé*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, 283 p.

BAECQUE, Antoine de, *Histoire et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, 95 p.

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde, 2015, 816 p.

DALLET, Sylvie (dir.), *Guerres révolutionnaires : histoire et cinéma*, Paris, Publications de la Sorbonne/ L'Harmattan, 1984, 360 p.

DALLET, Sylvie, CHAPOUTHIER Georges & NOËL Emile (dir), *La création, définitions et défis contemporains*, Institut Charles Cros/L'Harmattan, 2009, 246 p.

FERRO, Marc, *Analyse de film, analyse de sociétés*, Paris, Hachette, 1975, 135 p.

FERRO, Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993, 290 p.

FERRO, Marc, *L'Histoire au cinéma*, Paris, Chêne, 2003, 170 p.

FERRO, Marc et VEYRAT-MASSON, Isabelle, *Mes histoires parallèles : entretiens avec Isabelle Veyrat-Masson*, Paris, Carnets Nord, 2011, 377 p.

HENNEBELLE, Guy (dir.), *Cinéma et histoire autour de Marc Ferro*, Condé-sur-Noireau, CinémAction-Corlet, 1992, 230 p.

LAGNY, Michèle, *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, 298 p.

MOINE, Caroline, *Cinéma et guerre froide : histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955-1990)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, 453 p.

RAYMONET, Ignacio, *Propagandes silencieuses. Masses, télévision, cinéma*, Paris, Gallimard, 2000. 258 p.

SAND, Shlomo, *Le XXe Siècle à l'écran*, Paris, Seuil, 2004, 519 p.

VERAY, Laurent, *Les images d'archives face à l'histoire : De la conservation à la création*, Paris, CNDP, 2011, 315 p.

#### 1.4.4. ORIENT & OCCIDENT

Bellassen, Joël & JIN Siyan, *Empreintes chinoises : de Chine et de France, regards croisés*, Paris, Nicolas Philippe, 2004, 275 p.

BENSACQ-TIXIER, Nicole, *La France en Chine de Sun Yat-sen à Mao Zedong, 1918-1953*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, 751 p.

CARTIER, Michel (dir.), *La Chine entre amour et haine* (Actes du VIII<sup>e</sup> Colloque de Sinologie de Chantilly), Paris, Desclée de Brouwer, 1998, 451 p.

DANIEL, Yvan, *Littérature française et culture chinoise (1846-2005)*, Paris, Les Indes savantes, 2010,

272 p.

DETRIE, Muriel, *France - Chine : Quand deux mondes se rencontrent*, Paris, Gallimard, 2004, 127 p.

GOODY, Jack, *L'Orient en Occident*, traduit de l'anglais par Pierre-Antoine Fabre, Paris, Seuil, 1999, 400 p.

HUANG Lin, *Le cinéma français en Chine : diffusion, réception et influences (1897-1937)*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2016, 747 p.

LEPROHON, Pierre et BORÉ, Chas, *L'exotisme et le cinéma : Les « chasseurs d'images » à la conquête du monde*, Paris, J. Susse, 1945, 301 p.

MENG Qingya, *Le voyage en Chine de Tel Quel et de Roland Barthes (1974). Enjeux, embûches, enseignements*, Thèse de doctorat, Université Paul Valéry - Montpellier III. 2017, 343 p.

MORZEWSKI, Christien et QIAN Linsen (dir.), *Les écrivains français du XXème siècle et la Chine*, Arras, Artois presses université, 2001, 274 p.

PAGEAUX, Daniel-Henri, *Littératures et cultures en dialogue - Essais réunis, annotés et préfacés par Sobhi HABCHI*, Paris, L'Harmattan, 2007, 351 p.

SAID, Edward-W., *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, trad. de l'américain par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 2005, 422 p.

TESSON, Charles, PAQUOT, Claudine et GARCIA, Roger (dir.), *L'Asie à Hollywood*, Paris, Cahiers du Cinéma/Festival International du film de Locarno, 2001, 256 p.

YANG Yuping, *L'influence de Baudelaire sur la poésie chinoise souterraine au temps de la Révolution culturelle*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle- Paris 3, 2014, 404 p.

WU Yaling, *La métamorphose de la pensée rousseauiste en Chine : à travers les exemples du Contrat social et de l'Emile*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle- Paris 3, 2007, 302 p.



#### 1.4.5 BIOGRAPHIES

BRIZAY, Bernard, *Les Trois sœurs Soong : une dynastie chinoise du XXe siècle*, Monaco, Rocher, 2007, 563 p.

CHANG, Jung & HALLIDAY, Jon, *Mao, l'histoire inconnue*, traduit de l'anglais par Béatrice Vierende et Georges Liebert avec le concours d'Olivier Salvatori, Paris, Gallimard, 2006, 843 p.

DUGRAND, Alain & LAURENT, Frédéric, *Willi Münzenberg : artiste en révolution, 1889-1940*, Paris, Fayard, 2008, 632 p.

DURANT, Philippe, *Gérard Philipe*, Paris, PAC, 1983, 235 p.

GAO Wenqian, *Zhou Enlai : l'ombre de Mao*, traduit de l'anglais par Michel Bessière, Paris, Perrin, 2010, 378 p.

HAN, Suyin, *Le Siècle de Zhou Enlai : le mandarin révolutionnaire 1898-1998*, traduit de l'anglais par François Vergne, Paris, Stock, 1993, 732 p.

KRULL, Germaine, *La vie mène la danse*, Paris, Textuel, 2015, 446 p.

LACOUTURE, Jean, *Malraux : une vie dans le siècle*, Paris, France, Seuil, 1996, 446 p.

LANZMANN, Claude, *Le lièvre de Patagonie*, Paris, Gallimard, 2010, 756 p.

LORIDAN-IVENS, Marceline, *Ma vie balagan*, Paris, Robert Laffont, 2008, 262 p.

LORIDAN-IVENS, Marceline, PERRIGNON Judith, *L'Amour après*, Paris, Grasset, 2018, 157p.

MÉRIGEAU, Pascal, *Jean Renoir*, Paris, Flammarion, 2012, 1101 p.

PAQUET, Philippe, *Madame Chiang Kai-Shek : un siècle d'histoire de la Chine*, Paris, Gallimard, 2010, 769 p.

PAQUET, Philippe, *Simon Leys - Navigateur Entre Les Mondes*, Paris, Gallimard, 2016, 672 p.

ROUX, Alain, *Chiang Kai-shek, le grand rival de Mao*, Paris, Payot & Rivages, 2016, 653 p.

ROUSSEL, Eric, *Jean Monnet*, Paris, Fayard, 1996, 1004 p.

SHORT, Philip, *Mao Tsé-Toung*, traduit de l'anglais par Colette Lahary-Gauté, Paris, 2005, Fayard, 675 p.

## 2. RÉFÉRENCES CHINOISES

### 2.1. JORIS IVENS

DEVARRIEUX, Claire (Kelai'er Dewali'e 克莱尔·德瓦里厄), ZHANG Yiqun 张以群 (trad.), *Youlisi yiwensi de changzheng- yu jizhe tanhualu* 尤里斯·伊文思的长征——与记者谈话录 [La Longue marche de Joris Ivens – entretiens avec une journaliste] (*Entretiens avec Joris Ivens*), Beijing北京, Zhongguo Dianying chubanshe 中国电影出版社, 1980, 52 p.

Film Archive of China and The Editorial Department of New World Press, *Joris Ivens and China*, Beijing, New World Press, 1983, 146 p. (publication chinoise en anglais)

IVENS, Joris (Youlisi Yiwensi 尤里斯·伊文思), SHEN Shan 沈善 (trad.), *Sheyingji he wo* 摄影机和我 [La caméra et moi] (*The Camera and I*), Beijing 北京, Zhongguo Dianying chubanshe 中国电影出版社, 1980, 330 p.

NIE Xinru 聂欣如, *Jilu dianying dashi Yiwensi yanjiu* 纪录片大师伊文思研究 [Recherches sur Ivens, grand maître du documentaire], Shanghai上海, Shiji chubanjiduan Shanghai shudian chubanshe 世纪出版集团上海书店出版社, 2010, 473 p.

SCHOOTS, Hans ( Hansi Shuci 汉斯·舒茨), SUN Hongyun 孙红云 & LI Zhisong 黎知松 (trad.), *Weixiandi huozhe : Yiwensi chuan* 危险地活着 : 伊文思传 [Vivre dangereusement : une biographie d'Ivens] (*Living dangerously : a biography of Joris Ivens*), Beijing 北京, Xinxing chubanshe 新星出版社, 2018, 472 p.

SUN Hongyun 孙红云, XU Yi 胥弋 & BAKKER, Kees (Jisi Bake 基斯·巴克) (dir.), *Yiwensi yu jilu*

*dianying* 伊文思与纪录电影 [Joris Ivens et le film documentaire], Beijing 北京, Jilin chubanjiduan 吉林出版集团, 2014, 391 p.

« Yiwensi 伊文思 » [Ivens] in Beijing tushuguan shehui kexue cankaozu 北京图书馆社会科学参考组 [Groupe de la science sociale de la Bibliothèque de Pékin] & Zhongguo dianyingjia xiehui dianyingshi yanjiubu 中国电影家协会电影史研究部 [Département de recherche historique de l'Association des cinéastes chinois ] 合编 (éd.), Quanguo baokan dianying wenzhang mulu suoying 1949-1979 全国报刊电影文章目录索引1949-1979 [Catalogue des articles sur le cinéma dans la presse chinoise de 1949 à 1979], Beijing 北京, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 1983, pp. 616-619.

Zhongguo dianying ziliaoguan 中国电影资料馆 [Archives du film de Chine], *Youlisi Yiwensi – wushi nian dianying huigu* 尤里斯·伊文思——五十年电影回顾 [Joris Ivens – Rétrospective sur un demi-siècle de cinéma], Beijing 北京, Zhongguo dianying guan 中国电影资料馆, 1980, 77 p.

## 2.2 BIOGRAPHIES CONNEXES

JIN Chongji 金冲及 (dir.), *Zhou Enlai zhuan 1898-1949* 周恩来传 1898-1949 [Biographie de Zhou Enlai : 1898-1949], Beijing 北京, Zhongyang wenxian chubanshe 中央文献出版社, 1989, 833 p.

LI Ping 力平, *Zhou Enlai yisheng* 周恩来一生 [Zhou Enlai, une vie], Beijing 北京, Zhongyang wenxian chubanshe 中央文献出版社, 2001, 552 p.

LIU Jiaquan 刘家泉, *Song Qingling zhuan* 宋庆龄传 [Biographie de Song Qingling], Beijing 北京, Zhongyang wenlian chubanshe 中国文联出版公司, 1995, 532 p.

SADOUL, Georges (Qiaozhi Saduer 乔治·萨杜尔), ZHU Yansheng 朱延生 (trad.), *Jiela Feilipu zhuan* 杰拉·菲利普传 [Biographie de Gérard Philipe] (*Gérard Philipe*), Beijing 北京, Zhongguo Dianying chubanshe 中国电影出版社, 1985, 199 p.

Zhonggong zhongyang wenxian yanjiushi Zhou Enlai yanjiuzu 中共中央文献研究室, 周恩来研究组 [Groupe de recherche Zhou Enlai du Centre d'archives et de recherches du Parti Communiste Chinois], *Zhou Enlai huazhuan* 周恩来画传 [Biographie illustrée de Zhou Enlai], Chengdu 成都, Sichuan renmin chubanshe 四川人民出版社, 2005, 442 p.

Zhonggong zhongyang wenxian yanjiushi Zhou Enlai yanjiuzu 中共中央文献研究室, 周恩来研究组 [Groupe de recherche Zhou Enlai du Centre d'archives et de recherches du Parti Communiste Chinois] (dir.), 中共中央文献研究室, 周恩来研究组编著 *Zhou Enlai (Kaiguo lingxiu huachuan xilie)* 周恩来 (开国领袖画传系列 [Zhou En Lai, série des biographies illustrées des fondateurs de la République populaire de Chine]), Shenyang 沈阳, Liaoning renmin chubanshe 辽宁人民出版社, 2016, 1368 p.

### 2.3. OUVRAGES SUR LE FILM DOCUMENTAIRE

Lu Xinyu 吕新雨, *Jilu zhongguo, dangdai zhongguo xinjilu yundong* 纪录中国, 当代中国新纪录运动 [Enregistrer la Chine : le mouvement du Nouveau documentaire dans la Chine contemporaine], Beijing 北京, Shenghuo dushu xinzhi sanlian shudian 生活读书新知三联书店, 2003, 344 p.

NIE Xinru 聂欣如, *Jilupian yanjiu* 纪录片研究 [Recherches sur le documentaire], Shanghai 上海, Fudan daxue chubanshe 复旦大学出版社, 2010, 469 p.

SHAN Wanli 单万里, *Zhongguo jilu dianying shi* 中国纪录电影史 [Histoire du film documentaire en Chine], Beijing 北京, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 2005, 455 p.

SHAN Wanli (dir.) 单万里主编, *Jilu dianying wenxian* 纪录电影文献 [Documents sur le film documentaire], Beijing 北京, Zhongguo guangbo dianshi chubanshe 中国广播电视出版社, 2001, 884 p.

WU Wenguang 吴文光, *Jingtou xiang ziji de yanjing yiyang , jingtou yu ren* 镜头像自己的眼睛一样, 纪录片与人 [L'Objectif est comme mes propres yeux, le film documentaire et l'homme], Shanghai 上海, Shanghai wenyi chubanshe 上海文艺出版社, 2001, 330 p.

ZHANG Tongdao 张同道主编, *Dashi yingxiang* 大师影像 [Portraits de grands maîtres], Guangzhou 广州, Nanfang ribao chubanshe 南方日报出版社, 2003, 435 p.

ZHANG Tongdao 张同道 (dir.), *Zhenshi de fengjing – shijie jilu dianying daoyan yanjiu* 真实的风景——世界纪录电影导演研究 [Le paysage réel – Recherches sur les documentaristes du monde entier], Beijing 北京, Beijing ribao baoye jituan tongxi chubanshe 北京日报报业集团 同心出版社, 2009, 554 p.

#### 2.4. OUVRAGES RELATIFS AU CINÉMA CHINOIS

CHENG Bugao 程步高, *Yingtán Yǐjiu* 影坛忆旧 [Souvenirs sur le milieu du cinéma chinois], Beijing 北京, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 1983, 219 p.

CHEN Bo 陈播 (dir.), *Sanshi niandai zhongguo dianying pinglun wenxuan* 三十年代中国电影评论文选 [Anthologie de critiques des films des années 1930], Beijing 北京, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 1993, 868 p.

CHENG Jihua 程季华, *Zhongguo dianying fazhan shi* 中国电影发展史 [Histoire du développement du cinéma en Chine], 2 tomes, Beijing 北京, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 1980, 680 p. (tome I), 535 p. (tome II).

CHEN Huangmei 陈荒煤 & CHEN Bo 陈播 (dir.), *Zhou Enlai yu dianying* 周恩来与电影 [Zhou Enlai et le cinéma], Beijing 北京, Zhongyang wenxian chubanshe 中央文献出版社, 1995, 494 p.

HAN Wei 韩炜 & CHEN Xiaoyun 陈晓云, *Zhongguo dianying shihua* 新中国电影史话 [Histoire du

cinéma chinois ], Hangzhou 杭州, Zhejiang daxue chubanshe 浙江大学出版社, 2003, 474 p.

LI Duojué 李多珏, *Zhongguo dianying bainian 1905-1976* [Cent ans du cinéma chinois 1905—1976], Beijing 北京, Zhongguo guangbo dianshi Chubanshe 中国广播电视出版社, Beijing, 2005, 399 p.

LI Shaobai 李少白 (dir.), *Zhongguo dianying shi* 中国电影史 [Histoire du cinéma chinois], Beijing 北京, Gaodeng jiaoyu chubanshe 高等教育出版社, 2006, 322 p.

LU Yan 卢燕 & LI Yizhong 李亦中 (dir.), *Geyang guanjing : Haolaiwu jingxiang zongheng* 隔洋观景：好莱坞镜像纵横 (Looking Through the Ocean : Hollywood Images in Mirror) [Regard par-delà l'océan : reflets et aspects du cinéma hollywoodien], Beijing 北京, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 2004, 365 p.

MENG Liye 孟犁野, *Xin Zhongguo dianying yishu shi gao 1949-1959* 新中国电影艺术史稿 1949-1959 [Histoire de l'art cinématographique dans la Chine nouvelle – 1949-1959], Beijing 北京, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 1980, 382 p.

REN Yuan (éd.) 任远 编译, *Haiwai minjia tan dianshi* 海外名家谈电视 [Des spécialistes étrangers parlent de la télévision], Beijing 北京, Zhongguo guoji guangbo chubanshe 中国国际广播出版社, 1992, 195 p.

SUN Jiansan 孙健三, *Zhongguo dianying, ni buzhidao de naxie shier – Zhongguo zaoqi dianying gaodeng jiaoyu shiliao wenxian shihui* 中国电影，你不知道的那些事儿——中国早期电影高等教育史料文献拾穗 [Tout ce que vous ne saviez pas sur le cinéma chinois – Recueil de documents historiques sur les premiers temps de l'enseignement du cinéma en Chine], Beijing 北京, Shijie tushu chubanshe 世界图书出版公司, 2010, 458 p.

XIA Yan 夏衍, *Jie hou ying tan* 劫后影谈 [Essais sur le cinéma après la catastrophe], Beijing 北京, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 1980, 206 p.

ZHAI Jiannong 翟建农, *Hongse wangshi – 1966-1976nian de Zhongguo dianying 红色往事 —— 1966-1976年的中国电影* [Le passé rouge – Le cinéma chinois de 1966 à 1976], Beijing 北京, Taihai chubanshe 台海出版社, 2001, 476 p.

ZHANG Jianzhen 张建珍 (dir.), *Women de zuji 我们的足迹* [Les traces de nos pas], Beijing北京, Zhongyang wenxian chubanshe 中央文献出版社, 2003, 1197 p.

ZHANG Xianmin 张献民, *Kan bujian de yingxiang 看不见的影像* [Images invisibles], Shanghai 上海, Shanghai sanlian shudian 上海三联书店, 2005, 165 p.

ZHU Jian 朱剑 & WANG Chaoguang 汪朝光, *Minguo Yingtan jishi 民国影坛纪实* [Sur le milieu du cinéma sous la République de Chine], Nanjing 南京, Jiangsu guji chubanshe 江苏古籍出版社, 1991, 538 p.

## 2.5. OUVRAGES D'AUTEURS ÉTRANGERS SUR LA CHINE

BELLASSEN, Joël (BAI Lesang 白乐桑), *Zaijian le, Zhongguo – wode « Qiling » yinji 再见了, 中国 ——我的“七零”印迹* [Au revoir, la Chine : mes traces des années 70], Beijing 北京, Dongfang chubanshe 东方出版社, 2007, 155 p.

BERTRAM, James (Zhanmusi Beitelan 詹姆斯·贝特兰), LIN Danqiu 林淡秋 (trad.), *Huabei qianxian 华北前线* [Le Front de la Chine du Nord] (*North China Front*), Beijing 北京, Xinhua chubanshe 新华出版社, 1988, 188 p.

FAIRBANK, John King (FEI Zhengqing 费正清), ZHAO Fusan 赵复三 (trad.), *Zhongguo zhixing 中国之行* [Voyage en Chine], Beijing 北京, Xinhua chubanshe 新华出版社, 1988, 188 p.

KAPUR, Harish (Halishi Kapu'er 哈里什·卡普尔), PENG Zhibin 彭致斌 (trad.), *Juexing zhong de*

*juren – yige waiguoren kan xin Zhongguo qian sanshi nian de waijiao zhengce* 觉醒中的巨人——一个外国人看新中国前三十年的外交政策 [Le géant qui s'éveille – Regards d'un étranger sur la politique extérieure de la Nouvelle Chine au cours des trente dernières années] (*The Awakening giant – China's Ascension in World Politics*), Beijing 北京, Guoji wenhua chuban gongsi 国际文化出版公司, 1987, 335 p.

LINDQVIST, Cecilia (LIN Xili 林西莉), LI Zhiyi 李之义 (trad.), *Ling yige shijie – Zhongguo jiyi 1961-1962* 另一个世界——中国记忆 1961-1962 [Un autre monde – souvenirs de Chine 1961-1962] (*En annan värld, minnen från Kina 1961– 62*), Beijing 北京, Zhonghua shuju 中华书局, 2017, 334 p.

RITTENBERG, Sidney (LI Dunbai 李敦白) & BENNETT, Amanda (Amanda Beineite 阿曼达·贝内特), DING Wei 丁薇 (trad.), *Hongmu hou de yangren – LI Dunbai huiyi lu* 红幕后的洋人——李敦白回忆录 [Un étranger derrière le rideau rouge – Les mémoires de Rittenberg] (*The man who stayed behind*), Shanghai 上海, Shanghai renmin chubanshe 上海人民出版社, 2006, 300 p.

SNOW, Edgar (Aidejia Sinuo 埃德加·斯诺), *Xixing manji* 西行漫记 [Notes sur un voyage vers l'Ouest] (*Red Star Over China*), Beijing 北京, Shenghuo dushu xinzhi sanlian Shudian 生活读书新知三联书店, 1979, 406 p.

XU Jilin 许纪霖 & SONG Hong 宋宏 (éd.), *Shi Huaci lun Zhongguo* 史华慈论中国 [Schwartz parle de la Chine], Beijing 北京, Xinxing chubanshe 新星出版社, 2006, 571 p.

## 2.6. GÉNÉRALITÉS SUR L'HISTOIRE ET LA CULTURE CHINOISES

BEI Dao 北岛 & LI Tuo 李陀 (dir.), *Qishi niandai* 七十年代 [Les années 1970], Beijing 北京, Shenghuo dushu xinzhi sanlian shudian 生活读书新知三联书店, 2009, 585 p.

FANG Kecheng 方可成, *Zhongguo renmin de laopengyou* 中国人民的老朋友 [Les vieux amis du peuple chinois], Beijing 北京, Renmin ribao chubanshe 人民日报出版社, 2014, 316 p.



JIANG Tingba 蒋廷黻, *Zhongguo jindai shi dagang* 中国近代史大纲 [Histoire de la Chine contemporaine dans ses grandes lignes], Nanjing 南京, Jiangsu jiaoyu chubanshe 江苏教育出版社, 2006, 154 p

HUANG Rendu 黄仁宇, *Cong da lishi de jiaodu du Jiang Jieshi riji* 从大历史的角度读蒋介石日记 [Le journal intime de Tchang Kaï-chek, lu sous un angle macro-historique], Beijing 北京, Jiuzhou chubanshe 九州出版社, 2011, 350 p.

LI Zhiliang 李志良, WANG Shuying 王树荫 & QIN Yingjun 秦英君, *Quanmin kangzhan qizhuang shanhe 1937-1938* 全民抗战 气壮山河 1937-1938 [La Guerre de résistance contre le Japon en 1937-1938 : une épopée], Shanghai 上海, Shanghai renmin chubanshe 上海人民出版社, 1995, 574 p.

SHEN Zhihua 沈志华 (dir.), *Zhongsu guanxi shigang, 1917-1991 nian zhongsu guanxi ruogan wenti zai tantao*, 中苏关系史纲, 1917-1991年中苏关系若干问题再探讨 [Histoire des relations sino-soviétiques – Réévaluation de certaines questions relatives aux relations sino-soviétiques entre 1917 et 1991], Beijing 北京, Shehui kexue wenxian chubanshe 社会科学文献出版社, 2014, 566 p.

XIAO Wuliao 萧悟了, *Jiqing shishang – qishi niandai zhongguo ren de yishu yu shenghuo* 激情时尚——70年代中国人的艺术与生活 [La mode des passions – Art et vie des Chinois dans les années 1970], Jinan 济南, Shandong huabao chubanshe 山东画报出版社, 2002, 177 p.

XU Zhuoyun 许倬云, *Wangu jianghe : Zhongguo lishi wenhua de zhuanzhe yu kaizhan* 万古江河：中国历史文化的转折与开展 [Fleuve éternel : tournants et développements culturels dans l'histoire de la Chine], Changsha 长沙, Hunan renmin chubanshe 湖南人民出版社, 2017, 540 p.

YANG Kuisong 杨奎松, *Guizi laile – xiandai Zhongguo zhi huo* 鬼子来了——现代中国之惑 [Les démons à ma porte – Confusion dans la Chine contemporaine], Guilin 桂林, Guangxi shifan daxue chubanshe 广西师范大学出版社, 2016, 226 p.

YANG Tianshi 杨天石, *Jiang shi midang yu Jiang Jieshi zhenxiang* 蒋氏秘档与蒋介石真相 [Les archives secrètes de la famille Jiang et la vérité sur Tchang Kai-chek], Beijing 北京, Shehui kexue wenxian chubanshe 社会科学文献出版社, 2002, 595 p.

YANG Tianshi 杨天石, *Xunzhao zhenshi de Jiang Jieshi* 寻找真实的蒋介石 [À la recherche de Tchang Kai-chek tel qu'il était vraiment], Taiyuan 太原, Shanxi renmin chubanshe 山西人民出版社, 2008, 430 p.

ZHA Jianyin 查建英, *Bashi niandai fangtan lu* 八十年代访谈录 [Entretiens au sujet des années 1980], Beijing 北京, Shenghuo dushu xinzhi sanlian shudian 生活读书新知三联书店, 2006, 453 p.

ZHANG Hua 张华 & SU Caiqing 苏采青 (dir.), *Huishou wenge – Zhongguo shinian wenge fenxi yu fansi* 回首“文革”——中国十年“文革”分析与反思 [Revisiter la Révolution culturelle – Analyses et réflexions sur les dix années de Révolution culturelle], Beijing 北京, Zhongyang dangshi chubanshe 中央党史出版社, 2000, 996 p.

ZHE Yongping 者永平 (dir.), *Nage niandai zhong de women* 那个年代中的我们 [Nous, tels que nous étions à l'époque], Huhehaote 呼和浩特, Yuanfang chubanshe 远方出版社, 1998, 947 p.

ZHEN Baowei 郑保卫, *Zhongguo gongchandang xinwen sixiang shi* 中国共产党新闻思想史 [Histoire du journalisme et de la pensée du Parti communiste chinois], Fuzhou 福州, Fujian renmin chubanshe 福建人民出版社, 2005, 579 p.

ZHONG Lianyan 钟廉言, *Zhongguo gongchan dang de guoji jiaowang* 中国共产党的国际交往 [Les relations internationales du Parti communiste chinois], Beijing 北京, Wuzhou chuanbo chubanshe 五洲传播出版社, 2007, 91 p.

# FILMOGRAPHIE

## SOMMAIRE

- I. SOURCES FILMIQUES DE LA RECHERCHE
  - I.1 FILMS DE JORIS IVENS
  - I.2 DOCUMENTAIRES EUROPÉENS ET AMÉRICAINS SUR LA CHINE
  - I.3 DOCUMENTAIRES CHINOIS SUR LA CHINE
  - I.4 DOCUMENTAIRES CHINOIS SUR JORIS IVENS ET D'AUTRES RÉALISATEURS OCCIDENTAUX
  - I.5 FILMS DIVERS
  
2. FILMS DE FICTION RÉFÉRENCIELS
  - 2.1 FILMS CHINOIS
  - 2.2 FILMS FRANÇAIS
    - 2.2.1 FILMS FRANÇAIS REPRÉSENTANT LA CHINE OU LES CHINOIS
    - 2.2.2. FILMS FRANÇAIS PRÉSENTÉS EN CHINE LORS D'ÉCHANGES CULTURELS
  - 2.3 FILMS D'AUTRES PAYS

La filmographie de Joris Ivens ci-jointe est établie par ordre chronologique et se limite aux oeuvres citées dans notre travail. La date de sortie, le titre et le lieu de tournage sont indiqués.

## I. SOURCES FILMIQUES DE LA RECHERCHE

### I.1. FILMS DE JORIS IVENS

1911 : *La Flèche ardente* ou *La Hutte* (Pays-Bas)

1928 : *Le Pont* (Pays-Bas)

1929 : *Les Brisants*, réalisé avec Mannus Franken (Pays-Bas)

1929 : *La Pluie*, sur une idée de Mannus Franken (Pays-Bas)

1930 : *Nous bâtissons* (Pays-Bas)

1930 : *Zuyderzee* (Pays-Bas)

1931 : *Symphonie industrielle* ou *Philips-Radio* (Pays-Bas)

1932 : *Créosote* (Pays-Bas)

1932 : *Le Chant des héros* (U.R.S.S.)

1933 : *Borinage*, réalisé avec Henri Stock (Belgique)

1934 : *Nouvelle terre* (Pays-Bas)

1937 : *Terre d'Espagne* (Espagne)

**1939 : *Les 400 millions* (Chine)**

1940 : *The Power and the Land* (U.S.A)

1941 : *Notre front russe* (U.S.A)

1943 : *Action Stations* (Canada)

1945 : *Know Your Enemy : Japan*, réalisé avec Frank Capra (U.S.A.)

1946 : *Indonesia Calling* (Australie)

1949 : *Les Premières années* (Tchécoslovaquie, Pologne, Bulgarie)

1951 : *La Paix vaincra* (Pologne, U.R.S.S.)

1952 : *L'Amitié vaincra* (Allemagne de l'Est)

1952 : *La course de la paix Varsovie-Berlin-Prague* (Pologne, Allemagne de l'Est, Tchécoslovaquie)

1954 : *Le Chant des fleuves* (coopération internationale)

1956 : *Les aventures de Till l'espiègle*, réalisé avec Gérard Philippe (France et Allemagne de l'Est)

1957 : *La Seine a rencontré Paris* (France)

1957 : *La Rose des vents* (coopération internationale)

**1958 : *Lettres de Chine* (Chine)**

1958 : *600 millions avec vous* (Chine)

1959 : *L'Italie n'est pas un pays pauvre* (Italie)

1960 : *Demain à Nanguila* (Mali)

1961 : *Carnet de voyage* (Cuba)

- 1961 : *Peuple armé* (Cuba)
- 1962 : *A Valparaiso* (Chili)
- 1963 : *Le Petit Chapiteau* (Chili)
- 1964 : *Le Train de la victoire* (Chili)
- 1965 : *Pour le mistral* (France)
- 1966 : *Le Ciel, la terre* (Viêt-Nam)
- 1966 : *Rotterdam-Europort* (Pays-Bas)
- 1967 : *Loin du Viêt-Nam* (Viêt-Nam, France), co-réalisé avec Jean-Luc Godard, Claude Lelouch, William Klein, Chris Marker, Alain Resnais, Angès Varda, etc.
- 1968 : *Le Dix-septième parallèle* (Viêt-Nam)
- 1969 : *Rencontre avec le Président Ho-Chi-Minh* (Viêt-Nam)
- 1970 : *Le Peuple et ses fusils* (Laos)
- 1976 : *Comment Yukong déplaça les montagnes* (Chine)**
- 1977 : *Les Kazaks* (Chine)
- 1977 : *Les Ouigours* (Chine)
- 1988 : *Une histoire de vent* (Chine)**

## 1.2 DOCUMENTAIRES EUROPÉENS ET AMÉRICAINS SUR LA CHINE

- 1956 : *Un Dimanche à Pékin*, de Chris Marker, Argos film, France.
- 1958 : *Derrière la grande muraille*, de Robert Ménégos, Procinex, France.
- 1972 : *La Chine*, de Michelangelo Antonioni, RAI, Italie.
- 1981 : *From Mao to Mozart : Isaac Stern in China*, de Murray Lerner, avec Isaac Stern, David Golub, Tan Shuzhen, Hopewell Foundation, Etats-Unis.
- 1987 : *French concession*, de Régis Debray, La Sept, France.
- 1999 : *Musical encounters, Isaac Stern returns to China*, d'Allan Miller, avec Isaac Stern, David Stern, Hopewell Foundation, Etats-Unis.
- 1999 : *The Gentleman from Shanghai*, de Heather Greer avec Tan Shuzhen, The Hopewell Foundation, Etats-Unis.

### 1.3 DOCUMENTAIRES CHINOIS SUR LA CHINE

#### OEUVRES DE CRÉATIONS PERSONNELLES :

1993 : *1966, mon temps de gardes rouges* 我的红卫兵时代 (1966, My Time in the Red Guards), de WU Wenguang 吴文光.

1996 : *La Danse des gardes rouges* 红卫兵之舞, de NIE Xinru 聂欣如.

2002 : *À l'ouest des rails* 铁西区, de WANG Bing 王兵.

2004 : *À la recherche de l'âme de Lin Zhao* 寻找林昭的灵魂 (Searching for Lin Zhao's Soul), de HU Jie 胡杰.

2006 : *Ne pleurez pas sur mon cadavre* 我虽死去 (Though I Am Gone) de HU Jie 胡杰.

2006 : *Nostalgia* 乡愁, de SHU Haolun 舒浩仑.

2007 : *L'art rouge* 红色美术 (Red Art), de HU Jie 胡杰 & AI Xiaoming 艾晓明.

2008 : *24 villes* 二十四城 (24 City), de JIA Zhangke 贾樟珂.

2010 : *Légendes de Shanghai* 海上传奇 (I Wish I Knew), de JIA Zhangke 贾樟珂.

#### FILMS D'ARCHIVES :

1995 : *Un pouce de montagnes et de rivières, un pouce de sang* 一寸山河一寸血, de CHEN Juntian 陈君天 & LIU Kanru 刘侃如, Zhuoyue Medias 卓越传播, Taipei.

2007 : *Témoin, une histoire en image, profil d'une époque : 1931-1945*, 见证 影像志专辑 “一个时代的侧影 : 1931-1945”, de Chen Xiaoqing 陈晓卿, China Central Television 中央电视台, Beijing.

2015 : *L'histoire de six villes - mémoires urbaines de la guerre anti-japonaise* 六城记——抗战时代的城市记忆, de LI Feng 李丰, China Central Television 中央电视台, Beijing.

#### 1.4 DOCUMENTAIRES CHINOIS SUR JORIS IVENS ET AUTRES RÉALISATEURS OCCIDENTAUX

1998 : *La Mémoire d'un regard- le monde documentaire de Joris Ivens*, Yizhong muguang de jiyi, Yiwensi jilu de shijie 一种目光的记忆 - 伊文斯记录的世界, Central Newsreel and Documentary Film Studio 中央新闻纪录电影制片厂, Beijing.

2002 : *La Chine au regard de Joris Ivens*, Yiwensi yanzhong de zhongguo 伊文思眼中的中国, de Shao Zhengtang 邵振棠, Central Newsreel and Documentary Film Studio 中央新闻纪录电影制片厂, Beijing.

2002 : « Joris Ivens », in *Classiques du documentaire - Les grands hommes et leurs oeuvres*, jingdian jilu -- dashi he tamen de zuopin 经典纪录——大师和他们的作品, tomes 15-16, de Zhang Tongdao 张同道, China Central Television 中央电视台, Beijing.

2006 : *La Chine est loin - Antonioni et la Chine* 中国已远——安东尼奥尼与中国, de LIU Haiping 刘海平 & HOU Yujing 侯宇靖, Beijing.

2008 : *Joris Ivens, un vieil ami du peuple chinois*, Yiwensi- Zhongguo renming de laopengyou 伊文思——中国人民的老朋友 (Ivens an Old Friend of Chinese People), de Rene Seeger, Beijing.

2009 : *Comprendre la Chine - soixante ans dans les images occidentales de la Chine* 看懂中国——外国影像里的60年, de LI Zhenyu 李振宇, Shanghai Media Group 上海电视台, Shanghai.

2021 : *Joris Ivens en Chine*, Yiwensi kan zhongguo 伊文思看中国 (Ivens on China), de Zhang Tongdao 张同道, China Central Television 中央电视台, Beijing.

#### 1.5 FILMS DIVERS

1898 : *Vue n°91 Sortie d'Usine I*, des Frères Lumière

1902 : *Le Voyage dans la Lune*, de Georges Méliès

1922 : *Nanouk l'Esquimau*, de Robert Flaherty

1926 : *Moana*, de Robert Flaherty

1927 : *Berlin, symphonie d'une grande ville*, de Walter Ruttmann

1929 : *L'Homme à la caméra*, de Dziga Vertov

1934 : *Trois chants sur Lénine*, de Dziga Vertov

1948 : *Louisiana Story*, de Robert Flaherty (Montage : Helen van Dongen)  
1961 : *Chronique d'un été*, de Jean Rouch & Edgar Morin  
1962 : *Algérie année zéro*, de Marceline Loridan & Jean-Pierre Sergent  
2016 : *Mao, de l'espoir à la désillusion – des Européens dans la Révolution culturelle*, de Martin Gronemeyer

## 2. FILMS DE FICTION RÉFÉRENCIELS

### 2.1 FILMS CHINOIS

1932 : *Le Torrent sauvage* 狂流, de CHENG Bugao 程步高  
1932 : *Trois femmes modernes* 三个摩登女性, de PU Wanchang 卜万苍  
1933 : *Soeurs jumelles* 姊妹花, de ZHENG Zhengqiu 郑正秋  
1934 : *Les Malheurs de la jeunesse* 桃李劫, de YING Yunwei 应云卫  
1935 : *Enfants d'une époque troublée* 风云儿女, de XU Xingzhi 许幸之  
1935 : *La Statue de la liberté* 自由神, de SITU Huimin 司徒慧敏  
1935 : *Ardentes et loyales âmes* 热血忠魂, de ZHENG Zhengqiu 郑正秋  
1936 : *Scènes de la vie urbaine* 都市风光, de YUAN Muzhi 袁牧之  
1936 : *À la vie, à la mort* 生死同心, de YING Yunwei 应云卫  
1936 : *Les Chevreaux égarés* 迷途的羔羊, de CAI Chusheng 蔡楚生  
1937 : *Les Anges du boulevard* 马路天使, de YUAN Muzhi 袁牧之  
1938 : *Huit cents soldats héroïques* 八百壮士, de YING Yunwei 应云卫  
1950 : *la Vie de Wu Xun* 武训传, de SUN Yu 孙瑜  
1954 : *Les Amours de Liang Shanbo et Zhu Yingtai* 梁山伯与祝英台, de SANG Hu 桑弧 & HUANG Sha 黄沙  
1955 : *Le Pinceau magique* 神笔, de JIN Xi 靳夕 & YOU Lei 尤磊  
1955 : *Pourquoi le corbeau est noir* 乌鸦为什么是黑的, de QIAN Jiajun 钱家骏  
1965 : *Docteur Bethune* 白求恩大夫, de ZHANG Junxiang 张骏祥, LI Shutian 李舒田 & GAO Zheng 高正



1980 : *Le Soleil et l'homme* 太阳和人 ou *Amour amer* 苦恋, de PENG Ning 彭宁 (sur un scénario de BAI Hua 白桦)

1980 : *La Légende du mont Tianyun* 天云山传奇, de XIE Jin 谢晋

1981 : *La Rue étroite* 小街, de YANG Yanjin 杨延晋

1982 : *Le Gardien des chevaux* 牧马人, de XIE Jin 谢晋

1983 : *Notre terre* 我们的田野, de XIE Feu 谢飞

1984 : *Le Fleuve sans balise* 没有航标的河流, de WU Tianming 吴天明

1984 : *La Terre jaune* 黄土地, de CHEN Kaige 陈凯歌

1984 : *La Loi du terrain de chasse* 猎场扎撒, de TIAN Zhuangzhuang 田壮壮

1985 : *Jeunesse sacrifiée* 青春祭, de ZHANG Nuanxin 张暖忻

1986 : *Le Voleur de chevaux* 盗马贼, de TIAN Zhuangzhuang 田壮壮

1986 : *Le bourg de l'hibiscus* 芙蓉镇, de XIE Jin 谢晋

1987 : *Le roi des enfants* 孩子王, de CHEN Kaige 陈凯歌

1987 : *Le sorgho rouge* 红高粱, de ZHANG Yimou 张艺谋

1993 : *Adieu ma concubine* 霸王别姬, de CHEN Kaige 陈凯歌

1993 : *Le cerf-volant bleu* 蓝风筝, de TIAN Zhuangzhuang 田壮壮

1994 : *Vivre* 活着, de ZHANG Yimou 张艺谋

1994 : *In the Heart of the Sun* 阳光灿烂的日子, de JIANG Wen 姜文

2000 : *Les Démons à ma porte* 鬼子来了, de JIANG Wen 姜文

2003 : *The Foliage* 美人草, de LV Le 吕乐

2006 : *The Road* 芳香之旅, de ZHANG Jiarui 章家瑞

2009 : *Examination 1977* 高考1977, de JIANG Haiyang 江海洋

2011 : *No. 89 Shimen Road* 黑白照片, de SHU Haolun 舒浩仑

2011 : *Les fleurs de guerre* 金陵十三钗, de ZHANG Yimou 张艺谋

2013 : *Coming home* 归来, de ZHANG Yimou 张艺谋

2013 : *The Grandmaster* 一代宗师, de WONG Kai-Wai 王家卫

2013 : *A Touch of Sin* 天注定, de JIA Zhangke 贾樟珂

2014 : *Red Amnesia* 闯入者, de WANG Xiaoshuai 王小帅

2019 : *So Long, My Son* 地久天长, de WANG Xiaoshuai 王小帅

## 2.2. FILMS FRANÇAIS

### 2.2.1 FILMS FRANÇAIS REPRÉSENTANT LA CHINE OU LES CHINOIS

1937 : *Forfaiture*, de Marcel l'HERBIER

1937 : *Les Pirates du Rail*, de CHRISTIAN-JAQUE

1938 : *Le Drame de Shanghai*, de Georg-Wilhelm PABST

1939 : *Macao, l'enfer du jeu*, de Jean DELANNOY

1957 : *Le Cerf-volant du bout du monde*, de Roger PIGAUT (première production franco-chinoise)

1961 : *Un Singe en hiver*, d'Henri VERNEUIL

1964 : *Les Barbouzes*, de Georges LAUTNER

1965 : *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, de Philippe de BROCA

1967 : *La Chinoise*, de Jean-Luc GODARD

1973 : *Les Chinois à Paris*, de Jean YANNE

1975 : *Bons baisers de Hong-Kong*, d'Yvan CHIFFRE

1986 : *Pekin Central*, de Camille de CASABIANCA

1989 : *Chine, ma douleur (Niu Peng)*, de Sijie DAI

1990 : *Printemps perdu*, d'Alain MAZARS

1991 : *L'Amant*, de Jean-Jacques ANNAUD

1991 : *Tintin-Le Lotus Bleu*, de Stéphane BERNASCONI

1991 : *Tintin au Tibet*, de Stéphane BERNASCONI

1994 : *Ma soeur chinoise*, d'Alain MAZARS

1995 : *Les Anges gardiens*, de Jean-Marie POIRE

1996 : *Irma Vep*, d'Olivier ASSAYAS

1997 : *Sept ans au Tibet*, de Jean-Jacques ANNAUD

1998 : *Augustin, roi du KongFu*, d'Anne FONTAINE

2000 : *La Moitié du ciel*, d'Alain MAZARS

2001 : *Tanguy*, d'Etienne CHATILIEZ

2002 : *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, de Sijie DAI

2004 : *Clean*, d'Olivier ASSAYAS

2005 : *De battre, mon coeur s'est arrêté*, de Jacques AUDIARD

## 2.2.2. FILMS FRANÇAIS PRÉSENTÉS EN CHINE LORS D'ÉCHANGES CULTURELS

1951 : *Sans laisser d'adresse*, de Jean-Paul LE CHANOIS

1952 : *Jeux interdits*, de René CLÉMENT

1952 : *Fanfan la Tulipe*, de CHRISTIAN-JAQUE

1954 : *Le Rouge et le noir*, de Claude AUTANT-LARA

1958 : *Mon oncle*, de Jacques TATI

1970 : *Peau d'âne*, de Jacques DEMY

1975 : *Le Vieux fusil*, de Robert ENRICO

1978 : *Molière*, d'Ariane MNOUCHKINE

## 2.3 FILMS D'AUTRES PAYS

### URSS :

1925 : *Le Cuirassé Potemkine*, de Sergueï EISENSTEIN

1926 : *La Mère*, de Vsevolod POUDOVKINE

1928 : *Tempête sur l'Asie*, de Vsevolod POUDOVKINE

1932 : *Que Viva Mexico !* de Sergueï EISENSTEIN

1931 : *Le Chemin de la vie*, de Nikolai EKK

1933 : *Le Déserteur*, de Vsevolod POUDOVKINE

### USA :

1915 : *The Cheat*, de Cecil B. DEMILLE

1924 : *Le Voleur de Bagdad*, de Raoul WALSH

1931 : *Daughter of the Dragon*, de Lloyd CORRIGAN

1932 : *Shanghai Express*, de Josef VON STERNBERG

1937 : *The Good Earth*, de Sidney FRANKLIN

1963 : *55 Days at Peking*, de Nicolas RAY

### COPRODUCTION :

1987 : *Le Dernier empereur*, de Bernardo BERTOLUCCI (coproduction italo-sino-franco-britannique)

## PERSONNES INTERVIEWÉES

( La brève présentation de chaque personne citée ci-dessous ne prétend point une note biographique, mais correspond uniquement à son lien avec la présente recherche ).

### I. EN CHINE :

#### I.1 Membres chinois des équipes de tournage pour *Comment Yukong déplaça les montagnes* et pour *Une histoire de vent* :

M. GUO Weijun (郭维军) : technicien du son pour *Yukong*, employé du Central Newsreel and Documentary Film Studio.

Mme. LU Songhe (陆颂和) : traductrice sur le tournage de *Yukong* et pour une partie de *Vent*, fonctionnaire du Ministère des Affaires étrangères. Elle nous a confié son journal privé concernant le tournage de *Yukong* et les visites de Joris Ivens en Chine fin des années 70 (Cf. traduction en annexe).

M. ZHANG Xianming (张献民) : traducteur pour Joris Ivens pendant six mois, lors d'une partie de tournage de *Vent*, en 1985 et en 1986. Actuellement professeur à Beijing Film Academy, il est également acteur, producteur, et promoteur de films indépendants chinois, un des principaux fondateurs de China Independent Film Festival (Nanjing)<sup>160</sup> en 2003.

M. ZHU Haifeng (朱海峰) : producteur exécutif pour le *Vent*, employé du Central Newsreel and Documentary Film Studio.

M. YANG Zhiju (杨之举) : cameraman, assistant de M. LI Zexiang - le principal opérateur de *Comment Yukong déplaça les montagnes*, tous deux sont employés du Central Newsreel and Documentary Film Studio.

---

<sup>160</sup>中国独立影像年度展 (CIFF) : <https://www.chinaindiefilm.org/china-independent-film-festival/>

## 1.2 Personnages filmé par Joris Ivens dans *Comment Yukong déplaça les montagnes* :

Mme. BAO Han (包函) : « xiao Bao » dans *la Pharmacie No. 3*.

M. LIU Jingbiao (刘金彪) : « xiao Liu » dans *la Pharmacie No. 3*.

M. LING Weizhi (凌为治) : ouvrier qui réalise le *Dazibao* dans *l'Usine des générateurs de Shanghai*.

M. ZHOU Peikun (周培坤) : ouvrier dans *l'Usine des générateurs de Shanghai*.

## 1.3 Connaissances de Joris Ivens :

M. BAI Hua (白桦, 1930-2019) : écrivain, scénariste, poète, un des représentants éminents des intellectuels « rebelles » du PCC. Le « nouvel ami » que Joris Ivens a mentionné dans son autobiographie<sup>1161</sup>. Nous l'avons rencontré en 2010. (Cf. « Entretien avec Bai Hua »)

M. CHEN Xiaoqing (陈晓卿) : ancien étudiant de Beijing Broadcasting Institute, il a rencontré Joris Ivens lors de la « master class » de ce dernier dans leur école en 1985. Réalisateur, rédacteur en chef du CCTV (télévision d'état chinoise), il est auteur d'une série documentaire d'archive : *Témoins*, dont chaque épisode représente un an d'événements dans l'histoire de la Chine du XXème siècle. Pour l'épisode de 1938, il a repris les images du film *Les 400 millions* de Joris Ivens<sup>1162</sup>. Il est également l'auteur d'un article en souvenir de Joris Ivens : « Devant la tombe d'Ivens », publié en ligne le 14 juin 2004.

M. CUI Junyan (崔君衍) : traducteur, théoricien du cinéma. Employé de l'Association des cinéastes chinois à partir de 1979, il est l'interprète de Joris Ivens lors de ses séjours en Chine aux environs de 1980.

M. SHEN Yahan (沈涯涵) : diplomate, fonctionnaire du ministère des Affaires étrangères de RPC. Après l'obtention de son diplôme en littérature et langue allemande en 1963, il est envoyé aux Pays-Bas pour apprendre la langue néerlandaise, et travailler dans le Bureau de représentation de RPC à La Haye. En 1988, il a rencontré Joris Ivens à Nimègue, lors de la fête d'anniversaire de ce

---

<sup>1161</sup> IVENS Joris, DESTANQUE Robert, *op.cit.*, p.336.

<sup>1162</sup> « 1938 », In *Témoins, une histoire en image, profil d'une époque : 1931-1945*, jingzhen yingxiangzhi – yige shidai de ceying 见证影像志专辑 “一个时代的侧影：1931-1945”, sous la direction de Chen Xiaoqing 陈晓卿, China Central Television 中央电视台, Beijing, 2007.

dernier. Après sa retraite, il traduit le livre d'André Stufkens - *Passages, Joris Ivens en de kunst van deze eeuw*<sup>1163</sup>. Sa traduction n'étant pas publiée en Chine à cause d'un problème de droits, M. Shen nous a envoyé sa version numérique pour cette recherche. Grâce à ses aides, nous avons également pu voir quelques documents inédits des archives du ministère des Affaires étrangères (Cf. Annexe).

M. SITU Zaodun (司徒兆敦) : réalisateur, professeur du cinéma à Beijing Film Academy. Fils de SITU Huimin, ancien vice-ministre du Ministère de la Culture et ami de Joris Ivens, il connaît Joris Ivens depuis des années 50.

#### 1.4. Chercheurs, réalisateurs et autres :

Mme. CHEN Ling (陈菱) : employée de la Shanghai Télévision. Docteur en histoire, elle est productrice d'une série documentaire sur l'histoire orale : *Le Passé* (往事). Cette série représente des histoires inédites, à travers des interviews avec des personnes ayant vécu des moments importants dans l'histoire de la RPC de 1949 à 1979.

M. CHEN Shan (陈山) : professeur d'histoire du cinéma de Beijing Film Academy, spécialiste du cinéma chinois des années 1930.

Mme. LU Xingyu (吕新雨) : professeur du cinéma de Fudan University (à Shanghai). Chercheuse spécialisée en documentaire chinois contemporain, elle est l'auteure d'une monographie sur les films documentaires chinois contemporains, *Enregistrer la Chine : le mouvement du Nouveau documentaire dans la Chine contemporaine*<sup>1164</sup>.

M. NIE Xinru (聂欣如) : réalisateur, professeur du cinéma dans East China Normal University (à Shanghai), qui a fait des études de cinéma en Allemagne au début des années 90. Auteur de la

---

<sup>1163</sup> STUFKENS André (Ed.), *Passages, Joris Ivens en de kunst van deze eeuw*. Nijmegen, Museum Het Valkhof/Europese Stichting Joris Ivens, 1999.

<sup>1164</sup> Lu Xinyu 吕新雨, *Jilu zhongguo, dangdai zhongguo xinjilu yundong* 纪录中国, 当代中国新纪录运动 [Enregistrer la Chine : le mouvement du Nouveau documentaire dans la Chine contemporaine], Beijing 北京, Shenghuo dushu xinzhi sanlian shudian 生活读书新知三联书店, 2003.

seule monographie chinoise sur Joris Ivens : *Recherches sur Ivens, grand maître du documentaire*<sup>165</sup>, ce livre apporte notamment une analyse sociologique sur la vie des Chinois pendant la Révolution culturelle à partir des images de *Comment Yukong déplaça les montagnes* de Joris Ivens.

M. Rene SEEGERS : réalisateur hollandais, auteur du film documentaire *Ivens, an Old Friend of Chinese People ?* (sorti en 2008) Et Mme GU Renquan (顾仁权) : productrice du film de Rene Seegers.

M. SHAN Wanli (单万里) : chercheur trilingue (chinois, français et anglais), des Archives du film de Chine. L'un des premiers ayant travaillé sur Joris Ivens, ses études se limitent pourtant à la présentation générale du cinéaste.

M. SHU Haolun (舒浩仑) : réalisateur, professeur de cinéma à Shanghai University. Son père étant employé de l'Usine des Générateurs de Shanghai, il a grandi dans la crèche de l'usine que Joris Ivens a montré dans *Yukong*. Soutenu par la Fondation Joris Ivens en 2004, il a créé un projet de documentaire qui avait l'intention de revisiter des « traces » de *Yukong*. Faute de permission de la part de Marceline Loridan (pour l'utilisation des images de *Yukong*), il n'a pas pu réaliser son projet.

Mme. SUN Hongyun (孙红云) : réalisatrice, maître de conférence de Beijing Film Academy. Co-directrice du recueil *Joris Ivens et le film documentaire*<sup>166</sup>, et co-traductrice de la biographie *Living dangerously : a biography of Joris Ivens*<sup>167</sup>. Après un mémoire de Master sur *Comment Yukong déplaça les montagnes* de Joris Ivens, sous la direction de ZHANG Tongdao, elle a participé à la réalisation de la série documentaires *La Chine au regard de Joris Ivens*<sup>168</sup>, et à l'organisation du séminaire international de 2008 sur Joris Ivens.

---

<sup>165</sup>NIE Xinru 聂欣如, *Jilu dianying dashi Yiwensi yanjiu* 纪录片大师伊文思研究 [Recherches sur Ivens, grand maître du documentaire], Shanghai 上海, Shiji chubanjiduan Shanghai shudian chubanshe 世纪出版集团上海书店出版社, 2010.

<sup>166</sup>SUN Hongyun 孙红云, XU Yi 胥弋 & BAKKER, Kees (Jisi Bake 基斯·巴克) (dir.), *Yiwensi yu jilu dianying* 伊文思与纪录片 [Joris Ivens et le film documentaire], Beijing 北京, Jilin chubanjiduan 吉林出版集团, 2014.

<sup>167</sup>SCHOOTS, Hans ( Hansi Shuci 汉斯·舒茨), SUN Hongyun 孙红云 & LI Zhisong 黎知松 (trad.), *Weixiandi huozhe : Yiwensi chuan* 危险地活着 : 伊文思传 [Vivre dangereusement : une biographie d'Ivens] (*Living dangerously : a biography of Joris Ivens*), Beijing 北京, Xinxing chubanshe 新星出版社, 2018.

<sup>168</sup>*La Chine au regard de Joris Ivens*, Yiwensi yanzhong de zhongguo 伊文思眼中的中国, de ShaoZhengtang 邵振棠, Central Newsreels and Documentary Film Studio 中央新闻纪录电影制片厂, Beijing, 2002.

M. SUN Jiansan (孙健三) : réalisateur, cameraman, enseignant de Beijing Film Academy. Fils de Sun Mingjin (孙明经), un des fondateurs de l'enseignement supérieur du cinéma en Chine. Auteur d'un livre sur l'origine de la censure et sur l'enseignement à l'université du cinéma en Chine dans les années 30 (la période de la République de Chine, sous la direction de KMT) : *Tout ce que vous ne saviez pas sur le cinéma chinois – Recueil de documents historiques sur les premiers temps de l'enseignement du cinéma en Chine*<sup>1169</sup>.

M. ZHANG Tongdao (张同道) : réalisateur, et professeur de cinéma à Beijing Normal University. Auteur d'une série documentaire à base d'archives : *Classiques du documentaire -- Les grands hommes et leurs oeuvres*<sup>1170</sup> dont les épisodes 15-16 sont consacrés à « Joris Ivens », il est également organisateur du séminaire académique international pour commémorer les 110 ans d'anniversaire de Joris Ivens en 2008 : *50 ans d'entre Joris Ivens et la Chine*. Il est auteur d'un documentaire en quatre épisodes : *Joris Ivens en Chine*, sorti en 2021<sup>1171</sup>.

Mme. ZHANG Wei (张巍) : écrivaine, scénariste, maitre de conférence à Beijing Film Academy. Afin d'accomplir son mémoire de maîtrise en 2002 - *Fiction and Reality : Documentary Concept's Development and Change with the Study of Joris Ivens's Filmography*, elle a sollicité l'aide de M. Shen Yahan pour comprendre certaines parties de l'ouvrage *Passages, Joris Ivens en de kunst van deze eeuz*. Puis, elle a assisté M. Shen pour mettre au point la traduction complète de ce livre.

M. ZHANG Jingyu (张景岳) : chercheur de la Cinémathèque de Shanghai, spécialiste de l'histoire en image de Shanghai.

M. XU Yi (胥弋) : éditeur, traducteur, co-directeur du recueil *Joris Ivens et le film documentaire*, et responsable de la version chinoise de la biographie - *Living dangerously : a biography of Joris Ivens*.

---

<sup>1169</sup> SUN Jiansan 孙健三, *Zhongguo dianying, ni buzhidao de naxie shier – Zhongguo zaoqi dianying gaodeng jiaoyu shiliao wenxian shihui* 中国电影, 你不知道的那些事儿——中国早期电影高等教育史料文献拾穗 [Tout ce que vous ne saviez pas sur le cinéma chinois – Recueil de documents historiques sur les premiers temps de l'enseignement du cinéma en Chine], Beijing 北京, Shijie tushu chubanshe 世界图书出版公司, 2010.

<sup>1170</sup> *Classiques du documentaire -- Les grands hommes et leurs oeuvres, jingdian jilu -- dashi he tamen de zuopin* 经典纪录——大师和他们的作品, Zhang Tongdao 张同道, China Central Television 中央电视台, Beijing, 2002.

<sup>1171</sup> *Ivenson China* 伊文思看中国, de Zhang Tongdao 张同道, China Central Television 中央电视台, Beijing, 2021.



## 2. EN FRANCE

### 2.1 Connaissance de Joris Ivens :

M. Régis DEBRAY : écrivain, philosophe et haut fonctionnaire français. Alors membre à l'Union des étudiants communistes français, il a rencontré Joris Ivens début 1960, avant de partir en Amérique du sud. Joris Ivens lui a offert une caméra pour son projet de documentaire à Cuba.

( Cf. « Entretien avec Régis Debray »).

Mme. Françoise DENOYELLE : historienne de la photographie, professeur des universités et commissaire d'exposition. En 1981, elle a accueilli à titre personnel Germaine Krull pour son séjour à Paris et fait la connaissance de Joris Ivens. En 1982, elle a beaucoup oeuvré pour obtenir une subvention du ministère de la Culture afin de rapatrier Krull, alors âgée et malade en Inde. Elle a également aidé Germaine Krull à mettre au point son autobiographie, qui est publiée postérieurement en 2015<sup>1172</sup>. Intéressée par la Chine, elle a effectué un voyage organisé en Chine en 1977, et entretenu des conversations et des correspondances fréquentes avec Joris Ivens au début des années 80.

M. Marin KARMITZ : fondateur de la société MK2, producteur, réalisateur. Cinéaste maoïste dans sa jeunesse, il fait partie des proches du couple Ivens - Loridan entre 1968 et 1972. Intéressé par la Chine, il y a effectué plusieurs voyages à partir de 2003, et initié des projets de coopération entre MK2 et la Chine.

M. Claude MARTIN : diplômé de l'Institut d'études politiques de Paris, ayant suivi des cours de chinois à l'Institut national des langues et civilisations orientales, il est admis en 1964 à l'École nationale d'administration (Promotion « Turgot » sortie en 1968). Durant sa scolarité à l'ENA, interrompue par son détachement comme attaché culturel à l'ambassade de France à Pékin, au titre de son service militaire, il assiste au déclenchement de la Révolution culturelle. Cousin de Marceline Loridan, il connaît Joris Ivens dès 1968. Nommé ministre-conseiller à l'Ambassade de France à Pékin de 1978 à 1984, il contribue au lancement des premiers grands projets de coopération franco-chinoise. Amoureux de la littérature chinoise, il fréquente les écrivains et les

---

<sup>1172</sup> KRULL, Germaine, *La vie mène la danse*, Paris, Textuel, 2015.

artistes chinois et il accompagne Bai Hua lors de sa visite à Joris Ivens à Paris en 1980. Il est ambassadeur de France en Chine de 1990 à 1993, après les événements de 1989.

Mme. Marie-Claire QUIQUEMELLE : historienne et sinologue, ITA-chercheur au CNRS et réalisatrice de documentaires, elle a consacré une partie de sa carrière à l'étude du cinéma chinois. Elle a réalisé plusieurs films documentaires sur le cinéma chinois, dont *Rêves de singe*, consacré aux Studios de Shanghai et aux réalisateurs qui ont créé le cinéma d'animation en Chine. Co-directrice d'un livre sur le cinéma chinois (1922-1984)<sup>1173</sup>, elle collabore à cette occasion avec le Centre Georges Pompidou, et voit souvent Joris Ivens, avec qui elle partage une véritable attention envers la Chine.

## 2.2 Personnes ayant un lien avec la Chine pour diverses raisons :

Mme. Marianne BASTID-BRUGUIERE : normalienne, ayant étudié le chinois à l'Institut national des langues et civilisations orientales, elle part à Pékin dès 1964 en tant qu'enseignante de français à la Faculté des langues occidentales de l'Université de Pékin. En 1965-1966, elle entame une thèse sur *la Réforme de l'enseignement et l'instauration d'un système scolaire moderne à la fin de l'empire et au début de la république*, sous la direction du professeur SHAO Xunzheng (ancien élève de Paul Pelliot) à l'Université de Pékin. Après les vacances d'été de 1966, elle n'a pas pu revenir à Pékin à cause de la Révolution culturelle. Dans les années 1970, elle n'a pu passer qu'un mois pour y voyager en octobre-novembre 1971, et y revenir pour trois mois en avril 1978. Elle est sinologue, historienne, directrice de recherche au CNRS, une guide précieuse pour nos recherches portant sur la vision occidentale de la Chine depuis 2006.

M. Joël BELLASSEN : sinologue, premier inspecteur général de chinois au ministère français de l'Éducation nationale (de 2006 à 2016) et directeur de recherche en didactique du chinois à l'Institut national des langues et civilisations orientales. L'un des premiers étudiants français qui part en Chine en 1973, dans le cadre des échanges d'étudiants entre la France et la Chine, il est l'auteur d'un livre publié en langue chinoise en Chine : *Au revoir, la Chine : mes traces des années*

---

<sup>1173</sup> QUIQUEMELLE, Marie-Claire & PASSEK, Jean-Loup (dir.), *Le cinéma chinois*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.

70<sup>1174</sup>, précieux témoignage qui traduit une vision française du premier contact de la Chine de Mao. Il est l'un des premiers guides pour cette thèse, depuis 2009.

Mme. Solange BRAND : en 1965, à la suite d'un recrutement dans son lycée, Solange Brand, alors âgée de 19 ans, part travailler à l'ambassade de France à Pékin, en tant que secrétaire. Photographe amateur, elle circule dans la ville pendant ses temps de loisir, et prend des photographies en couleur. Ces clichés restent une trace précieuse de la Chine de Mao, au regard franc et candide d'une jeune fille occidentale. Après 40 ans dans un tiroir, ces photos sont enfin publiées en 2005, et exposées depuis en Chine comme en Occident<sup>1175</sup>.

M. Yves CHEVRIER : sinologue, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales, directeur du Centre d'études sur la Chine moderne et contemporaine, E.H.E.S.S.-C.N.R.S. Intéressé par la Chine à partir des années 70, il a commencé à apprendre le chinois aux États-Unis, et d'abord connu Taïwan, Hong-Kong, puis la Chine continentale à partir des années 80. Ses travaux sont consacrés à l'histoire intellectuelle et sociale du politique dans la Chine du XXème siècle. Il a tout particulièrement exploré le répertoire des idées politiques et les trajectoires de la politisation de la société dans la première moitié du siècle ainsi que l'itinéraire des réformes post-maoïstes. Sa transmission sans réserve des connaissances académiques et des expériences personnelles a été très précieuse pour le présent travail.

M. Marc FERRO (1924-2021) : historien et universitaire, il est spécialiste de la Russie, de l'URSS et de l'histoire du cinéma. Son approche du « cinéma & histoire » est une clé pour le présent travail. Notre entretien a eu lieu en 2010. Ses analyses de l'URSS nous éclairent sur l'Histoire contemporaine et ses connaissances de la Chine, présentes dans ses écrits, continuent à nous guider dans les directions pertinentes<sup>1176</sup>.

M. Jean-Pierre GIRARDOT : ingénieur de la Société Technip, il faisait parti des trois cents ingénieurs français envoyés en Chine fin 1977 afin de réaliser un complexe pétrochimique, dans le cadre du premier contrat de Technip avec le gouvernement chinois.

---

<sup>1174</sup>BELLASSEN, Joël (BAI Lesang 白乐桑), *Zaijian le, Zhongguo – wode « Qiling » yinji* 再见了, 中国——我的“七零”印迹 [Au revoir, la Chine : mes traces des années 70], Beijing 北京, Dongfang chubanshe 东方出版社, 2007.

<sup>1175</sup>BRAND, Solange, *Pékin 1966, petites histoires de la Révolution culturelle*, Paris, l'Oeil électrique, 2005.

<sup>1176</sup> Citons par exemple FERRO, Marc, *L'Occident devant la révolution soviétique - l'histoire et ses mythes*, Bruxelles, Complexe, 1980, et FERRO, Marc, *Comment on raconte l'histoire aux enfants : à travers le monde entier*, Paris, Payot, 1981.

Mme Eliane GIRARDOT : épouse de M. Jean-Pierre GIRARDOT. De novembre 1977 à décembre 1978, avec deux enfants, elle vit à Liao Yang (辽阳) dans la province du Liao Ning (辽宁) pour accompagner son mari.

M. Serge GUIARINO : pédagogue, directeur international du Groupe IGS. Il a passé le baccalauréat en 1968, et suit l'intérêt français envers l'Asie depuis les années 70. Sa carrière professionnelle l'amène à vivre aux États-Unis, au Japon, et en Chine. Il a créé de nombreux programmes d'échanges internationaux, dont le programme France - Chine entre le Groupe IGS et l'Université de Fudan à Shanghai depuis plus de vingt ans. Sa connaissance du monde et de la Chine a été précieuse pour notre recherche depuis 2001.

Mme Marie-Jeanne PETIT : institutrice, qui est allée en Chine avec son ex-mari grâce à Jacques Jurquet (un membre de famille), fondateur du journal *L'Humanité Nouvelle*, membre du Parti Communiste Marxiste Léniniste français (PCMLF). Le couple a travaillé en tant que professeurs de français à l'Institut des relations internationales à l'Université de Pékin de 1965 à 1967.

M. Philippe ROCHOT : journaliste de France Télévision, correspondant de France2 en Asie, basé à Pékin, de 2000 à 2006, où nous avons travaillé ensemble pour plusieurs reportages. Photographe et écrivain, il est également auteur de deux livres sur la Chine<sup>1177</sup>. Sa connaissance du monde, de la Chine, son expérience personnelle en tant qu'étudiant de l'École supérieure de journalisme de Lille dans les années 60 ont été précieuses pour le présent travail.

M. Frédéric ROUSSEAU : psychologue et universitaire. Issu d'une famille catholique, il se convertit au communisme dans sa jeunesse et est témoin d'une évolution idéologique en France. Pour des raisons professionnelles, il travaille avec les Chinois et en Chine depuis les années 90. Son expérience personnelle et ses connaissances professionnelles ont beaucoup contribué à l'avancement de cette recherche.

M. Gilbert SCHOON : ancien directeur du Musée de l'histoire vivante (Montreuil), historien et urbaniste, il a une connaissance profonde de l'histoire du mouvement ouvrier du monde. Son partage généreux des connaissances, des livres et des expériences personnelles, nous a été très

---

<sup>1177</sup> ROCHOT, Philippe, *Vivre avec les Chinois*, Paris, L'Archipel, 2008 ; ROCHOT, Philippe, *Reportages pour mémoire : 40 ans de journalisme de l'Arabie à la Chine*, Paris, Erick Bonnier, 2015.

précieux pour une meilleure compréhension du communisme (les liens entre PCF, PCUS et PCC) et de l'histoire de « Mai 68 », indispensable au présent travail.

M. Philippe SOLLERS : écrivain qui anime la revue *Tel Quel* de 1960 à 1982. En 1974, il a effectué un voyage avec Julia Kristeva, Marcelin Pleynet, Roland Barthes et François Wahl en Chine. Sa passion maoïste prend fin en 1976. Mais il avoue rester « fasciné » par la Chine (civilisation et culture) depuis son enfance. Son partage nous a été important pour comprendre les courants intellectuels « maoïstes » d'antan.

### 3. AUX PAYS-BAS:

M. André STUFKENS : directeur de la Fondation Joris Ivens, auteur de nombreux ouvrages sur Joris Ivens : son origine, son parcours et ses films. Ses recherches, et son accueil sans réserve sont des atouts précieux pour le présent travail.

Mme. Tineke DE VAAL : épouse de Jan de Vaal, fondateur de la Cinémathèque d'Amsterdam. Elle travaille avec son mari, et ils constituent les premières archives de Joris Ivens depuis des années 60. Commissaire d'exposition de Joris Ivens dans le monde, le couple se lie d'amitié avec Joris Ivens et Marceline Loridan. Son partage sans réserve et son accueil sincère nous ont été précieux.

M. Tom D'ANGREMONT : réalisateur néerlandais qui parle couramment italien et français. Il a assisté Joris Ivens dans deux projets : *Le Hollandais volant* et *Florence*. Son partage sans réserve nous a été précieux pour comprendre la période entre *Yukong* et *Vent*.

## ENTRETIEN AVEC BAI HUA (白桦), SHANGHAI, AVRIL 2010

— Avez-vous vu les films de Joris Ivens ?

BAI Hua — Oui.

— Avez-vous vu tous ses films ? *Les 400 Millions*, par exemple ?

Bai Hua — J'ai vu certains de ses films, y compris des œuvres plus anciennes telles que *Pluie*, mais aussi *La Seine a rencontré Paris*, et d'autres encore.

— Et avez-vous vu l'intégrale de *Comment Yukong déplaça les montagnes* ?

Bai Hua — Non, pas l'intégrale.

— Est-ce parce qu'elle n'a pas été diffusée publiquement en Chine ?

Bai Hua — Effectivement, elle n'y a pas fait l'objet d'une diffusion publique.

— Des séminaires académiques consacrés à Ivens se sont tenus en Chine. J'ai eu l'occasion de lire de nombreux actes de conférences et autres comptes rendus d'interventions à son sujet. Cependant, une chose me semble étrange : d'un côté, les chercheurs chinois tiennent Ivens en haute estime, et de l'autre, les critiques à son égard manquent singulièrement de spécificité, de contenu concret. En outre, les chercheurs en Chine n'avaient pas la possibilité de voir ses films. Vous-même, avez-vous participé à des conférences sur Ivens ?

Bai Hua — Je n'ai pas participé à ces conférences, non. Pour autant, je devine aisément ce qu'il a pu s'y dire. En effet, Ivens fait en Chine l'objet d'une catégorisation *a priori* qui est partagée par tous. En gros, il est « un ami de la Chine, du peuple chinois, du gouvernement chinois ». Nombre de ceux qui ont pris part à ces conférences n'avaient pas vu ses films ou n'en avaient vu qu'une petite partie. Lors des séminaires de recherche sur le cinéma qui se tiennent en Chine, il n'est pas rare que des personnes n'ayant pas vu les œuvres cinématographiques en question participent quand même aux discussions.

— Effectivement, j'ai moi aussi fait ce constat.

Bai Hua — L'objet de ces séminaires n'est pas vraiment de faire avancer la recherche sur Ivens mais plutôt de reprendre en chœur le discours officiel à son sujet. C'est un exercice qui relève du chant choral à caractère politique. Personnellement, je pense qu'Ivens était quelqu'un de très sentimental. À la différence de certains autres réalisateurs étrangers, il ne prétendait pas porter sur les pays dits « orientaux » un regard objectif. Une forte dimension émotionnelle imprègne ses œuvres cinématographiques. Il a entretenu des contacts avec les Chinois pendant de nombreuses années, et le fait que la Chine ait, au cours de son histoire, eu à souffrir d'invasions et d'humiliations éveillait en lui de la compassion. Au fil des ans, il a exprimé ce type de sentiments à travers ses films. Pendant une longue période, il a aussi confondu gouvernement chinois et peuple chinois. Quel que soit le gouvernement au pouvoir, il était persuadé que celui-ci représentait la Chine, le peuple chinois, la nation chinoise. Ses premiers contacts avec la Chine ont eu lieu pendant la guerre de résistance contre le Japon. À cette époque, il a clairement ressenti ce précieux élan patriotique du peuple chinois que l'on retrouvait aussi bien chez des gens avisés que parmi les couches de la population les plus ignorantes, ainsi que chez certains de ses amis intellectuels. Les idées de gauche étaient plutôt à la mode, à l'époque ; elles reflétaient une sorte de soif d'idéal. Ivens a bien compris dans quelle situation se trouvaient les intellectuels chinois. Il connaissait l'histoire de la Chine, il comprenait la conjoncture du moment et il a plus ou moins subi l'influence de ses amis intellectuels. Pensant avoir saisi dans quelle direction allaient les espoirs de la Chine, il s'est fixé un cap et l'a tenu d'une main ferme. C'est la raison pour laquelle certains éléments dans ses films nous semblent parfois incompréhensibles. Le spectacle que lui offrait une autre nation que la sienne lui a fait perdre sa raison et son sang-froid. Un défaut qu'il partageait d'ailleurs avec certains intellectuels chinois.

— Autrement dit, il n'avait pas du tout l'attitude réservée d'un observateur. Au lieu de garder raison et distance, il s'est au contraire fortement impliqué dans les événements, c'est bien ça ?

Bai Hua — Oui, c'était quelqu'un d'engagé, de très engagé. Après la Révolution culturelle, nous nous sommes rencontrés, nous avons eu l'occasion de discuter et je lui ai fait part des réflexions que je viens de vous exposer. Il m'a répondu que personne, parmi ses amis chinois, ne lui avait encore tenu de tels propos. Pendant la Révolution culturelle, j'avais bien sûr été moins chanceux que les amis en question, surtout pour ce qui est d'évoluer dans les sphères officielles. Mais j'ai

toujours eu à cœur de conserver ma sincérité. Celle-ci demeure pour moi ce qu'on pourrait appeler un idéal. Ivens a par la suite écrit quelque chose pour l'un de mes livres...

— Oui, il l'évoque, à un autre endroit. Il dit avoir écrit une préface à l'un de vos livres. C'était lequel, d'ailleurs ? Je vous pose la question car lui n'a pas spécifié de quel livre il s'agissait. Il a juste précisé que votre livre avait à l'époque été interdit. C'est exact ?

Bai Hua — Oui, c'était à l'époque de la controverse autour du script que j'avais écrit pour *Amour amer...*

— Vous voulez dire l'époque où a été publié *Amour amer* ?

Bai Hua — Non, à ce moment-là *Amour amer* n'avait pas encore été publié. On n'osait pas le publier car le script faisait l'objet d'une interdiction. Non, il s'agit d'un recueil de scénarios de films que j'avais compilé avec mon frère aîné et qui s'intitule *Anthologie de scénarios de films des frères jumeaux*. Nous n'y avons pas intégré le scénario d'*Amour amer* parce que celui-ci était déjà interdit. C'était dans les années 1980.

— Oui, j'ai constaté que nombre de vos œuvres étaient interdites à cette époque-là. Ivens le mentionne également dans ses écrits. D'après lui, ce n'était vraiment pas de chance qu'une partie de vos œuvres tombe systématiquement sous le coup d'interdictions. Il avait de la peine pour vous.

Bai Hua — En effet. Mais à l'époque, Ivens n'avait aucun moyen de lire mes scripts. C'est pourquoi dans cette préface qu'il a écrite (à vrai dire, il s'agit d'une lettre qu'il m'avait adressée), il exprime toute son amitié mais ne fait nulle mention de mes scénarios, car il était en fait dans l'incapacité de les lire. À la fin de sa vie, il aurait très bien pu tenter de remédier à certaines choses regrettables, mais en définitive il n'est jamais parvenu à se débarrasser de l'influence qu'avaient sur lui les autorités chinoises. À cette époque-là, l'ambiance politique était déjà nettement plus détendue qu'auparavant. Pour autant, les limites entre ce qui relevait de la « cuisine interne » et ce qui relevait des relations avec l'étranger demeuraient très nettes. Il était par exemple incontournable que mes rencontres avec Ivens soient systématiquement organisées par un service gouvernemental.

— Vous voulez dire que chacune de vos rencontres a eu lieu en présence de personnel d'ambassade ?



Bai Hua — Non, l'ambassade n'avait rien à voir là-dedans. C'était le directeur de la China Film Administration de l'époque, qui s'appelait Ding Qiao. Ding Qiao et moi nous étions connus pendant la guerre.

— Ah ? Lui et vous étiez en quelque sorte compagnons d'armes, alors ?

Bai Hua — Oui. C'était un malin ! Comme tous ceux qui accèdent à de hautes fonctions, du reste. Sur mes échanges avec Ivens, il a toujours un peu fermé l'œil. Pour nous rencontrer, il nous fallait demander son approbation et il nous la donnait. En revanche, lors de nos rencontres Ivens était toujours entouré de ses amis. Je crois comprendre que, dans sa toute dernière œuvre, il souhaitait mettre en valeur ce qu'il avait appris de la Chine, mais je n'ai pas regardé ce film. Je sais qu'il est raté.

— Vous ne l'avez pas vu ? J'en possède une copie et je peux vous la donner, si vous voulez.

Bai Hua — Non, non. Si je n'ai pas vu ce film, c'est justement parce que je sais qu'il est raté. Pourtant, Ivens était alors en mesure de faire de bons films. À l'époque étaient déjà sortis un certain nombre de documentaires, comme par exemple *De Mao à Mozart*, de ce cinéaste américain... <sup>1178</sup>Aussi Ivens, qui comprenait bien la Chine, aurait-il dû filmer un documentaire beaucoup plus consistant, à mon avis.

— Je vois.

Bai Hua — Mais il faut dire aussi qu'il était un peu trop âgé. Et certains de ses amis lui ont soufflé des idées qui n'étaient pas des plus judicieuses.

— Quels sont les films de la série *Comment Yukong déplaça les montagnes* que vous avez vus ? Et quand les avez-vous vus ?

Bai Hua — Je ne sais plus exactement. Probablement après la Révolution culturelle... C'était à l'occasion d'une projection en comité restreint.

---

<sup>1178</sup> Il s'agit du documentaire réalisé par Murray Lerner : *From Mao to Mozart*, 1981.

— Dans les premiers temps de ma recherche, je n'ai pas réussi à rassembler tous les films de la série *Comment Yukong déplaça les montagnes*, alors j'ai envisagé de me rendre aux Archives cinématographiques afin de les visionner sur place. Mais en définitive, pour une raison ou une autre, je ne les ai pas tous vus, moi non plus ! Une chose qui me frappe, cependant, c'est qu'une œuvre comme *La Chine* d'Antonioni, qui a fait l'objet de critiques extrêmement virulentes à sa sortie (un fascicule critiquant Antonioni a même été publié à l'époque), est pourtant disponible aujourd'hui sur le marché chinois : on la trouve facilement en édition DVD pirate, non-officielle. Par contraste, les œuvres d'Ivens demeurent introuvables et la plupart des jeunes Chinois d'aujourd'hui ignorent totalement qui il était. C'est étonnant : d'un côté il est porté aux nues et de l'autre ses films sont introuvables...

Lorsque vous avez eu l'occasion de le rencontrer, après la Révolution culturelle, lui et vous avez beaucoup échangé. À cette époque-là, il me semble qu'il était très animé. Quels sujets avez-vous abordés avec lui ?

Bai Hua — L'un des sujets dont nous avons discuté, c'est la peine qu'il ressentait. Il éprouvait en effet une vive douleur car il a réalisé cette série de films au moment même où ses amis chinois — peut-être devrais-je dire : les Chinois dans leur ensemble — faisaient face à une véritable catastrophe. Un autre sujet qu'il a abordé, c'est son profond désir de se départir des influences afin de repenser entièrement la vie et l'avenir.

— En disant cela, il admettait donc qu'il n'avait pas vraiment compris la situation en Chine au moment où il tournait ces films. Vous pensez que c'est ça qu'il voulait dire ?

Bai Hua — Il avait certes nourri quelques doutes [sur la vérité officielle], mais finalement assez peu.

— Alors il pensait que cette série de films avait été une erreur, d'après vous ?

Bai Hua — Oui, il pensait que ça avait été une erreur.

— Vous savez, j'ai rencontré son épouse. Un de mes amis, qui est également réalisateur de documentaires, a obtenu en 2006 un financement de la Fondation Joris Ivens afin de réaliser une œuvre. Son idée était de retourner filmer les différents endroits qu'Ivens avait documentés à l'époque. Les parents de cet ami avaient travaillé comme ouvriers à l'Usine de générateur de Shanghai, et Ivens avait justement filmé cette usine. Mon ami a passé ses premières années au

jardin d'enfants rattaché à l'usine, que l'on voit dans le film d'Ivens, et il connaît personnellement plusieurs des ouvriers qui apparaissent dans ce documentaire. Il souhaitait, dans le cadre de son propre film, retourner interviewer ces mêmes gens. Cependant, Marceline [Loridan-Ivens, la veuve de Joris Ivens] a catégoriquement refusé de lui octroyer le droit d'utiliser des séquences tirées de *Comment Yukong déplaça les montagnes*. Quel que soit l'interlocuteur qui la sollicitait, son refus a toujours été catégorique sur ce point. Mon ami est venu jusqu'en France et m'a demandé de l'accompagner en tant qu'interprète pour rendre visite à Marceline. Il espérait ainsi arriver à obtenir son accord. Nous avons pu la rencontrer mais, comme on pouvait s'y attendre, nous avons une fois de plus essuyé un refus. Marceline a par ailleurs publié ses mémoires, dans lesquels elle relate entre autres sa vie sentimentale avec Ivens ainsi que la période où elle l'a accompagné en Chine pour tourner. Je trouve qu'elle n'a de cesse de répéter que le gouvernement chinois les a trompés et il me semble que sa position à ce sujet n'a pas évolué depuis. Pourtant, je ne sais pas s'il convient de le dire ainsi, mais je trouve que ça ne sonne pas très juste. Évidemment, je vois ces questions depuis mon angle à moi, mais je suis de la génération suivante : je suis née après la Révolution culturelle. Vous, en revanche, vous êtes de ceux qui ont rencontré Ivens. Antonioni et Ivens ont l'un et l'autre tourné des films en Chine à peu près à la même période, pendant la Révolution culturelle. Antonioni n'avait jamais mis les pieds en Chine auparavant et il n'y a passé que deux mois, mais son film fait bien ressortir les doutes qu'il a ressentis. Comment se fait-il que dans les films d'Ivens, au contraire, il n'y ait pas la moindre trace de semblables doutes ? Ivens avait pourtant déjà eu de nombreux échanges avec la Chine et il en avait une bonne compréhension. Ça me paraît invraisemblable.

Bai Hua — Les propos de Marceline ne sont peut-être pas des plus fiables. Ivens était quelqu'un de bien, il n'était pas du genre à nier ses responsabilités. La dernière fois que je l'ai vu, c'était à Paris, et à cette occasion il a exprimé à quel point il se sentait coupable. Ce jour-là, il a pleuré un long moment. L'ambassadeur voulait que nous prenions congé car il était déjà tard, mais Ivens a refusé que je parte. Il a dit à l'ambassadeur : « Pourquoi insistez-vous pour le raccompagner ? Il est mon invité. »

— Quand vous discutiez avec lui, vous étiez donc accompagné d'une personne de l'ambassade ?

Bai Hua — Oui, c'était l'ambassadeur de France en Chine. Il m'a accompagné lorsque j'étais à Paris.

— Ah, c'était un Français ?

Bai Hua — Oui, oui, c'était un Français : l'ambassadeur de France en Chine<sup>1179</sup>. Il me servait d'interprète. Son épouse a aussi assuré la traduction, de même que la femme qui était à l'époque l'épouse de Gao Xingjian.

— Sans cela, la barrière de la langue vous aurait sans doute empêché de converser en profondeur.

Bai Hua — Effectivement. Mais comme je le disais, je ne pense pas qu'Ivens était du genre à se dérober à ses responsabilités en mettant tout sur le dos du gouvernement chinois. Bien sûr, il y a certaines choses dont le gouvernement ne les tenait pas informés à l'époque, mais cela il aurait dû s'en douter. Il m'a affirmé qu'à l'époque personne en Occident ne partageait son opinion. Cela signifie bien qu'il avait lui-même entretenu des doutes, ou du moins qu'il y voyait partiellement clair. Il lui aurait donc été impossible d'affirmer que le gouvernement chinois l'avait trompé. Car il faut savoir que le gouvernement chinois, et en particulier celui qui est au pouvoir depuis 1949, a toujours réservé à Ivens un accueil poli et dans les règles — tout en maintenant, certes, des limites à son ouverture, mais cela tient à sa politique générale.

— Personnellement, je trouve qu'il n'y a là rien d'étonnant.

Bai Hua — Rien d'étonnant, en effet.

— J'ai interviewé d'autres personnes qui avaient fait partie de l'équipe de tournage de *Comment Yukong déplaça les montagnes*, notamment l'interprète de Ivens, madame Lu Songhe, qui l'accompagnait en permanence. D'après le témoignage de ces diverses personnes, il me semble qu'Ivens bénéficiait dans la Chine de l'époque d'un traitement fort différent de celui que recevaient les autres artistes étrangers, il avait un statut très élevé qui le mettait à part.

Bai Hua — C'est grâce à Zhou Enlai.

— Oui, on dit effectivement qu'il était ami de Zhou Enlai. Prétendre qu'Ivens ne bénéficiait à l'époque d'aucune liberté serait un peu fallacieux, à mon avis. À Pékin, il disposait d'une voiture privée et d'un chauffeur attitré, il avait la possibilité de communiquer sans restriction avec ses

---

<sup>1179</sup> Il s'agit de M. Claude Martin.

amis étrangers. Gu Renquan en parle d'ailleurs dans leur film<sup>180</sup> : à l'époque, ils avaient des amis étrangers qui vivaient en Chine. Dès lors, il est impossible de dire qu'Ivens était complètement aveuglé ou qu'il vivait dans une atmosphère entièrement contrôlée par le gouvernement chinois.

Bai Hua — En effet. D'autant plus qu'il comptait également des amis hors des sphères officielles, parmi les intellectuels. Ces derniers n'osaient sans doute pas lui parler trop ouvertement à l'époque, mais ils ont quand même pu lui faire passer certaines informations.

— Et aussi témoigner de leur propre expérience. Car les intellectuels disparaissaient un à un, en ces temps-là...

Bai Hua — Oui. Et comme Ivens connaissait bien l'Union soviétique, il est impossible qu'il n'ait pas fait le lien [avec ce qui se passait alors en Chine]. C'est pourquoi... Enfin, c'est pour cela que je n'ai pas voulu regarder *Une histoire de vent* lorsqu'il m'en a envoyé une copie. Je pensais que ce film n'avait pas grand intérêt. Vous qui faites des recherches sur Ivens, je pense que vous avez fait un excellent choix car c'est un sujet complexe. Il soulève des questions à la fois politiques, idéologiques et artistiques. Ce type de recherche constituera, pour les intellectuels chinois aussi bien que pour les étrangers, une excellente occasion de réfléchir sur eux-mêmes. Cependant, il faut veiller à la traiter de façon objective.

— J'ai lu de nombreux articles de recherche sur Ivens rédigés par des universitaires chinois, mais ils ne présentaient pas grand intérêt. Aucun ne m'a laissé l'impression d'être véritablement un article de recherche. Puis j'ai vu le documentaire de [produit par] Gu Renquan et je suis allée les interviewer car j'ai trouvé leur film plutôt intéressant. À vrai dire, c'est l'un des rares documents intéressants qu'il m'ait été donné de trouver. Peut-être est-ce en raison du contexte, mais mon ancien professeur est allé jusqu'à me mettre en garde en disant que si je menais cette recherche, il fallait bien peser ce que je pouvais m'autoriser à écrire et soigneusement éviter les sujets impossibles à aborder. Ça m'a donné l'impression qu'il allait s'agir d'un exercice très compliqué...

Bai Hua — Ne vous en faites pas ! Un sujet de recherche comme Ivens ne nécessite plus de prendre tant de précautions désormais, même s'il implique le gouvernement, pour la simple raison que l'intéressé n'est déjà plus de ce monde. La réalité en Chine, c'est qu'une fois que

---

<sup>180</sup> *Ivens, an Old Friend of the Chinese People*, film documentaire de René Seegers, produit par Gu Renquan, 2008. Dans la conversation, on parle de Gu Renquan, parce qu'elle est une proche de Bai Hua, et c'est elle qui m'a mis en contact avec Bai Hua.

quelqu'un a disparu, plus personne ne prête attention à lui. De plus, Ivens n'était pas un homme politique [ ce qui rend le sujet d'autant moins sensible].

— Pourtant j'ai entendu dire qu'à une époque, quand Ivens se rendait en Chine, le *Quotidien du Peuple* annonçait dans ses colonnes que ce « vieil ami du Peuple chinois » était de retour, etc. C'était apparemment considéré comme une nouvelle importante... Était-ce bien le cas ?

Bai Hua — Oui, c'est exact. Le statut d'Ivens dépassait largement celui de simple cinéaste-documentariste ou d'artiste. De nombreux artistes occidentaux sont venus en Chine, il y en a eu vraiment beaucoup, mais aucun n'a jamais obtenu un statut comparable à celui d'Ivens.

— Je crois que bien peu de gens dans le monde ont bénéficié d'un tel statut.

Bai Hua — Effectivement. À l'époque, la Chine était différente de ce qu'elle est aujourd'hui. Sur le plan international, elle était relativement isolée. Donc, c'est un peu comme pour les journalistes occidentaux qui s'étaient rendus à Yan'an : tout comme eux, Ivens a bénéficié d'un traitement de faveur.

— Au tout début de son autobiographie, Ivens écrit : « Le peuple chinois m'a adopté. » Puis il ajoute : « Aussi les Chinois comprennent-ils que je ne pourrais jamais trahir la Chine. » J'aimerais entendre votre point de vue sur ces propos. Pourquoi s'exprime-t-il ainsi, d'après vous ? Ressent-il de la gratitude envers la Chine ? Sinon qu'est-ce qui pourrait expliquer cette phrase ?

Bai Hua — C'est une question complexe. Les intellectuels occidentaux n'ont pas la même façon de penser que nous. Comment dire... Ivens ne catégorisait pas [les gens] selon des critères d'ordre politique ou selon des critères de classe. Que recouvrait donc la notion de « Chine » pour lui, dans cette phrase ? Elle ne renvoyait sans doute pas seulement au gouvernement, ni uniquement aux Chinois dans leur ensemble. À la façon dont il l'utilise, cette notion est complexe. Lorsqu'il dit qu'il ne pourrait pas « trahir la Chine », cela ne renvoie peut-être pas seulement à un gouvernement, un parti ou un peuple, mais à une notion plus vaste. Les étrangers ont souvent pour habitude de dire : « La Chine ceci, la Chine cela... » sans se rendre compte que ce mot possède, en réalité, diverses acceptions : « les Chinois et la Chine » ou « les Chinois et les dirigeants chinois », voilà deux acceptions bien différentes l'une de l'autre. Très différentes. Mais je pense qu'Ivens entendait ici la notion de Chine dans un sens à la fois très large et positif. Elle

était pour lui à l'origine de la reconnaissance qu'il éprouvait. Car en fin de compte, il était bien conscient d'avoir été accueilli par les Chinois comme aucun autre étranger ne l'avait été.

— Certainement. D'ailleurs, il l'a écrit. Peut-être l'avez-vous lu ? Ah, mais j'oubliais que vous ne lisez pas le français !

Bai Hua — Je possède un exemplaire de son livre, mais je ne suis pas en mesure de le lire.

— Il déclare des choses comme : « Je ne suis pas comme les autres étrangers se trouvant en Chine. Je ne suis pas un correspondant de guerre, et je ne suis pas non plus venu vivre en Chine pour le communisme. » En résumé : « Je suis un étranger différent des autres et je ne trahirai jamais la Chine »<sup>1181</sup>. Je trouve ces propos intéressants, car en fin de compte Ivens a toujours été de gauche : auparavant, il avait été pro-soviétique. N'y aurait-il pas là une forme d'idéalisme ?

Bai Hua — À l'époque, le gauchisme était à la mode.

— Ah ? Il semblerait qu'il était également à la mode en France. Mes amis français m'ont raconté que leur entourage comprenait bon nombre de maoïstes, dans ces années-là. Vous pensez donc qu'Ivens éprouvait réellement de l'affection pour la Chine ?

Bai Hua — Absolument.

— Comment définir alors la notion de « Chine », telle qu'il l'utilise ?

Bai Hua — Je pense que la « Chine » selon Ivens, c'est une nation, c'est la nation chinoise. C'est ce qu'il avait, à une époque antérieure, appelé « Les 400 Millions », qui ont besoin d'aide et qu'il faut tirer de leur apathie. Cette notion ne renvoie ni à un gouvernement ni à une personne.

[...]

— Comment avez-vous fait sa connaissance ?

---

<sup>1181</sup> On échange en chinois, et la citation est une sorte de résumé qui ne prétend pas correspondre précisément à l'écrit de Joris Ivens.

Bai Hua — Nous nous sommes rencontrés dans un cadre officiel, après la Révolution culturelle. Il souhaitait alors pouvoir discuter avec des intellectuels de tous horizons, venant aussi bien de l'industrie cinématographique que du monde des arts et de la culture.

— Et comment a-t-il fini par vous dénicher, vous et vos proches ? C'est lui qui en a fait la demande, ou bien c'est le gouvernement qui a tout arrangé ?

Bai Hua — Il a d'abord sollicité le service culturel. C'est par l'entremise d'une personne comme Ding Qiao qu'il a pu accéder à moi. Ivens a déclaré qu'il souhaitait me rencontrer et a demandé si c'était possible. Et Ding Qiao était bien évidemment dans l'impossibilité de refuser. À moi, Ding Qiao s'est juste contenté de dire que j'étais autorisé à discuter librement avec Ivens.

— Et pour quelle raison Ivens souhaitait-il vous rencontrer à ce moment-là ?

Bai Hua — La Révolution culturelle demeurait pour lui une énigme et il souhaitait en saisir la vérité. Il voulait, par exemple, savoir ce qu'avaient vécu les artistes pendant cette période.

[...]

— Personnellement, j'ai du mal à croire qu'Ivens soit venu en Chine de façon totalement désintéressée, juste pour apporter son aide. Je trouve que cela ressemble plus à un échange de bons procédés, non ?

Bai Hua — Bien sûr. Comme pour beaucoup d'artistes et de journalistes étrangers à cette époque, c'est son désir de réussite personnelle qui l'a poussé à se rendre en Chine. Mais en cours de route, il est également entré en contact avec diverses personnes et a tissé avec elles des liens affectifs. Ça, c'est une vérité objective. Dire qu'il s'est servi d'elles [ou qu'elles se sont servies de lui] ne serait pas faux non plus.



## UN POÈME DE BAI HUA :

### LES SOUPIRS AUSSI, PRODUISENT UN ÉCHO

Je n'ai jamais aspiré à être un champion,

Seulement à aimer et être aimé.

Loin de moi l'ambition de rivaliser avec qui que ce soit

Car je n'accapare rien, je n'aspire qu'à donner.

Et si je passe pour quelqu'un de fort,

Il s'agit là d'une méprise, d'une méprise aussi abyssale que les eaux d'un détroit !

Je ne fais que me tenir aux côtés des masses silencieuses

Et ne puis m'empêcher de fredonner quelques chansons.

Il m'arrive aussi, parfois, de pousser un soupir.

À ma grande surprise, les soupirs produisent un écho semblable à celui d'une tempête !

Mais je ne parviens pas à retenir les gémissements que me cause la douleur,

Ni le chant, semblable au gazouillis de la mésange, que suscite chez moi le fait d'aimer et d'être aimé.

Ma douleur ne se dissipe pas pour autant.

Il me faudrait étouffer ma voix de mes propres mains.

## ENTRETIEN AVEC RÉGIS DEBRAY, PARIS, OCTOBRE 2011.

Régis Debray — Je n'ai pas de connaissances particulières sur Joris Ivens, je l'ai rencontré en 1962, à Paris, parce que c'était un ami de Chris Marker, qui est mon ami, autre cinéaste documentaire.

— Oui, je vois. Il a fait un film aussi sur la Chine en 1956 : *Dimanche à Pékin*, vous connaissez ?

R.D — Ah oui, bien sûr, bien sûr. Moi-même, je partais alors faire un film au Venezuela sur la guérilla vénézuélienne. J'étais allé le voir un peu comme un patriarche - enfin, le mot est un peu excessif ! — comme un grand aîné, auprès de qui je voulais prendre des conseils. J'étais à ce moment-là communiste, dans la jeunesse communiste, les étudiants communistes, et d'ailleurs, il m'a donné sa caméra, une *Bolex Paillard* 16mm, avec laquelle il était allé en Chine. Enfin, il m'aimait bien, c'était une caméra un peu archaïque, avec des rouleaux de 30 mètres, c'était un vieux truc, et il m'a dit qu'il avait filmé en Chine avec. La caméra, je crois l'avoir perdue dans un déluge de pluie, au Venezuela, dans la guérilla, dans la jungle, enfin, je ne sais plus où elle est, je ne l'ai pas ramenée. Donc, Ivens, je l'ai revu autour de Cuba... Ivens pour moi, est autant un vieux communiste qu'un bon cinéaste. Mais c'était d'abord un vieux communiste, et je dirais un vieux stalinien, un homme de Komintern, donc, assez mal vu par la gauche intellectuelle qui était plutôt trotskiste, qui trouvait qu'Ivens avait une très grande fidélité envers Moscou.

— Même après... ?

R.D — Je vais vous expliquer : c'était un fidèle de Moscou, et qui s'est détaché de Moscou lorsque Moscou est devenu révisionniste, et il a reporté son espoir communiste d'abord sur Cuba, ensuite sur la Chine. C'est-à-dire, au fond, c'est un stalinien dissident, du stalinisme soviétique, et qui a sans doute retrouvé les grandes illusions du stalinisme dans le maoïsme de l'époque. Donc, je me demande s'il n'était pas trop naïf en Chine, où il est devenu un peu un cinéaste officiel. Et puis, tout de même, de nous vanter la Révolution culturelle, c'est une chose inadmissible, mais qui peut s'expliquer chez lui, par une sorte d'idéalisme, de naïveté. Je crois qu'il s'est laissé prendre par la propagande chinoise !

— Mais en même temps, à mon avis, il a choisi des morceaux pour construire son utopie.

R.D — Oui, sans doute, oui, le mot « utopie » est très juste. Il avait une utopie communiste au fond de lui, qui était très sincère - faudrait voir dans sa jeunesse, n'est-ce pas ? Hollandaise, les premières grèves ? ... Non, c'était un homme très généreux, alors, pour moi, c'était un homme formidable, généreux, accueillant, ouvert, pas du tout un apparatchik, mais politiquement, dogmatique. Mais comme il était tellement gentil, on ne le voyait pas si strict, c'était plutôt une sorte d'onirisme, de rêve ; le rêve d'une société de justice. Alors, à un moment donné, il pensait que Moscou s'était embourgeoisé. Alors, il est allé à Cuba, et Cuba est devenu pro-soviétique ! Alors il restait la Chine, la grande alternative ! Voilà, c'est comme ça que je conçois son parcours, mais je ne l'ai jamais vu en Chine, je ne sais pas du tout ce qu'il y a fait...

— Mais vous avez vu ses films sur la Chine ?

R.D — J'ai vu *Une histoire de vent*, mais je n'ai pas vu les autres, j'aimerais bien voir *Les 400 millions* !

— Même *Yukong*, vous ne l'avez jamais vu ? Pourtant, le film est sorti à Paris !

R.D — Mais j'étais en prison, en Bolivie !

— Vous n'étiez pas encore rentré ? Parce que le film est sorti en 1976.

R.D — Ah, vous avez raison, moi, j'étais en détention de 1967 à 1971, donc, j'aurai pu le voir. Mais je serais curieux de le voir aujourd'hui, mais c'est un film tout de même qui est en faveur de la Révolution culturelle ! Et ça c'était pour moi (déjà à l'époque), absolument inadmissible ! La Révolution culturelle est le plus grand mouvement fasciste du 20<sup>e</sup> siècle, le plus grand mouvement fasciste !

— Oui, c'était une catastrophe immense.

RD — Une catastrophe immense ! Et que Joris Ivens fasse la propagande de ça, non, pour moi, c'était insupportable. Je ne l'ai plus vu à partir de cette époque. Voilà... C'est tout ce que je peux vous dire... J'ai le souvenir d'un homme d'un caractère merveilleux, mais d'une ingénuité politique difficilement compréhensible.

— Mais vous avez vu son dernier film ?

R.D — Oui, *Une histoire de vent...* C'est vrai, j'ai vu ça. Il était peut-être dans la salle. C'est le lyrisme, il essayait de sauver tout ça, parce qu'il s'est rendu compte à la fin, que tout cela était une façade, un faux-semblant... Et alors je crois qu'il est devenu un ami de Zhou Enlai, enfin plus au moins... Bref, Zhou Enlai était son grand homme !

— Oui, c'était son ami ! C'était l'homme qu'il a rencontré quand il est arrivé en Chine pour la première fois, pendant la guerre anti-japonaise. C'était quelqu'un qui a le même âge que lui, et à peu près le même parcours : Zhou Enlai était un fils d'une grande famille de lettrés, il est sorti du pays pour faire ses études en France. Donc, Joris Ivens était en Allemagne, à Berlin, à peu près à la même époque que Zhou Enlai était en France. Ils ont donc reçu les mêmes influences communistes, artistiques et culturelles.

R.D — C'est amusant !

— Je fais le parallèle entre les deux personnages, et je trouve que c'est vraiment deux personnes qui ont reçu les mêmes influences dans la même époque : Zhou Enlai a adhéré au PCC à Paris et Joris Ivens découvre le communisme à l'époque où il faisait ses études à Berlin, aux côtés de sa première femme Germaine Krull. Bien sûr, après, il est retourné aux Pays-Bas pour diriger la boutique de son père pendant deux ans. Mais il a commencé à faire des films, et il est invité par le grand cinéaste soviétique Poudovkine, son grand voyage en URSS.

R.D — En quelle année ?

— En 1931. À son retour, il adhère au Parti communiste néerlandais. Mais cela, je l'ai trouvé dans des documents provenant d'autres pays, car en Chine, on n'a jamais dit qu'il était communiste. Cet aspect de sa carrière m'a un peu déconcertée ! Et il est reparti en URSS en 1934, après *Borinage*, je ne sais pas si vous le connaissez ?

R.D — Oui, oui.

— Donc, il travaille vraiment à Moscou à partir de cette époque, et il est allé aux Etats-Unis en 1936. C'était aussi une mission de la III<sup>e</sup> Internationale, c'était Münzenberg.

R.D — Oui, Willi Münzenberg.

— Exactement, un personnage fascinant.

R.D — Oui ! Mais ça, il ne faut pas le cacher : c'était un agent de la III<sup>e</sup> Internationale. Puis, il était en Espagne, pendant la guerre d'Espagne, il a fait un film avec un commentaire dit par Hemingway lui-même.

— *Terre d'Espagne*, avec Hemingway, et John Ferno.

R.D — avec qui ?

— John Ferno, c'est son caméraman, qui a aussi fait le film *Les 400 millions* avec Ivens en Chine.

R.D — Mais je suis très content que vous fassiez ce travail. Mais il faut élargir le sujet : ce n'est pas seulement la Chine ! Il faut prendre tout le personnage, parce que si l'on veut comprendre sa période chinoise, il faut intégrer sa période précédente. Il faut prendre tout ça, parce que c'est vrai que c'est un homme qui a vécu toute une épopée, toute l'histoire du 20<sup>e</sup> siècle, les mouvements ouvriers du 20<sup>e</sup> siècle.

— Oui, parce que son parcours personnel nous transmet aussi l'histoire du communisme.

R.D — Oui, la force mythique, la force mythologique du communisme. Il en a assuré la mythologie. Il en a assuré la mythologie à partir d'une grande générosité de cœur, c'était un homme de cœur, peut-être pas terriblement intelligent, mais un homme de cœur, et ça compte beaucoup, ça, non, mais je suis très content que vous fassiez ça, mais faut faire pour un éditeur français.

— D'accord, mais là, je voudrais en savoir un peu plus sur...

R.D — Oui, mais moi, je n'étais plus beaucoup en contact avec Ivens, parce qu'il est devenu maoïste, ce que je n'étais pas, et puis, je ne connaissais pas...

— Ah bon ? En France, il est connu comme maoïste ?

R.D — Ah oui ! Mais en France, Ivens n'est plus à la mode parce que le mouvement communiste

n'est plus à la mode. Et puis, il est un peu oublié en France, mais c'est bien de le faire renaître. Pour moi, les gens qui peuvent vraiment vous parler de lui, c'est Chris Marker et...

— Oui, je voulais juste en savoir un peu plus sur Chris Marker. Vous m'avez dit que c'était à travers Chris Marker que vous aviez rencontré Joris Ivens. J'ai fait les comparaisons entre les cinéastes qui ont fait des films sur la Chine dans la même période où Joris Ivens a fait les siens. Chris Marker a réalisé *Dimanche à Pékin* en 1956. À peu près en même temps, après 1949, Joris Ivens a revisité la Chine. En tant que « grand ami de la Chine », son arrivée est apparue dans la Une du *Quotidien du peuple*, le journal le plus important en Chine. Il y est présenté comme un « grand cinéaste international », un « grand ami de du peuple chinois », mais il n'est pas présenté comme un vieux communiste.

R.D — Oui, ça, c'est normal.

— Donc, j'aimerais savoir pourquoi Chris Marker est aussi allé en Chine à l'époque. Est-ce parce qu'il était aussi communiste ?

R.D — Non, Chris Marker est un homme beaucoup plus libre, beaucoup plus littéraire, beaucoup plus fin.

— J'adore son texte.

R.D — Oui, c'est un homme très très cultivé, qui n'a jamais été communiste, qui était d'ailleurs d'origine plutôt chrétienne, chrétien de gauche, curieux de tout. C'est un styliste, mais pas un mythologue, pas un propagandiste. Mais « mythologie » est un bon mot pour moi, ce n'est pas un mot négatif. Ce sont deux personnes très différentes, qui se sont pourtant bien connues. Chris Marker était aussi un éditeur, il travaillait aux éditions du Seuil. Il a publié des livres, c'est un lettré, un littéraire. Il avait une approche beaucoup plus artistique du cinéma, pas une approche politique, alors que c'est vrai, il a tourné un film à Cuba, *Cuba Si*. Il a fait *Dimanche à Pékin*, il a fait *Lettres de Sibérie*, ce qui est très drôle, parce que dans *Lettres de Sibérie*, il y a déjà une critique du communisme, avec de l'humour. C'était un homme très lucide, Chris Marker !

— Mais dans quel cadre est-il allé en Chine ?

R.D — Je ne sais pas, il faudrait lui demander !

— Parce que c'était quand même une époque où la Chine était très fermée. Je sais que Georges Sadoul et Gérard Philipe sont allés en Chine, à la même époque que ...

R.D — Parce qu'à ce moment-là, la Chine et l'Union Soviétique étaient ensemble ! Quand on était communiste, on allait en Chine pour la même raison qu'on allait en Union Soviétique. Ivens a été le seul, qui a choisi la Chine, à un moment donné, contre l'URSS.

— Oui, à l'époque, il existait une association d'amitié franco-chinoise, qui organisait les voyages. J'ai vu qu'un groupe de cinéastes français est allé en Chine, invité par le gouvernement. Comme j'ai fait beaucoup de documentations, j'ai découvert des articles dans de vieux magazines où ces cinéastes sont présentés comme des invités d'honneur...

R.D — Comme des icônes ! Oui, ça c'est classique, c'est de la propagande, tous les pays communistes ont fait ça, n'est-ce pas ? Il faudrait absolument que vous voyez Chris Marker.

— Oui, en plus, il a écrit un livre, sur la Chine, la même année. J'ai trouvé des informations sur l'internet, mais je n'ai pas trouvé le livre, qui s'appelle *Chine, la porte ouverte*.

R.D — Ah ? Je ne le connais pas... Moi, j'ai ses *Commentaires* : ce sont deux livres qui regroupent les commentaires de ses films. Je pourrai vous les prêter, ce sera peut-être utile pour vous. Mais aujourd'hui, je vois ceux qui pourront vous parler de Joris Ivens : il y a Chris Marker, il y a Armant Gatti peut-être, qui est aussi très âgé, dans les 90 ans, et qui était aussi communiste. C'est un homme de théâtre. Vous pourriez voir aussi Costa Gavras : il faut voir un peu ces gens qui ont fait le cinéma politique.

— Oui, j'aimerais bien. J'ai déjà essayé de chercher, de trouver, et de rencontrer des gens qui ont travaillé avec Joris Ivens en Chine et ceux qui ont été filmés par lui aussi, dans *YuKong*, dans *Une histoire de vent*...

RD — C'est peut-être Marceline qui pourrait vous donner beaucoup de contacts ?

— Oui, j'ai déjà rencontré Marceline, et l'année dernière encore, elle est venue à Shanghai. Je reste en contact avec elle. Mais vous voyez, j'ai découvert des choses qui sont un peu différentes des informations officielles, et Marceline n'est pas très contente de mes découvertes, parce

qu'après *Yukong*, elle essaye de défendre leur prestige en disant qu'il y a quand même une distance entre le gouvernement chinois et eux. Surtout Marceline, elle a publié *Ma vie balagan* et dans ce livre, je trouve des informations qui s'éloignent des faits réels ! Par exemple, Joris Ivens est considéré comme un grand cinéaste par le gouvernement. Quand il tombe malade en Chine, il y reçoit les meilleurs soins, dans une des chambres réservées aux haut-fonctionnaires. Mais Marceline dans son livre, dit qu'il était dans un tout petit lit, et qu'elle devait dormir par terre au chevet de son mari, que personne ne s'occupait d'eux, et que dans la nuit, une infirmière venait leur demander s'ils pourraient l'emmener à l'étranger, ce qui est complètement irréaliste ! Et puis, elle répétait des choses... parce que, ces dernières années, Joris Ivens est en train de remonter sur la scène grâce à des colloques académiques, et des festivals. Marceline est souvent invitée pour y participer, elle dit toujours qu'à cause de *YuKong*, ils ont perdu leur prestige. Ils étaient en chômage pendant dix ans, parce qu'ils étaient trompés par le gouvernement chinois. Mais non ! Ce n'est pas la réalité : je crois que Joris Ivens était assez intelligent pour choisir ce qu'il voulait pour construire son image. En plus, j'ai interviewé des gens qui sont dans ses films, qui vivent actuellement à Shanghai, à Pékin, et selon eux, Joris Ivens a fait beaucoup de mises en scène. À l'époque, comme Zhou Enlai a donné l'ordre que Joris Ivens ait toute sa liberté pour filmer ce qu'il voulait, il a envoyé du personnel pour l'aider. Toute une équipe ! Et c'est le gouvernement qui a payé, bien sûr. Pendant la Révolution culturelle, aucun cinéaste n'a ce privilège ! Au départ, Zhou Enlai l'a invité pour faire un film, c'était au début des années 1970, le moment où Lin Biao est déjà mort ; le moment où la Chine a repris la place à l'ONU. Zhou Enlai avait envie de montrer un peu au monde occidental, ce qu'était la Chine : la Chine n'était pas une menace rouge, ni un pays terrible sur le plan politique. Il voulait juste montrer que la Chine était un pays pauvre, mais qui avait envie de s'ouvrir au monde. Cette année-là, Antonioni a été aussi invité par Zhou Enlai pour faire un film : *La Chine*. Son film est sorti en 1973. Antonioni ne connaissait pas la Chine physiquement et lui et son équipe y sont restés seulement deux mois pour le tournage. Il avait beaucoup de limites, à cette époque, imposées par le gouvernement, avec des lieux spécialement choisis, etc... Mais malgré tout, avec ses images, il arrive à poser sur la Chine un grand point d'interrogation, alors que Joris Ivens a construit de toutes pièces un aspect positif, une utopie où il montre des scènes imaginaires... Je ne crois pas que le couple Ivens ait été trompé par le gouvernement chinois.

R.D — Non, non, ils ne sont pas trompés, mais ils se sont trompés, parce qu'ils étaient des militants communistes : ils voulaient voir le monde tel qu'ils le voulaient, pas tel qu'il était. Evidemment, après, on veut effacer ça, parce qu'à ce moment-là, la Chine de Mao était très à la mode. À Paris, on avait une bonne réputation quand on allait en Chine, quand on était avec Mao.



Rappelez-vous que Malraux est allé en Chine, rappelez-vous que De Gaulle pensait aller en Chine après son départ du pouvoir !

— C'était en quelle année ?

RD — C'était en 1969, 1970... Aller en Chine, c'était très bien ! Le personnage de Mao est un personnage immense. Lisez *l'Anti-mémoire* de Malraux, le voyage en Chine, c'était un *must*, un *must* des intellectuels.

— Oui, il y a aussi le groupe *Tel Quel*. J'ai lu le livre de Roland Barthes.

R.D — Voilà. Après, dans les années 1980, on a découvert la réalité de la Chine et à ce moment-là, on n'ose pas trop dire ce que l'on a fait ! Mais ça vaut la peine de reconstituer la vie de Joris Ivens parce que c'est quand même tout un pan de l'Histoire, l'histoire du mouvement progressiste, au sens large.

— Et moi, je découvre l'Histoire du communisme, celle de mon pays à travers Joris Ivens.

R.D — Ah oui... Vous avez quel âge ?

— J'ai 35 ans. Mais l'histoire de la Révolution culturelle ne m'a jamais été enseignée. Même nos parents qui ont vécu cette période ne voulaient vraiment pas en parler avec nous. J'ai découvert cette période lors de mes études à Paris, de 2001 à 2002, quand, pour mon mémoire de DEA, j'ai étudié le livre de Pierre-Jean Rémy, *Le Sac du Palais d'été* : il était en Chine et travaillait à l'Ambassade de France à Pékin, de 1964 à 1966 et c'était le commencement de la Révolution culturelle. J'ai commencé à m'y intéresser, à chercher des informations, sur ces dix ans, car c'est un trou noir pour nous. J'ai lu également le livre de Simon Leys, qui est sorti en 1971, mais des amis français m'ont dit qu'à l'époque, très peu de français s'intéressaient à son livre.

R.D — C'est vrai. À la sortie de son livre, Simon Leys était à Paris. Et parce qu'il y dénonçait la mystification du Maoïsme, il était très mal vu. Maintenant, Simon Leys est un grand personnage. Donc, vous êtes née en quelle année ?

— 1976. L'année où Mao, Zhen Enlai, Zhu De, les trois grands, sont morts. Et c'est l'année où la Bande des quatre est arrêtée, donc, c'était la fin de la Révolution culturelle.

R.D — Et vous me faites découvrir qu'il n'y pas d'histoire sur la Chine contemporaine pour les Chinois !

— Oui, on peut presque dire cela, et c'est triste. Pourquoi je voudrais vraiment faire cette recherche, c'est qu'à travers elle, j'ai découvert mon pays. Je commence à vraiment connaître notre histoire, même l'histoire d'avant 1949, par exemple, lors de la guerre sino-japonaise : on nous a toujours dit que c'est le PCC qui était la force la plus importante contre les Japonais ! Mais non ! Dans le film de Joris Ivens, on voit bien le rôle du KMT de Tchang Kai-shek. Tous ces gens-là ont joué un rôle plus important dans cette guerre. C'est la réalité, mais on ne le dit pas. Et puis, Joris Ivens est aussi une personnalité très intéressante : il est très connu en Chine pour son statut de haut-fonctionnaire en tant que conseiller officiel au ministère de la Culture chinois et comme professeur à l'Académie de cinéma à Pékin. Quand il arrivait à Pékin, il avait toujours droit à son chauffeur, à son traducteur et à sa chambre dans l'Hôtel de Pékin ! Mais ses films sont quasiment invisibles en Chine.

RD — C'est vrai ?

— Ses films, surtout *YuKong*, ne sont jamais sortis intégralement dans les salles, en Chine. Les copies de ses films, on ne les trouve ni à la Cinémathèque de Pékin, ni au Studio central des actualités et du documentaire de Pékin, qui ont pourtant travaillé avec lui sur ces films. Les Chinois ont tout financé mais n'ont jamais diffusé ce travail. En Chine, on a entendu parler de ce grand nom, de ce grand cinéaste, mais on ne connaît pas du tout ce qu'il a fait, ni ses images. C'est curieux, mais en même temps, très intéressant. Depuis presque deux ans, on a commencé à parler beaucoup de Joris Ivens, surtout avec l'Exposition Universelle. L'Ambassade des Pays-Bas a organisé des projections de certains de ses films avec la présence de Marceline Loridan. Mais les spectateurs, eux, ne connaissent rien de Joris Ivens, ne connaissent rien de l'histoire de notre pays. On demande même « combien vous avez payé pour que ces Chinois travaillent avec vous ? » car le public croyait que c'était toujours les étrangers qui payaient, alors que dans le cas de Joris Ivens, c'est tout à fait l'inverse : c'est les Chinois qui l'ont payé ! Quant à son dernier film, le projet commence au début des années 1980, c'est à peu près le moment où vous avez découvert que c'était une catastrophe...

R.D — Mais je savais avant ! Je n'ai pas attendu les années 1980, moi...

— Oui, bien sûr, pour vous, mais je parle du grand public ! Parce que le film *YuKong* est sorti en 1976 et j'ai vu dans la presse française qu'il a reçu un accueil enthousiaste ! Ce film leur a permis de voir la Chine fermée, parce que ça faisait dix ans ou presque, qu'on n'en voyait rien... Surtout, Joris Ivens a presque fait un travail anthropologique, parce qu'il a pénétré dans la vie quotidienne des Chinois, qu'il a filmé la vie des Chinois pendant la Révolution culturelle, mais bien sûr du bon côté : des gens sont plutôt sympathiques, la vie est simple, sobre, mais les gens chaleureux, généreux, qui s'entre-aident, qui parlent, discutent de tout, même entre professeurs et élèves ! Une image bien idéalisée de nous, une image quasiment exotique ! Pour notre génération qui voit ça, on se demande : ah bon, c'était ça, la Chine ? Mais ce n'est pas vraiment la Chine. C'est cela qui m'apparaît bizarre : les faits se sont déroulés il y a seulement 35 ans, et depuis, la Chine est allée d'une extrémité à une autre.

R.D — Absolument ! Au fond, nous aimons beaucoup la Chine quand elle est haïssable, et nous avons peur de la Chine, quand elle est plutôt, moins dangereuse que ce qu'elle était. On n'est pas synchrone. Si vous voulez connaître l'histoire du maoïsme, il y en a des livres sur ça ; il y a plein de choses en France : les mémoires des anciens maoïstes, et il y a beaucoup d'études. Il faut que je regarde dans ma bibliothèque de cinéma : il y a peut-être un livre sur Joris Ivens, et puis les dictionnaires du cinéma. Mais je ne connais pas sa période chinoise, et je n'ai pas vu ses films sur la Chine, sauf *Une histoire de vent*, dans une projection privée, à Paris, je crois.

— J'aimerais bien savoir ce que vous ressentez pour ce film ?

R.D — Écoutez, moi, je me souviens d'un film très lyrique, cosmique, pas politique du tout...

— Est-ce que vous sentez ce qu'il avait envie de dire ? ... « Tout est passé maintenant et je suis plutôt un artiste... »

R.D — Oui, il y avait un peu ça, absolument ! Il y a dans ce film ce que l'on dit en français : « la sortie par le haut » ! « Vous êtes au-dessus des contingences, et vous faites un grand hymne au cosmos à la Chine éternelle ! ». Et tout ça, ça permet de ne pas s'expliquer sur ce qu'on a fait avant...

— Oui, parce que c'était un film très différent de ceux qu'il avait fait avant.

R.D — C'est très différent, c'était plein de poésie... C'est une espèce de poésie épique comme ça,

visuelle, formelle, très formaliste... Un film un peu ennuyeux, d'ailleurs...

— C'est un film qu'on peut trouver en « DVD pirate » en Chine, mais la plupart de mes amis chinois n'arrivent pas à le comprendre... non, il faut dire plutôt que la compréhension des Chinois est très différente de celle des français. Pour nous, ce sont des signes de la civilisation millénaire chinoise qui sont filmés par Joris Ivens pour exprimer son parcours personnel. Et il y a une scène, où Joris Ivens négocie avec le responsable du Musée de Xi'an. Il a inséré volontairement cette séquence (qui n'est pas du tout poétique !) dans son film. C'est un aspect un peu politique ; peut-être un signe pour dire : « Ah, voilà ! Moi aussi j'ai des difficultés avec le gouvernement chinois pour avoir le droit de filmer ! » J'ai pas mal travaillé avec des journalistes français en Chine, et c'est vrai que nous avons souvent eu des difficultés à cause de la bureaucratie. Mais pour Joris Ivens, j'ai aussi discuté avec des gens qui ont travaillé avec lui pour ce film. En effet, c'était l'époque où le Musée de Xi'an venait d'ouvrir. Et même si la reine d'Angleterre y arrivait, elle n'aurait pas eu dix minutes d'accès à cet endroit, devant la grande « armée enterrée » ...

R.D — oui, oui !

— Joris Ivens avait envie d'y filmer comme il le voulait et bien sûr, l'autorité n'était pas d'accord. Donc, ils ont négocié des heures et des heures, des jours et des jours. Joris Ivens a filmé ces scènes de négociation, pour les mettre dans son film. Pour moi, c'est un message, mais peut-être pas (évident) pour les Français... En fin de compte, je pense que ce n'est pas tout à fait en dehors du politique et il a quand même mis un peu de politique, même beaucoup de politique dans son film...

R.D — Je ne m'en souviens pas...

— D'accord, je pourrais vous passer le DVD, si vous voulez.

R.D — Oui ! Pratiquement, comment va-t-on faire ? Vous avez une carte de visite ?

— Non.

R.D — Moi non plus. Donc, écrivez-moi vos coordonnées. C'est passionnant, ce que vous venez de me dire là.

— Je suis passionnée par cette recherche et j'ai donc vraiment envie de continuer...

R.D — Je comprends. Écoutez, vous avez tous les DVD ?

— Oui, je les ai. Je peux vous les prêter.

R.D — Très bien ! Écoutez... là, je dois partir à la campagne, mais je reviens lundi ou mardi et je vous appelle pour fixer un rendez-vous, pour se voir.

— D'accord, merci, merci beaucoup !

R.D — Apportez-moi les DVD ; je voudrais bien les voir, cela me fait venir des idées, et moi, je vais regarder dans ma bibliothèque ce que j'ai. Et puis, je veux vraiment vous soutenir dans ce que vous faites. C'est vraiment bien, je trouve.

— Merci !

## QUATRE TÉLÉGRAMMES DU GOUVERNEMENT (DE LA RPC) CONCERNANT JORIS IVENS ET LA CHINE

### TÉLÉGRAMME 1 :

Télégramme envoyé d'Allemagne, le 20 décembre 1957

Objet : Ivens a parlé de l'attitude de la France à l'égard de la Chine

De : l'Ambassade en Allemagne, le 20 décembre

Au : ministère des Affaires étrangères

Avant de se rendre en Chine, Ivens a parlé de l'attitude de la France à l'égard de la Chine :

(A) Les Français de la gauche soutiennent la reconnaissance de la Chine, l'Association d'amitié franco-chinoise et l'Humanité sont actifs à parler de la Nouvelle Chine. Les centres, eux aussi, demandent généralement la reconnaissance de la Chine et préconisent le commerce avec la Chine pour se tirer de la crise. Même certains partisans de la guerre contre l'Algérie ont dit qu'il devrait reconnaître la Chine.

(B) Cette année, Edgar Faure a effectué une visite en Chine. Après son retour, il a écrit un article positif dans le Figaro en recommandant une politique réaliste avec la Nouvelle Chine. Il a sorti aussi un livre sur ses voyages en Chine, ce qui est assez populaire.

(C) La troupe de l'Opéra de Pékin envoyée par le gouvernement Tchang Kaï-chek a donné des spectacles à Paris, mais elle était impopulaire.

(4) Le premier ministre actuel, Félix Gaillard, est jeune et réactionnaire, il maintient une relation étroite avec les États-Unis. On estime que Pierre Mendès-France pourrait reprendre le pouvoir et que la question algérienne sera résolue à ce moment-là.

### TÉLÉGRAMME 2 :

Déjà envoyé à Berne. Copie à : XIA Yan et ZHANG Zhi-xiang.

Objet : Veuillez délivrer des visas d'entrée à M. et Mme Ivens

De : la Commission des relations culturelles avec l'étranger, du Ministère de la Culture, le 23  
Juillet 1960

À : l'Ambassade en Suisse

Maintenant on décide d'engager de nouveau le réalisateur connu et membre du Parti communiste néerlandais, Joris Ivens, comme conseiller. Avec son épouse, ils partiront pour la Chine en août prochain. Veuillez leur délivrer un visa d'entrée.

### TÉLÉGRAMME 3:

Réponse du destinataire de télégramme : demander à la Commission des relations culturelles avec l'étranger de s'en occuper.

Télégramme envoyé d'Allemagne, le 15 novembre 1960

De : l'Allemagne, le 15 novembre

À : la Commission des relations culturelles avec l'étranger, au ministère des Affaires Etrangères.

Le réalisateur néerlandais Ivens (qui a fait le documentaire du *Printemps précoce*) a été invité en Allemagne en tant que juge de la semaine internationale du film documentaire de Leipzig et a demandé à rencontrer le conseiller Wang Ping pour parler (de son projet) :

Il a voulu se rendre en Chine en juillet dernier, mais il a été invité à Cuba en août et le voilà de retour à Paris récemment. Il voudrait vivement faire un film sur la Commune populaire et le Grand Bond en avant de la Chine pour montrer aux peuples du monde entier le développement rapide en Chine afin de riposter aux calomnies sur nous venant de l'Occident. Il souhaite aller en Chine en janvier prochain pour discuter d'un projet du film avec ses homologues chinois. En principe, il restera en Chine pendant quelques semaines jusqu'à un mois avant d'aller à Cuba pour six mois supplémentaires. Il commencera le tournage du film en Chine au mois de juillet prochain. Ce serait la saison des récoltes dans la campagne, et ce serait le temps idéal. Si c'est possible, il aimerait également rendre visite au président Mao et au premier ministre Zhou. Si nos confrères chinois ont d'autres suggestions, ils pourront aussi m'informer. Ivens a dit qu'il s'agit d'une idée personnelle. Il prévoit de rentrer en France vers la fin du mois et qu'il pourrait demander son visa à notre ambassade en Suisse en décembre prochain. Il a dit que ses courriers sont souvent contrôlés en France et que le titre de séjour ne lui est accordé que pour deux à trois mois à la fois, il ne lui est donc pas facile de m'écrire et qu'il est obligé de trouver toutes sortes de prétextes pour contacter nos ambassades à l'étranger. Il m'a demandé ma compréhension. Au cours de la conversation, j'ai senti qu'il était passionné par la Chine mais il a aussi beaucoup loué Cuba, en disant qu'il était impressionné par ce pays, et que la révolution cubaine ressemblait à la révolution chinoise. C'est-à-dire, on mène la révolution tout d'abord dans les zones rurales,

ensuite dans les villes. Castro va profondément dans les masses. Beaucoup de films réalisés par Ivens jouissent d'un prestige énorme et ont une bonne influence internationale.

Nous pensons que si les conditions le permettent, nous pourrions lui accorder notre accord pour sa visite en Chine. Veuillez nous donner une réponse le plus vite possible et informer SVP. l'ambassade en Suisse.

#### **TÉLÉGRAMME 4 :**

Télégramme envoyé d'Allemagne, le 24 novembre 1960

Objet : Ivens parle de la France et de son impression sur la RDA

De : WANG Guo-Quan, le 24 novembre.

Au : ministère des Affaires étrangères

Ivens, célèbre réalisateur néerlandais (qui se disait membre du Parti communiste des Pays-Bas) m'a parlé le 21 novembre de la situation actuelle en France et de son impression sur l'Allemagne démocratique, comme suit :

(A) Ivens a dit : La lutte actuelle de la classe ouvrière française n'est pas aussi intense qu'elle l'était en 1956. Au cours de ces six dernières années, le Parti communiste français n'a pas osé organiser de grèves majeures avec objectifs politiques. Depuis l'année dernière, la classe ouvrière en a pris conscience. Il y a maintenant de nouveaux signes de la lutte des ouvriers et les organisations syndicales ont parlé également de l'action unifiée, mais ce sont le résultat des demandes inférieures des ouvriers plutôt que des initiatives des dirigeants du Parti communiste français ni des organisations syndicales. Récemment menacés par le recrutement, les jeunes se lèvent et ont mené des luttes spontanément, mais le Parti communiste français n'a pas coopéré avec eux ni ne les a dirigés, ce qui a forcé les jeunes à négocier avec la police à faire des compromis après que leurs actions aient été interdites par le gouvernement. Bien que le Parti communiste français ait protesté contre l'arrivée de l'armée de l'Allemagne de l'Ouest en France, peu de mesures ont été prises pour amener les masses à faire des protestations.

(B) Avant 1956, Ivens a travaillé longtemps en RDA. Il est impressionné par cette visite à son retour en RDA, il a dit que depuis 1956, la vie du peuple s'est améliorée, qu'il est surprenant que tant de personnes s'enfuient vers l'Allemagne de l'Ouest. Selon lui, la raison principale de cette fuite importante est que le Parti de l'Allemagne démocratique n'avait pas trouvé de bonnes méthodes pour éduquer le peuple sur le socialisme. D'autre part, la domination du fascisme allemand a encore une influence profonde parmi les masses, en plus, le caractère des Allemands est plutôt



proche des occidentaux, car ils sont plus influencés par la bourgeoisie des pays occidentaux. Ivens a ajouté qu'il avait discuté avec certains camarades qui avaient été prisonniers en Union soviétique et qui avaient étudié le marxisme dans le pays. Il avait l'impression qu'ils avaient compris que le communisme était « le nazisme plus l'humanisme ». Ivens a continué, c'est peut-être un peu incisif de dire comme ça, mais la classe ouvrière d'aujourd'hui en RDA est vraiment différente de celle de l'époque d'Ernst Thälmann de 1926, selon lui. Bien sûr, il y a quelques bons camarades aujourd'hui, et ils sont de vieux membres du Parti communiste allemand de l'époque de Thälmann et de l'International communiste, mais ils sont peu nombreux.

# TRANSCRIPTION DU COMPTE RENDU DE LA RENCONTRE DU VICE- PREMIER MINISTRE DENG XIAOPING AVEC M. IVENS ET SON ÉPOUSE MARCELINE LORIDAN, CINÉASTE FRANÇAISE.

(Document des affaires étrangères, du ministère de la Culture de la RPC)

Le 3 décembre 1979, de 10 h à 11 h.

Lieu : Salle de réception No.118 au Grand Palais du Peuple, Pékin.

Participants : Joris Ivens, célèbre réalisateur néerlandais et son épouse française Marceline Loridan, cinéaste

Accompagnés de : Huang Zhen, Wang Lanxi, et Situ Huimin

Traduction : Gu Lingyuan

Transcrit par : Shen Genrong

Vice-Premier ministre Deng Xiaoping (ci-après dénommé « Deng ») : Vous êtes encore un jeune homme, c'est fantastique (tout le monde riait) ! Cette fois-ci, nous vous avons invité particulièrement pour célébrer le trentième anniversaire de la République populaire de Chine et vos 81 ans. Nous tenons à exprimer notre reconnaissance pour votre soutien à la Chine pendant toutes ces années. Vous avez fait beaucoup pour nous au fil du temps, nous ne vous considérons pas comme un invité ordinaire, vous êtes l'un des nôtres.

Joris Ivens (ci-après « Ivens ») : C'est un grand plaisir et un grand honneur pour nous de vous rencontrer.

Deng (s'adressant à Marceline Loridan) : Vous avez connu les camps de concentration, n'est-ce pas ?

Marceline Loridan (ci-après « Loridan ») : Oui, j'y ai passé deux ans et demi.

Deng : Presque tous mes camarades dirigeants vous ont rencontrés. Seulement nous deux, nous nous sommes peut-être aperçus, mais nous ne nous sommes jamais parlé.

Ivens, Loridan : Nous nous sommes serrés la main à Paris, à l'occasion de l'anniversaire de Rewi Alley.

Deng : Vous étiez là, à l'anniversaire de Rewi Alley ?

Ivens : Oui. Je vous ai aussi rencontré à l'ambassade de Chine à Paris. Je suis vraiment très heureux de pouvoir vous rencontrer aujourd'hui.

Deng : Vous connaissiez bien le Premier ministre Zhou Enlai ?

Ivens : Oui.

Loridan : Nous l'avons déjà rencontré.

Deng : Vous vous êtes vus plusieurs fois, j'imagine !

Ivens, Loridan : C'est vrai.

Ivens : Le Premier ministre Zhou m'avait apporté un grand soutien pour mon film *Comment Yukong déplaça les montagnes*. Le travail était difficile à cette époque-là, j'avais vraiment besoin de son soutien.

Deng : À cette époque-là, il était lui-même dans une situation très difficile, particulièrement durant la révolution culturelle.

Ivens, Loridan : C'est exact.

Deng : Il manque beaucoup au peuple chinois.

Ivens : Marceline Loridan et moi-même sommes très heureux de pouvoir rencontrer à nouveau aujourd'hui les camarades dirigeants chinois et ceux du cinéma.

Deng : Vous êtes venus en Chine de nombreuses fois, et vous avez vu beaucoup de choses. Vous êtes au courant de toutes les difficultés que la Chine a connues. Après ces hauts et bas, en particulier les désastres provoqués par la révolution culturelle, le climat social est mauvais. Le peuple chinois connaît désormais une situation morale différente de celles des années 50 et début 60.

Ivens : Nous l'avons constaté au quotidien.

Deng : En 1958, le grand bond en avant a été une erreur et en 1959, il a causé des difficultés extrêmes sur le plan économique. En plus, l'Union soviétique nous a jeté le trouble, des centaines de contrats et d'accords ont été rompus du jour au lendemain. À ce moment-là, nous avons renvoyé environ vingt millions de travailleurs et les nouvelles usines ne pouvaient plus fonctionner. Nous nous sommes serrés la ceinture pour rembourser nos dettes à l'Union soviétique. Pourtant, le peuple avait le moral pendant cette période, il pouvait prendre en considération la situation générale du pays, avoir à cœur les intérêts nationaux et collectifs, on a pu compter sur la population dans tout le pays pour surmonter les difficultés. Le parti communiste chinois leur a clairement expliqué les difficultés de l'époque et le transfert des vingt millions de cadres s'est bien passé, sans aucune résistance, ni trouble public. Mais avec la révolution culturelle, il est survenu des combats, des écrasements et des actes de brigandage, l'anarchie a encouragé et laissé se développer un esprit individualiste, de façon extrême. Il est donc un peu plus difficile de traiter de tels problèmes maintenant qu'à cette époque-là. Aujourd'hui, la « bande des Quatre » a été écrasée, et 90% des gens, dont une majorité de jeunes qui ont participé aux combats, écrasements et pillages pendant la révolution culturelle, ont changé. Cependant, l'éradication de leur idéologie prendra plusieurs années. Ces gens ne sont pas nombreux, mais leur influence reste importante. Pendant la révolution culturelle, ils étaient les soi-disant gardes rouges, les factions rebelles. Vous savez, à cette époque-là, on entendait le regrettable slogan « il est juste de se rebeller », alors il était facile de lutter contre quelqu'un en lui mettant une pancarte pour l'humilier. Il y avait beaucoup de publications clandestines tout d'un coup, des contacts avec des étrangers afin de leur vendre des renseignements. Ces gens ne se préoccupaient pas de l'intérêt général de la population, ni des besoins du peuple, mais que d'eux-mêmes. Certains disent aujourd'hui que si la Chine est déjà un pays démocratique, pourquoi doit-on encore renforcer les institutions légales ? Si nous renforçons les institutions légales aujourd'hui, ce n'est certainement pas pour handicaper la démocratie. Le renforcement du système juridique et de la démocratie sont deux aspects d'un même but de mobilisation des masses. Il s'agit aussi de garantir une situation sociale stable, dans l'unité du pays. Nous avons

fondamentalement atteint cet objectif, et notre leadership est incontesté. Sans la stabilité et l'unité, il est impossible de réaliser les « quatre modernisations ». Dans beaucoup d'endroits du pays, comme à Shanghai, il y a des gens qui s'élançaient sur l'établissement du comité du parti de la ville et du gouvernement municipal. Comment pouvons-nous travailler et diriger dans une telle situation ? Bien sûr, avec le temps difficile, des fausses accusations et jugements injustes restent encore nombreux. On demande même à rejuger des affaires qui sont traitées justement. Si nous consacrons tous nos efforts à cette tâche unique, nous n'aurons plus d'énergie pour autre chose. Maintenant chacun a son idée. La Chine possède un grand atout, mais c'est aussi une faiblesse : sa population est trop nombreuse. Il faudra beaucoup d'efforts et de temps pour résoudre de tels problèmes hérités du passé. Pourtant, plus de 95% des gens soutiennent notre politique actuelle.

Ivens : J'aimerais vous poser une question, votre révolution démocratique-bourgeoise est-elle maintenant achevée ou est-elle toujours en cours ?

Deng : Elle se poursuit. En revanche, notre démocratie n'est pas bourgeoise mais socialiste. Elle promeut pleinement la démocratie sans pour autant s'éloigner de la direction donnée par le parti et sans nuire au système socialiste. Nous devons véritablement suivre les principes des « cent fleurs » ou des « cent écoles », chers au président Mao, en particulier dans les domaines de la littérature et des arts. Dans notre constitution, sont écrits les « quatre grands mouvements » qui ont émergé pendant la révolution culturelle, à savoir que les gens peuvent s'exprimer librement, sans contrainte morale, exprimer pleinement leur opinion, sans contrainte du droit, débattre sans arrêt et écrire des « dazibao », sans limite. Nous nous sommes rendu compte que ces mouvements ne sont pas bien, ça nous détruit nous-mêmes. Nous sommes prêts à amender la constitution en supprimant cet article. La démocratie bourgeoise, quant à elle, ne reconnaît pas ces « quatre grands mouvements ». Nous, en tant que socialistes, nous avons aussi démontré que ce n'était pas bon non plus.

Ivens : En effet, nous l'avons vu dans les milieux artistiques, on commence à toucher ce sujet dans certaines œuvres littéraires

Deng : Concernant les arts, il y avait beaucoup de sujets interdits. Cela ne favorisait pas la création. Bien sûr, il y a toujours des sujets que nous refusons d'aborder, les sujets pornographiques par exemple.

Ivens : J'ai vu des films récents, et j'ai vu des cinéastes chinois rattraper le temps perdu dans le passé.

Deng : On en est encore loin, ce n'est que le commencement. Au début, nous ne sommes pas sûrs de notre voie, bonne ou mauvaise, il nous faut passer par la pratique.

Ivens : Oui. Certains des films que nous avons vus étaient audacieux, certains d'entre eux ont même brisé des gaines.

Deng : Les thèmes abordés sont encore très limités, et certaines choses n'ont pas été exprimées.

Ivens : Récemment nous avons vu des comédies et des films qui dévoilent la « Bande des Quatre ». Je pense qu'il est important de les montrer à l'étranger. Il est également très important d'éviter de répéter les erreurs du passé.

Deng : Avez-vous vu les peintures murales au nouvel aéroport [de Pékin] ?

Ivens : Non.

Deng : L'esprit de certaines peintures murales au nouvel aéroport est assez ouvert. Parmi elles il y a une fresque représentant la fête des eaux de la minorité Dai (fête du Thingyan), elle contient une danseuse nue que l'on ne remarque pas tout de suite. Quand j'y suis allé, on m'a demandé si c'était permis. J'ai répondu que s'il n'y en avait qu'une seule, pourquoi pas ? A l'étranger, il y en a beaucoup. (tout le monde riait) À Paris et à Rome, le nu est présent dans presque toutes les œuvres d'art, ce n'est pas étrange.

Ivens, Loridan : Nous y sommes très habitués.

Deng : Mais chez nous, en regardant la fresque, les gens l'ont trouvée offensante aux yeux.

Loridan : C'est l'expression du féodalisme.

Ivens : En fait, dans la tradition chinoise des arts, le nu n'était effectivement pas représenté, à l'inverse de la civilisation gréco-latine. Je suis donc très surpris de le voir en Chine, aujourd'hui.

Deng : Je n'ai pas été surpris quand j'ai vu la fresque, et cela ne peut pas être considéré comme de la pornographie.

Loridan : Ce n'est pas pornographique, c'est le corps humain.

Deng : Selon vous, vous avez des conseils ou des propositions à nous donner ?

Ivens : Vous pensez à quel sujet ?

Deng : Tous les sujets que vous voulez, nous sommes de vieux amis !

Ivens : Je vais donc parler de cinéma, puisque c'est ce que je connais le mieux. Je pense qu'il faut former rapidement de jeunes réalisateurs. Les goûts du public ont changé, surtout après la lutte contre la Bande des Quatre et avec l'envie de la réalisation des Quatre Modernisations. On doit essayer de comprendre ce que le peuple attend des films. J'ai rencontré un ancien réalisateur. Il a fait un film qui traitait de la révolution. Il m'a dit que les jeunes n'aimaient pas son film. Je lui ai demandé pourquoi. Il a répondu qu'il n'en connaissait pas la raison. Je le trouve encore conservateur. Il faut comprendre ce que les jeunes aiment ou n'aiment pas.

Deng : L'art a toujours un aspect politique, il doit être éducatif pour les gens. Cependant, l'art ne peut pas être que politique, sinon il échoue dans sa fonction d'éducation. Ainsi, la valeur artistique est très importante, c'est d'ailleurs ce qui nous manque maintenant. Il y a trop de formalisme, de slogans politiques, de discours politiques, cela ne peut pas attirer les gens, même moi, vous savez, je ne m'y suis pas passionné (tout le monde riait).

Ivens : Vous avez raison. Je pense que l'artiste doit posséder un bon niveau technique et en faire la démonstration.

Loridan : Il faut plus d'inspiration, et aussi plus de liberté pour trouver l'inspiration.

Ivens : Par contre, l'organisation et la gestion de l'industrie cinématographique sont trop anciennes et dépassées pour répondre aux besoins des « Quatre Modernisations ».

Deng : Oui.

Ivens : En termes d'opérations, j'ai remarqué dans les studios que certaines machines sont nouvelles, elles sont même assez modernes, mais le personnel n'est pas doué pour la gestion. Il y a de bonnes machines mais elles ne servent qu'un jour par semaine.

Deng : Ce problème n'est pas que celui du cinéma, beaucoup de nos entreprises ont des problèmes pareils. Actuellement, on envisage de faire la réforme. Bref, nous devons bien apprendre la gestion.

Ivens : J'ai déjà parlé de ce sujet avec les camarades cinéastes et ils m'ont dit aussi que la réforme était en cours.

Deng : Avant-hier, j'ai discuté avec des Américains, ils ont dit : « Si vous adoptez les technologies et méthodes de gestion occidentales, n'allez-vous pas devenir capitalistes ? » J'ai répondu que cela n'arriverait pas. C'est une question de méthodes, au lieu de système. Ils disent que la Chine se tourne vers l'économie de marché. Mais nous considérons que l'économie de marché est intégrée à l'économie planifiée. Ils disent que l'économie de marché est capitaliste. Je leur demande alors pourquoi l'économie de marché ne pourrait-elle pas être socialiste ? Ce mode de gestion de l'économie s'est développé aussi progressivement dans le monde capitaliste. C'est aussi une science. Nous pouvons adopter la technologie étrangère et sa gestion de l'économie, puisqu'il s'agit de sciences. Il n'y a ici aucune problématique de classe.

Vous avez raison et nous avons grand besoin de réformes. Bien sûr, l'idéologie ou les arts et lettres sont plus difficiles à réformer que l'industrie. Les arts sont certes des ateliers, mais il est plus difficile de les transformer que les usines des entreprises, et il est très difficile de former un écrivain, un réalisateur, ou même un bon acteur.

Ivens : Ce n'est pas un produit qu'on peut fabriquer dans une usine.

Deng : Non. Ce n'est pas facile.

Loridan : Je voudrais poser une question : quel genre de films importez-vous de nos jours ? Je vous pose la question car je crois que vous n'avez pas importé ce qu'il y a de mieux.



Deng : Je ne connais pas bien ce domaine, vous pouvez leur demander, ils (en désignant les directeurs du Ministère de la Culture présents) accepteront de vous répondre tout en respectant votre point de vue.

Ivens : On en a parlé à la réunion où des dizaines de personnes ont participé l'autre jour, tout le monde l'a applaudi.

Deng : Vous connaissez bien ce problème. La révolution culturelle nous a coupés du reste du monde pendant plus de 10 ans. C'est seulement maintenant que la Chine commence à s'ouvrir.

Ivens : J'en ai déjà parlé avec le ministre. À l'avenir, il faudra envoyer de vrais cinéastes à participer aux activités internationales, à rencontrer des cinéastes étrangers pour des échanges. Ce n'est pas le rôle des fonctionnaires.

Deng : Oui.

Ivens : Nous venons de parler de la nécessité de rattraper les dix années perdues. Nous n'avons rien fait pendant ces dix ans. Mais à l'étranger, les autres ont continué à travailler, la technique et le langage du cinéma ont évolué. C'est aux professionnels du cinéma de sortir du pays pour acquérir les nouvelles compétences. Sinon, seulement envoyer les fonctionnaires à l'étranger, ça n'aide pas à résoudre le problème.

Deng : En un mot, pourriez-vous être notre conseiller (tout le monde riait) ?

Ivens : Nous suivons de très près l'évolution du cinéma chinois. Aussi, nous pensons que les films doivent atteindre un certain niveau avant de pouvoir être présentés sur le marché international.

Deng : Certes. Certains de nos films sont-ils maintenant au niveau d'être présentés sur le marché international ?

Ivens : En général, il faut commencer par se présenter au petit marché. Il ne faut pas entrer d'un seul coup au grand marché international. Vous pouvez alors participer à certaines semaines du film, aux festivals thématiques ou à d'autres événements cinématographiques privés. Bien sûr, un ou deux bons cinéastes de niveau international apparaîtront probablement dans un an.

Deng : Bien sûr, les réalisateurs et les artistes doivent pouvoir voyager et voir ce qui se fait à l'étranger.

Ivens, Loridan : Vous avez quelques bons films, et nous pensons que vous pouvez les sortir, mais attention à ne pas faire une distribution répandue en une seule fois. Il faut que ce soit limité. Nous pouvons vous aider à les sortir ou les distribuer à l'étranger.

Deng : Cependant, il n'y a pas beaucoup de (bons) films qu'on peut montrer aux étrangers, juste un ou deux, pas plus.

Ivens : Je ne pense pas qu'il n'y en ait qu'un ou deux, il y en a quand même quelques-uns à haut niveau. Ils peuvent être projetés dans des festivals ou dans certaines salles, comme à Paris, mais pas dans le cadre d'une distribution importante.

Deng : Vous pouvez étudier la question.

Ivens : Oui. En fait, nous l'avons déjà étudiée. Puisque vous abordez ce sujet, je vous en parle ici.

Deng : D'accord, nous avons beaucoup parlé aujourd'hui, on peut s'arrêter. Malgré vos 81 ans, votre santé est encore très bonne. J'ai 6 ans de moins que vous et j'espère avoir aussi une longue vie, nous aurons donc l'occasion de nous revoir.

Ivens : Sûrement. Vous êtes en bonne santé et nous espérons pouvoir souvent discuter avec vous. La plupart des étrangers que vous avez rencontrés sont probablement des hommes politiques et des hommes d'affaires. Nous, nous aimerions parler de questions culturelles avec vous.

Deng : D'accord ! Mais je ne suis pas un spécialiste.

Ivens : Vous pourriez être un spécialiste.

Deng : Le Premier ministre Zhou Enlai maîtrisait le sujet.

Ivens : Vous ne devriez pas limiter vos contacts avec les artistes, vous devriez discuter davantage avec eux.

Deng : Oui. Lors de l'Assemblée nationale de la Fédération chinoise des littéraires et des artistes, on a encouragé les échanges entre les camarades dirigeants et les artistes, sur un même pied d'égalité. On doit respecter les artistes.

Loridan : Il ne faut pas parler seulement des propositions politiques, mais aussi artistiques.

Deng : Sans création artistique, il n'y a pas d'art et sans l'art, il n'y a pas de politique, on ne peut pas toucher les gens. Bien, vous devez repartir demain soir.

Ivens : Je voudrais dire encore une chose. En 1981, je prévois de revenir en Chine pour tourner un film important. Je souhaiterais obtenir votre soutien, comme auparavant avec le Premier ministre Zhou Enlai.

Deng : C'est entendu. Dans un an, la situation sociale sera un peu meilleure, mais il ne faut pas compter sur de grands changements.

Ivens : Je pense que ce film est un peu plus ambitieux, il parlera de la civilisation de la Chine ancienne.

Deng : D'accord. Dès que vous parlez de la civilisation ancienne, je suis intéressé.

## JOURNAL DE MADAME LU SONGHE (陆颂和)

### INTERPRÈTE DE JORIS IVENS, PENDANT TOUT LE TOURNAGE DE *COMMENT YUKONG DÉPLAÇA LES MONTAGNES*

1972

- 14 mars : Arrivée de Joris Ivens et Marceline Loridan à Pékin.
- 20 mars : Ding Qiao (丁峤), directeur du Studio central des actualités et du documentaire, vient discuter du projet avec Ivens et Marcelline.
- 21 mars : Banquet d'accueil.
- 23-26 mars : Préparatifs liés au tournage, dans les locaux du Studio central des actualités et du documentaire.
- 27 mars : WANG Guoquan (王国权), Président de l'Association du peuple chinois pour l'amitié avec l'étranger, est venu discuter avec Ivens et Marceline. Soir : représentation de *La Fille aux cheveux blancs* (opéra révolutionnaire).
- 28 mars : Matin : préparation du scénario. Après-midi : discussion avec DING Qiao.
- 29 mars : Visite de DING Qiao.
- 30 mars : Essais d'utilisation des caméras.
- 31 mars : WANG Yequi (王冶秋) est venu rendre visite à Ivens et Marceline.
- 01 avril : Matin : LIAO Chengzhi (廖承志) est venu rendre visite à Ivens et Marceline. Après-midi : discussion avec le Bureau d'administration de radio et de télévision au sujet du tournage.
- 03 avril : Réunion et discussion au sujet de la situation intérieure du pays.
- 04 avril : Visite de la raffinerie de pétrole Dongfanghong (东方红炼油厂). Soir : projection du film *Le 17e parallèle*.
- 05 avril : Visite de LIAO Chengzhi.
- 06 avril : Visite de l'Institut des minorités (民族学院).
- 07 avril : Réunion d'information à l'Agence Chine nouvelle (新华社), au sujet de la situation intérieure du pays.
- 08 avril : Visite de DING Qiao.
- 10 avril : Ivens et Marceline se sont rendus au Studio central des actualités et du documentaire.

- 11-13 avril : Visite de Ivens et Marceline au district de Zunhua (遵化县) et à Shashiyu (沙石峪).
- 17 avril : WU Yinxian (吴印咸), DING Qiao et DI Fucan (狄福才), du Comité culturel, sont venus rendre visite à Ivens et Marceline.
- 18-25 avril : Visite et tournage de séquences à Dazhai (大寨).
- 29-30 avril : Journée de repos pour Ivens à Pékin. Consultation médicale, visionnage de séquences, discussion avec l'équipe de tournage, etc.
- 01 mai : Visite au parc, rencontre avec le maréchal Ye Jianying (叶剑英). Le soir, ils ont assisté à une manifestation sportive. Rencontre avec DONG Biwu (董必武), ZHU De (朱德) et ZHANG Chunqiao (张春桥).
- 04 mai : Visite de l'Université Qinghua (清华大学).
- 05-06 mai : Visite de l'usine de locomotives et de wagons « 7 février » de Pékin (二七机车车辆).
- 12 mai : Rencontre avec GUO Moruo (郭沫若).
- 14 mai : Visite de JIA Ding (贾丁), discussion.
- 15-20 mai : L'équipe de tournage a discuté du projet de tournage, de questions techniques, etc. DING Qiao (à deux reprises), WANG Yeqiu et d'autres sont venus discuter avec Ivens.
- 23 mai : L'équipe de tournage a discuté du projet de tournage.
- 24-28 mai : Marceline a été hospitalisée et a subi une opération. L'équipe de tournage s'est consacrée à des préparatifs.
- 29-30 mai : Tournage au Palais d'été.
- 31 mai : Réunion rassemblant WANG Guoquan, DING Qiao, DI Fucan et quelques autres pour discuter du projet de tournage d'Ivens.
- 01 juin : Envoi des bouts d'essai à Paris pour développement.
- 05 juin – 31 juillet : Tournage à l'Université Qinghua, à la ferme rattachée à l'Université, sur le site de travail des étudiants, chez le professeur QIAN Weichang (钱伟长), au collège et à l'école primaire affiliés à l'Université Qinghua etc. L'équipe de tournage, Ivens et Marceline ont visionné ensemble les bobines développées. Discussions et recherche afin d'identifier les problèmes.
- 01 août : Marceline est retournée à Paris, Ivens a consulté un médecin et se repose.
- 02-19 août : Ivens en convalescence à Beidaihe (北戴河).

- 20-26 août : Ivens a convoqué l'équipe de tournage pour discuter du travail et montrer certains de ses films.
- 27 août : Rencontre entre WU De (吴德) et Ivens.
- 29 août – 28 septembre : Tournage au Xinjiang (新疆).
- 30 septembre – 12 décembre : Retour de l'équipe de tournage à Pékin. Repos, corrections, visionnage de films, recherches, visite d'une usine de verrerie d'art (料器厂), du lycée n° 31 de Pékin (北京31中), de l'ancienne demeure de LU Xun (鲁迅故居), d'une usine d'art et d'artisanat (工艺美术厂), d'une usine de tricot (针织厂) et traduction synchronisée des enregistrements audio.
- 13 décembre : LIAO Chengzhi est venu rencontrer Ivens et Marceline en compagnie des nouveaux responsables de l'équipe : QIAN Liren (钱李仁) et HOU Dian (候甸). Discussion et réunion avec l'équipe de tournage.
- 14-15 décembre : Les deux nouveaux responsables de l'équipe, QIAN et HOU, ont discuté avec Ivens et Marceline. Réunion avec l'équipe et visionnage des bobines déjà développées.
- 18-21 décembre : LIAO Chengzhi et DING Qiao ont discuté avec Ivens et Marceline.
- 22 décembre : L'équipe de tournage a pris l'avion pour se rendre à Shanghai et tourner sur place.
- 31 décembre : Ivens est tombé malade et se repose dans son hôtel à Shanghai.

### 1973

- 08-17 janvier : La pharmacie n° 3 de Shanghai (上海第三药店) a envoyé du personnel à l'hôtel pour discuter avec Ivens. Visite de la pharmacie n° 3.
- 18 janvier : Visite de la pharmacie n° 3.
- 19 janvier : Visite de la commune agricole affiliée à la pharmacie n° 3 et de l'équipe de gestion agriculteurs-ouvriers de la pharmacie n° 3.
- 20 janvier : Visite du site du premier congrès du Parti communiste chinois (中共一大会址). Après-midi : l'équipe étudie le projet de tournage à Shanghai.
- 21 janvier : Étude du projet de tournage avec Ivens et Marceline, visionnage des essais.
- 22 janvier : Visite de l'usine n° 1 de moteurs diesel de Shanghai (上柴一厂).

- 23 janvier : Visite de l'aciérie n° 3 de Shanghai (上钢三厂).
- 24-26 janvier : (Je suis retournée à Pékin car mon père est tombé gravement malade.)  
Organisation des obsèques.
- 16 février – 15 avril : Tournage à Shanghai : pharmacie n° 3, usine de générateurs de Shanghai (上海电机厂), rue de Nankin (南京路), etc.
- 16 avril : Départ pour Nankin ; tournage dans une caserne militaire de Nankin jusqu'au 28 avril.
- 8 mai : Matin : réunion de l'équipe de tournage. Après-midi : Université Qinghua.
- 9 mai : Visite de l'aciérie de la capitale.
- 11-14 mai : Tournage des plans supplémentaires à l'Université de Qinghua.
- 21 mai – fin juin : Tournage à l'usine de locomotives et de wagons « 7 février » de Pékin.
- 03-19 juillet : Départ pour la ville de Yantai, province du Shandong. Tournage à Yantai et sur l'île de Dayu (大鱼岛) : pêche en mer, culture du kombu, équipe féminine de pêche dite « du 8 mars », famille de pêcheurs, interview d'un capitaine de navire, etc.
- 01-28 août : Tournage au champ pétrolifère de Daqing (大庆油田).
- 01-08 septembre : Tournage au lycée n° 31 de Pékin.
- 10-30 septembre : Tournage à Pékin : prises de vue en extérieur de rues et de ruelles, *hutong* Xiguan, dans le quartier de Dongcheng (东城细管胡同), usine de nettoyage de véhicules, répétition au Théâtre national d'opéra de Pékin, usine d'art et d'artisanat, etc.
- 9 octobre : Ayant terminé le tournage de *Comment Yukong déplaça les montagnes*, Ivens et Marceline sont rentrés en France.

## 1975

- 31 juillet – 16 septembre : Ivens et Marceline ont rapporté les 12 films montés afin de les soumettre à l'examen du Comité culturel.

1977

13 janvier : Arrivée de Ivens et de Marceline à Pékin.

23 février : Le maréchal YE Jianying a rencontré Ivens et Marceline, et les a cordialement invités à venir passer leurs vieux jours à Pékin. Ivens a poliment décliné l'offre, affirmant qu'il ressent le besoin de vivre dans un pays tel que la France, où l'information circule bien, afin de poursuivre sa carrière de documentariste.

26 avril : Retour en France de Ivens et Marceline.



# TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	5
REMARQUES PRÉLIMINAIRES	7
AVANT-PROPOS	8
INTRODUCTION	19
PREMIERE PARTIE	31
PRÉLUDE : JORIS IVENS ET LA CHINE AVANT LEUR RENCONTRE (1898-1937)	
CHAPITRE 1 : 1898-1911	32
1.1    Chine : l'agonie d'un empire	32
1.1.1  Introduction du cinéma en Chine	40
1.2    Joris Ivens : une enfance insouciante	43
1.3    Zhou En Lai : une enfance mouvementée	52
CHAPITRE 2 : 1912-1927	56
2.1    Chine : la première République, le temps des troubles	56
2.1.1  Sun Yat-Sen	59
2.1.2  Révolution soviétique et introduction du communisme en Chine	67
2.2    Joris Ivens : une jeunesse d'initiation	70
2.2.1  Germaine Krull	73
2.3    Zhou En Lai : formation d'un révolutionnaire	84
CHAPITRE 3 : 1928-1937	87
3.1    Chine : la décennie de Nankin	87
3.2    Joris Ivens : révélation d'une vocation	92
3.2.1  Chang Fa : premier assistant chinois de Joris Ivens	100
3.3    Zhou En Lai : tribulations d'un fondateur du Parti communiste chinois	102

DEUXIÈME PARTIE	110
UN COUP DE FOUDRE : <i>LES 400 MILLIONS</i> (1938)	
CHAPITRE 4 : CONTEXTE HISTORIQUE	112
4.1 L'Empire du Japon et la seconde guerre sino-japonaise	112
4.2 L'URSS et la cause antifasciste du Komintern	118
4.3 Un personnage clé : Willi Münzenberg	124
CHAPITRE 5 : LE FILM	140
5.1 Cinéma et patriotisme	140
5.2 Organisation et tournage	151
5.3 <i>Les 400 millions</i>	162
CHAPITRE 6 : HISTOIRE D'UNE CAMÉRA MYTHIQUE	172
TROISIÈME PARTIE	177
LES RETROUVAILLES : <i>LETTRES DE CHINE</i> (1958)	
CHAPITRE 7 : CONTEXTE HISTORIQUE	179
7.1 La « Chine nouvelle » depuis 1949 : « petit frère » de l'URSS	179
7.2 Joris Ivens de 1947 à 1956 : derrière le « rideau de fer »	189
7.3 La « diplomatie populaire », une invention de Zhou Enlai	202
CHAPITRE 8 : LE FILM	214
8.1 Le Cinéma chinois de 1949 à 1958	214
8.2 Joris Ivens en Chine des années 1950, et la genèse de <i>Lettres de Chine</i>	230
8.3 <i>Lettres de Chine</i>	244
CHAPITRE 9 : « LE VIEIL AMI DU PEUPLE CHINOIS »	255

QUATRIÈME PARTIE	262
LE COMPAGNONNAGE : <i>COMMENT YUKONG DÉPLAÇA LES MONTAGNES</i> (1972-1975)	
CHAPITRE 10 : CONTEXTE HISTORIQUE	264
10.1 Rupture avec l'URSS	264
10.2 La Révolution culturelle : première phase (1966-1969)	272
10.3 Joris Ivens dans les années 1960	283
CHAPITRE 11 : LE FILM	296
11.1 Genèse du film	296
11.2 Préparation et tournage	303
11.3 <i>Comment Yukong déplaça les montagnes</i>	314
CHAPITRE 12 : ANTONIONI ET <i>LA CHINE</i> , UNE AVENTURE PARALLÈLE	331
CINQUIÈME PARTIE	342
ÉPILOGUE : <i>UNE HISTOIRE DE VENT</i> (1985-1987)	
CHAPITRE 13 : CONTEXTE HISTORIQUE	344
13.1 La Chine après Mao	344
13.2 Le Cinéma chinois après 1976	354
13.3 Joris Ivens : gloires et désillusions	364
CHAPITRE 14 : LE FILM	375
14.1 Genèse du film	375
14.2 <i>Le Vent</i> : tribulations et consécration	387
14.3 <i>Une histoire de vent</i>	398
CHAPITRE 15 : AUTANT EN EMPORTE LE <i>VENT</i>	412
CONCLUSION	421

ANNEXES	433
NOTE DES SOURCES	434
BIBLIOGRAPHIE	435
FILMOGRAPHIE	462
LISTE DES PERSONNES INTERVIEWÉES	471
ENTRETIEN AVEC BAI HUA	481
ENTRETIEN AVEC RÉGIS DEBRAY	493
TÉLÉGRAMMES CONCERNANT JORIS IVENS ET LA CHINE (1957 - 1960)	505
COMPTE RENDU DE LA RENCONTRE DE DENG XIAOPING AVEC JORIS IVENS ET MARCELINE LORIDAN-IVENS (1979)	509
JOURNAL DE LU SONGHE	519