

Marceline Loridan-Ivens : Une réalisatrice de tous les combats

María Camí-Vela and Eric Tessier

University of North Carolina at Wilmington

Résumé : Le présent article est une entrevue inédite avec l'actrice, écrivain et réalisatrice française Marceline Loridan-Ivens. Il vise à remettre à l'honneur une femme qui a consacré toute sa vie à la justice sociale par le biais de son travail artistique : d'abord avec Jean-Pierre Sergent, puis avec son époux le réalisateur Joris Ivens, et finalement, seule, lorsqu'elle se rend de nouveau à Auschwitz-Birkenau pour affronter les fantômes de son passé en tant que survivante du camp d'extermination nazi, et afin d'y tourner *La Petite prairie aux bouleaux* (2003).

Mots clés : Marceline Loridan-Ivens - Joris Ivens - cinéma français – réalisatrices - l'Holocauste.

Au cours de ces dernières années, deux voix féminines françaises majeures se sont éteintes : Simone Veil (Nice, 13 juillet 1927 – Paris, 30 juin 2017) et Marceline Loridan-Ivens (Épinal, 19 mars 1928 – Paris, 18 septembre 2018), amies de longue date, et ce depuis leur détention au camp d'extermination nazi d'Auschwitz-Birkenau. Plusieurs fois ministre, membre du Conseil constitutionnel et de l'Académie française, Simone Veil a reçu une grande visibilité médiatique et une immense reconnaissance à sa mort en raison de son dévouement pour les droits de la femme, de sa victoire pour la légalisation de l'avortement et de sa longue histoire en politique et au sein du service public. À contrario, l'actrice, écrivain et cinéaste Loridan-Ivens qui, comme Veil, a dénoncé l'injustice et la violence tout au long de sa vie, aura reçu une reconnaissance discrète suite à sa disparition. Autre triste constat, dans la récente édition (juillet-août 2019, n° 757) des *Cahiers du Cinéma* consacrée à l'histoire des femmes cinéastes, le nom de Loridan-Ivens n'a pas été mentionné une fois, malgré sa longue carrière, ses récompenses cinématographiques (dont l'obtention d'un César avec Joris Ivens en 1977) et sa reconnaissance internationale. Il est important de signaler qu'elle fut aussi la seule réalisatrice dans l'histoire du cinéma ayant survécu aux camps de la mort à

avoir réalisé un film de fiction autobiographique basé sur cette expérience traumatisante : *La Petite prairie aux bouleaux* (2003).¹

Née Rozenberg,² de parents juifs polonais émigrés en France, Marceline Loridan-Ivens a écrit plusieurs livres autobiographiques : *Ma vie balagan* (2008), *Et tu n'es pas revenu* (2015), et *L'amour après* (2018). Elle raconte avec détail sa jeunesse, élevée à la dure dans les Vosges, son engagement dans la Résistance et sa déportation avec son père au camp nazi d'Auschwitz-Birkenau en mars 1944, puis à Bergen-Belsen et à Theresienstadt, d'où elle a été libérée par les Russes en 1945. Ensuite, viendra la liberté recouvrée à Paris où elle était de tous les combats avec son engagement au Parti Communiste, auprès du Front de libération nationale, pour le droit à l'avortement, etc. Sur le plan personnel, cette liberté se développe aussi à travers sa découverte de l'amour et sa lente reconstruction de survivante après une longue lutte qui se soldera par l'affranchissement de la culpabilité.³

Loridan-Ivens a commencé sa longue carrière professionnelle dans le documentaire *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch et Edgar Morin. On se souvient d'elle pour son rôle fantasque d'intervieweuse dans lequel elle demande aux gens dans les rues de Paris s'ils sont heureux. Cependant, c'est son témoignage fondateur en tant que survivante de l'Holocauste qui fait d'elle un personnage crucial dans ce film au cœur de l'histoire du cinéma vérité.

La première référence à l'Holocauste apparaît dans la dixième scène du film lorsque Marceline Loridan-Ivens et son partenaire romantique, Jean-Pierre Sergent, confessent aux réalisateurs leurs sentiments les plus intimes. Jean-Pierre parle de l'amertume et de l'impuissance vécues sur le plan politique et sentimental. Marceline rétorque qu'elle se sent coupable parce qu'elle assume l'échec du couple dû à son incapacité à rendre ce dernier heureux. À l'époque, Marceline raconte à Jean-Pierre que malgré tout, elle croyait qu'il était encore possible de changer le cours des choses. Un balayage de la caméra de son visage à son bras montre au spectateur un gros plan d'un numéro tatoué. C'est avec ce plan que ce corps qui a survécu au camp d'extermination de concentration d'Auschwitz-Birkenau entre explicitement dans le film. Il n'y a pas eu de

¹ Pour une analyse de ce film, consulter Camí-Vela.

² Son nom de jeune fille est Marceline Rozenberg, mais elle est connue professionnellement sous le nom de Marceline Loridan et plus tard Marceline Loridan-Ivens. La réalisatrice justifie le premier changement de nom de famille du fait de son mariage avec Francis Loridan puisque dans la France d'après-guerre « Un nom juif, c'était trop lourd à porter » (*Ma vie balagan*, 35). Après son mariage avec le célèbre cinéaste Joris Ivens en 1977, elle a gardé le nom de famille de son premier mari, mais a attaché Ivens suite au décès de Joris en 1989.

³ Il y a aussi une vidéo-témoignage de Marceline Loridan-Ivens recueilli en 2004 par le Mémorial de la Shoah et la Mairie de Paris. Elle raconte sa déportation avec son père en 1944 à Birkenau, son emprisonnement qu'elle définit comme une « descente aux enfers », puis sa libération et son retour à Paris en août 1945. À la fin du témoignage, elle parle aussi de son film *La Petite Prairie aux Bouleaux* : <https://www.youtube.com/watch?v=GvXogxTVIrU>.

référence à l'Holocauste de manière discursive, mais c'est l'histoire inscrite sur le corps de Marceline qui fonctionne comme témoignage physique du génocide nazi.

La référence discursive à l'Holocauste apparaît dans le cadre d'une discussion sur le racisme et la lutte pour la décolonisation au Congo et en Algérie dans la scène douze. Rouch demande à deux étudiants africains s'ils connaissent la signification du numéro tatoué sur le bras de Marceline. Ils croient qu'il pourrait s'agir d'un numéro de téléphone, mais Marceline les corrige et les informe qu'elle a été déportée dans un camp de concentration pendant la guerre parce qu'elle était juive et que c'est le numéro qu'on lui a inscrit sur le corps dans le camp de concentration.

Le témoignage de Loridan-Ivens en tant que survivante de l'Holocauste se poursuit dans la scène suivante. Alors qu'elle se promène sur la place de la Concorde et les Halles, sa propre voix off décrit le récit de la déportation avec son père, les coups qu'elle reçoit quand elle tente de s'approcher de lui (la seule fois où elle parvient à le voir à Auschwitz), puis son retour à Paris après la libération, sans lui. Le dialogue avec le père mort crée un espace fantomatique dans lequel les lieux (Auschwitz, Paris) et les périodes (guerre, après-guerre) se croisent sans transition dans la mémoire traumatisée de la narratrice.

Le récit de Loridan-Ivens dans *Chronique d'un été* est le premier témoignage féminin sur l'Holocauste, l'un des rares et l'un des tout premiers des années 50-60, lorsque les témoignages des Juifs victimes du nazisme commençaient à être publiés. Il est en partie dû au contexte discursif de la gauche intellectuelle française qui a associé les atrocités nazies à celles que le gouvernement français en Algérie menait. Loridan-Ivens décide de donner son témoignage dans le contexte de la lutte contre toutes sortes de fascisme et d'extrême violence, en particulier celles de la décolonisation du Congo et de la guerre d'Algérie. Cette lutte est la raison pour laquelle un an plus tard, elle réalise le documentaire *Algérie, zéro année* (1962) avec Jean-Pierre Sergent. C'est aussi la motivation principale pour tous les films qu'elle co-réalise avec Joris Ivens qu'elle rencontre en 1963 et avec qui elle continue de dénoncer la violence au niveau mondial exercée par les empires colonialistes. Ensemble, ils tournent au Vietnam *Le 17^e parallèle* (1968), puis une série de documentaires autour de la révolution culturelle en Chine.

Près d'une quinzaine d'années après la mort d'Ivens, 42 ans après son témoignage sur l'Holocauste dans *Chronique d'un été* et 58 ans après sa libération, Loridan-Ivens retourne à Auschwitz-Birkenau pour filmer *La Petite Prairie aux Bouleaux*. Au début du film, le spectateur entend la voix off de Marceline Loridan-Ivens qui le texte suivant qui apparaît à l'écran :

Cette histoire appartient à l'Histoire.
 Le temps viendra où l'on dira...
 « Il était une fois la planète des cendres. »
 Moi, je dis aujourd'hui,
 « Il était une fois une petite fille de quinze ans... »

Les réaffirmations de la parole de Loridan-Ivens se relient à travers les trames de la mémoire : Le « je » de la réalisatrice (moi) dans le moment présent (aujourd'hui) à celui de la jeune Marceline Rozenberg du passé (il était une fois) dans le camp de concentration (petite fille de quinze ans) ; son histoire individuelle (cette histoire) avec l'histoire collective de l'Holocauste ; une histoire écrite dans le dégoût et la destruction du corps humain, réduit en cendres ; une histoire qu'elle affronte enfin pour l'humaniser avec sa propre voix. L'adulte Marceline Loridan-Ivens revient sur la « scène de crime » pour rencontrer la jeune Marceline Rozenberg afin qu'elle puisse crier : « Je suis le numéro 75750. Je suis le numéro 75750. Je suis vivante. Je suis vivante. Je suis vivante. »

Malheureusement, même si Loridan-Ivens n'est plus depuis le 30 juin 2017, j'ai jugé opportun par la présente entrevue jamais publiée d'honorer cette personnalité de tous les combats. Je l'avais interviewée au CCCB de Barcelone (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona) en octobre 2006 lors de la rétrospective sur le cinéma de son époux Joris Ivens au Docúpolis lors du 6^e Festival Internacional de Cine Documental de Barcelona.



Figure 1. María Camí-Vela et Marceline Loridan-Ivens

Entretien entre María Camí-Vela (MCV) et Marceline Loridan-Ivens (MLI)

MCV : Bonjour Marceline, merci de me faire l'honneur d'accepter cette entrevue. J'aurais souhaité vous poser quelques questions à propos de vous, de votre relation sentimentale et professionnelle avec Joris Ivens et de votre travail dans le cinéma. Mais, avant tout, pourquoi, selon vous, il n'y a pas plus de femmes à faire du cinéma ?

MLI : C'est la même chose que dans d'autres domaines tels que celui de la politique, et dans celui des responsabilités. Il a fallu beaucoup de luttes chez les femmes, ne serait-ce que pour s'imposer. Je me souviens par exemple d'avoir été une des premières femmes à être acceptée comme ingénieur du son, alors que j'avais déjà fait des films. La lutte des femmes est importante mais très difficile parce que les hommes sont habitués au pouvoir et aiment beaucoup le garder.

MCV : Quand j'ai posé cette même question à des femmes espagnoles qui font du cinéma aujourd'hui, elles m'ont parlé aussi des difficultés qu'elles rencontraient à conjuguer leurs professions avec leur vie de famille.

MLI : Il y a aussi cela qui joue parce qu'il y a le rôle très important de la femme au sein de la famille comme celui d'élever les enfants, et combiné au travail extérieur, il s'agit là de deux sortes de responsabilités qui constituent selon moi des contradictions difficiles à résoudre, même si les nouvelles générations aujourd'hui sont déjà plus éduquées et acceptent mieux de partager les tâches familiales alors qu'avant c'était impossible. Je crois en tout cas que c'est un long processus dont j'ignore le dénouement. Les conquêtes sont éphémères, les luttes sont permanentes.

MCV : Est-ce que vous êtes ou étiez féministe ?

MLI : J'ai été liée au mouvement féministe des années 70 mais je n'étais pas du tout d'accord avec cette rupture avec les hommes, même quand ils ont des tendances machistes, et bien qu'il faille lutter contre cette attitude. J'ai été mêlée au mouvement féministe mais finalement je n'en ai jamais vraiment totalement accepté les idées. Peut-être qu'il fallait une rupture radicale à ce moment-là, il faut toujours à un moment donné un certain radicalisme comme l'ont fait des gens une génération après moi. Pour moi, après la guerre, le problème était évident parce que je voulais acquérir une certaine indépendance. Évidemment, c'était assez dur de l'affirmer, et elle ne pouvait être affirmée que de manière individuelle. Les mouvements après les années 70 ont été beaucoup plus collectifs, pleins de contradictions, et petit à petit les femmes ont gagné quand même. En France, au début des années 70, j'ai participé au manifeste des 343 femmes qui ont avoué

publiquement qu'elles avaient eu des avortements. Même si je n'avais pas avorté, je faisais comme si ; et nous avons été insultées à l'époque. Mais ce sont des luttes aussi qui ont permis à Simone Veil de lutter au Parlement. C'étaient les prémices d'une lutte qui a donné des espoirs mais en tout cas, ça n'a pas des effets dans toutes les sociétés où il y a des femmes opprimées, et souvent celles qui en sont plus conscientes ont tellement peur de l'exprimer – c'est une lutte de longue haleine liée à des habitudes, des mœurs, des cultures, des religions.

MCV : Vous avez en tout cas beaucoup d'énergie et je peux sentir en vous le pouvoir d'être une inspiration pour les hommes et les femmes. Vous sentiriez-vous l'envie aujourd'hui de faire partie d'associations en rapport aux mouvements des femmes ?

MLI : Je ne suis pas du tout liée aux altermondialistes, et je ne m'y sens pas trop impliquée. Non, je crois que ce sont de nouvelles générations qui doivent lutter maintenant, c'est leur tour. Moi, je viens d'une autre histoire. Ça ne veut pas dire que je ne serai pas présente si c'est nécessaire, je ferai tout ce qui peut être fait. En plus de cela, dans ma condition de femme, je n'ai pas voulu d'enfants parce que j'ai vu trop d'enfants mourir, et aussi j'ai toujours pensé que l'antisémitisme recommencerait et que je ne voulais pas mettre d'enfants au monde dans ce monde-là. Et je pense que je ne me suis pas trompée. Mais j'ai les enfants des autres.

MCV : Il y a des femmes espagnoles qui ont vécu la révolution culturelle dans les années 60-70 et qui m'ont dit qu'elles rencontraient des problèmes avec des hommes proches qui se définissaient comme progressistes par rapport à la lutte des classes mais qui dans la vie personnelle, étaient très machistes.

MLI : J'ai vécu ça avec Joris Ivens. Il lui a fallu beaucoup de temps pour accepter aussi que j'étais réalisatrice autant que lui était réalisateur ; il lui a fallu beaucoup de temps pour qu'il accepte qu'on filme ensemble. Pourtant, j'avais déjà fait des films. Et pourtant, il était aussi pour la liberté. Et parfois, il y avait des moments où il l'était moins.

MCV : Je me souviens d'histoires de femmes en Catalogne qui étaient expulsées ou marginalisées du parti communiste parce que la libération pour les hommes du parti communiste, c'était de pouvoir coucher avec les femmes du parti au nom de la libération de l'esprit et du corps. Il y avait toujours ce problème avec ces femmes de gauche qui se retrouvaient dans les pires situations avec ces hommes de gauche. Comment avez-vous vécu les choses de votre côté dans vos engagements politiques ?

MLI : Dans les années 50, j'ai été quelques temps dans un parti communiste mais je l'ai quitté très vite, au bout de six mois. C'était insupportable pour moi, je ne l'aimais pas du tout, je ne peux pas adhérer à une idéologie. Je suis trop indépendante pour être dans un

groupe. Mais quand même, ça ne veut pas dire que je n'ai pas fait des films d'avant-garde dans les luttes de l'époque, ou des choses comme ça, mais de façon plus indépendante...

MCV : Je voulais savoir quand vous avez commencé à vous intéresser au cinéma ?

MLI : D'abord, j'allais voir beaucoup de films à la Cinémathèque française, chose que les gens ne font plus autant aujourd'hui. Mais mon premier vrai contact avec le cinéma, c'est le film *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch et d'Edgar Morin, dans lequel j'ai joué ; j'ai ensuite continué dans cette voie, avant de changer de métier...

MCV : Vous étiez actrice et assistante à la fois ?

MLI : Oui, assistante dans l'organisation du film, et en même temps une des protagonistes du film... C'était lié à ce que l'on a appelé le cinéma-vérité. D'ailleurs, je mets en question le mot « vérité », ce n'était pas une bonne appellation, c'était plutôt du cinéma direct, une nouvelle façon de faire des films, grâce aux évolutions techniques telles que l'existence de la caméra 16 mm insonore, du Nagra, du matériel de son couplé directement avec la caméra qui ont aussi changé le style du cinéma par l'influence de Richard Leacock, Albert Maysles, Donn Alan Pennebaker...

MCV : Étiez-vous proche à l'époque de l'esprit que l'on trouvait dans *Les Cahiers du Cinéma*, chez Godard, etc. ?

MLI : Le film était déjà connu un peu avant et prémonitoire du développement de nouveaux types de cinéma, mais sans être lié en même temps à des groupes. J'ai toujours fonctionné de façon assez solitaire et participé, mais sans être dedans.

MCV : Et après ?

MLI : Après ça, j'ai fait beaucoup d'émissions pour la télévision française, avec beaucoup de difficultés, parce que j'étais une femme et qu'il fallait s'imposer. J'ai essayé de faire des émissions plus progressistes que les autres. Ensuite, je suis allée en Algérie en 1962 où j'ai fait mon premier film sur la guerre d'indépendance de l'Algérie, *Algérie, année zéro* (1962), et ensuite, j'ai rencontré Joris Ivens ; donc, nous nous sommes beaucoup aimés et nous sommes partis ensemble au Vietnam, puis nous avons commencé à travailler ensemble. J'ai travaillé avec Joris pendant 27 ans. Après, j'ai recommencé à faire des films toute seule. Donc, j'étais toujours à la fois libérée et aussi dépendante d'un homme. J'ai trouvé l'équilibre entre le travail et l'amour, et nous avons été un couple très fusionnel, nous avons très bien travaillé ensemble, et Joris respectait beaucoup mon travail, comme celui des femmes en général (il avait beaucoup travaillé avec d'autres femmes auparavant).

MCV : Pourriez-vous parler de votre vie avant Joris et votre travail dans le cinéma ?

MLI : Avant, je viens d'une histoire de la guerre. J'ai été déportée à Auschwitz à l'âge de 15 ans. Quand je suis revenue, pour moi, la vie, c'était terrible et surtout, c'était très difficile de se réadapter à ce monde. Donc j'ai eu des amours négatives, disons, ça n'a jamais marché. La rencontre avec Joris a été pour moi fondamentale, car on peut dire d'une certaine façon qu'il m'a sauvé la vie. Il y avait entre nous une telle différence d'âge que peut-être ai-je fait un transfert père-fille. J'avais perdu mon père que j'aimais énormément ; j'ai perdu 45 personnes de ma famille à Auschwitz et à Treblinka, donc j'ai eu une famille détruite par la guerre. Quand je suis revenue, j'étais très jeune sans véritable métier, j'ai fait tous les métiers pour survivre, et j'ai travaillé très jeune dans les années 50. Donc, petit à petit, je me suis formée par moi-même, par des rencontres, en rentrant dans le parti avant d'en sortir très vite... Et ensuite, j'avais toujours cette idée et ce sentiment de croire qu'on peut changer le monde. À cette époque, après avoir vu le pire de ce monde, je ne pouvais que me solidariser avec des idées généreuses, sans véritable culture marxiste mais simplement avec le besoin de croire à une universalité possible à laquelle je ne crois plus aujourd'hui ; ça a beaucoup changé. Donc, j'ai participé à la lutte des Algériens, et après, des Vietnamiens, et après j'ai porté le fusil avec la révolution culturelle qui prônait un changement profond dans l'homme ; donc c'étaient toujours des rêves mais ces rêves se sont effondrés on peut dire, et aujourd'hui, je dois dire que le monde d'aujourd'hui m'inquiète beaucoup. Le XXI^e siècle aussi va être très tragique comme le XX^e siècle l'a déjà été. Peut-être pire même.

MCV : Pourquoi ?

MLI : Parce que je pense que la religion joue un rôle abominable en ce moment telle qu'elle est utilisée, et que je me sens profondément juive et que je suis très solidaire d'Israël. Je ne suis pas du tout religieuse, je suis totalement athée mais pour moi, je pense que l'existence d'Israël est fondamentale dans un esprit démocratique bien sûr, mais que la situation d'Israël est catastrophique dans son contexte géopolitique.

MCV : Que pensez-vous de ce qui est dit concernant le fait qu'Israël soit comparé au fascisme ?

MLI : C'est honteux. L'Occident est vachement heureux de cette situation, parce que de cette façon, ça les déculpabilise sur ce qui s'est passé pendant la Shoah. Puisque le peuple juif n'est plus victime aujourd'hui, alors on l'accuse d'être nazi comme ça on se déculpabilise très facilement, vous voyez ; mais c'est quand même une société très démocratique et beaucoup plus démocratique même que certains pays européens, parce qu'on peut le voir même après ce qui s'est passé au Liban comme les critiques sont très violentes à l'intérieur même d'Israël ; il n'y a pas un pays en Europe où vous pourriez

critiquer l'armée comme on critique l'armée en Israël, donc voilà, je pense que les deux peuples, israéliens et palestiniens, doivent être côte à côte deux États, deux peuples, et qu'on arrête le fanatisme actuel. Malheureusement, ce fanatisme se poursuit à travers l'Iran, à travers la Syrie, et dont le Liban lui-même est victime.

MCV : Même ici à nouveau ?

MLI : Oui, même ici en Europe, c'est terrible. À mon avis, ce sera beaucoup plus terrible qu'on ne le pense. Je pense que l'avenir sera très dur. Les Européens n'en ont pas pris conscience, et l'attitude des Européens, c'est toujours un peu comme avant la guerre, de céder tout, de céder comme ils ont cédé d'abord la Tchécoslovaquie, en pensant de cette façon les calmer – tant pis pour les Tchèques ; mais c'est comme ça, la politique. Plus vous lâchez, plus vous êtes vulnérables, et de ne pas en tirer les leçons est regrettable.

MCV : Est-ce que vous étiez déjà dans le milieu du cinéma dans les années 50 ?

MLI : pas du tout, j'avais 20 ans, je découvrais le cinéma, je n'étais pas du tout impliquée dans ce milieu, mais davantage dans les milieux intellectuels parisiens. Le seul film que j'avais vu de Joris Ivens à la Cinémathèque française était *The Spanish Earth* (1937). Et j'avais pensé en voyant ce film : « Ah, c'est ça le cinéma que je voudrais faire », sans penser qu'un jour je rencontrerais Joris. Je l'ai rencontré tout à fait par hasard. Voilà, je connaissais un producteur, trois personnes comme ça, je ne fréquentais pas du tout les milieux du cinéma, parce que d'abord je ne suis jamais allée à l'école. Je suis vraiment ce qu'on appelle une autodidacte ; j'ai appris avec Joris, par moi-même, j'ai beaucoup appris en voyant des films, et voilà...

MCV : Dans les années 60, y avait-il d'autres réalisatrices que vous connaissiez et qui faisaient aussi du cinéma documentaire ?

MLI : Vous savez, le cinéma documentaire s'est développé plus largement à la fin des années 60. Contrairement à aujourd'hui où les réalisatrices sont bien représentées en France, dans les années 60, il y avait Agnès Varda, et sinon très peu de femmes cinéastes que je connaissais. Et encore, elle est venue de la photographie, pas du cinéma.

MCV : Pourriez-vous parler un peu de votre apprentissage cinématographique et aussi des groupes que vous fréquentiez à cette époque ?

MLI : Par nécessité, j'avais dû faire le son pour *Le 17^e parallèle* (1968) au Vietnam. J'ai même appris toute seule avec un Nagra. Dans les milieux intellectuels parisiens de cette époque, je fréquentais plutôt des gens qui critiquaient beaucoup le parti communiste, avec le mouvement Arguments, les gens autour d'Edgar Morin, les gens comme ça. J'étais

toujours quand même au bord des choses ; pour le dire très franchement, j'étais toujours en marge. Je rêvais de rentrer à la Sorbonne, mais je n'osais pas y rentrer...

MCV : Quand et comment avez-vous rencontré Joris ?

MLI : En 1962. D'abord, il m'avait vue dans le film *Chronique d'un Été* de Jean Rouch et Edgar Morin, et il avait dit à Jean Rouch : « Si je la rencontrais, je pourrais tomber amoureux d'elle. » Mais moi, je n'ai jamais su cela, je l'ai appris plus tard ; et après, j'ai rencontré Joris à la projection de l'avant-première du film ... à *Valparaiso* (1963). Et donc, quand j'ai vu ce film qui est un petit chef-d'œuvre (je revenais d'un tournage en Algérie), j'ai été spontanément vers lui comme une jeune femme débutante pour lui dire que je trouvais son film extraordinaire et que j'aurais aimé lui demander des conseils pour monter mon propre film. Alors, il m'a dit : « Oui, mais malheureusement, je pars, je ne suis pas à Paris en ce moment, mais vous pouvez vous adresser à mon monteur ; il a monté ... à *Valparaiso*, il vous aidera, j'en suis sûr. » Il m'a demandé mon adresse, et effectivement, c'est le monteur de ... à *Valparaiso*, qui a monté *Algérie, année zéro*, vous voyez c'est comme ça que ça s'est fait. Huit jours après, j'ai reçu un énorme bouquet de fleurs de Joris envoyé par Interflora d'une ville étrangère, et puis, plus de nouvelles ; et 3-4 mois plus tard, j'ai été voir une exposition de photographies, et il était là. Et quand on s'est rencontrés, on ne s'est jamais plus quittés. Et c'est vraiment le fruit du hasard parce que ni lui n'a fait quelque chose pour que ça arrive ainsi, ni moi, c'est le destin qui nous a réunis, voilà, c'est vraiment comme ça que cela s'est passé.

MCV : Et tout de suite, il a voulu travailler avec vous ?

MLI : Non, non, je travaillais à ce moment-là à la télévision, et je voulais rester indépendante. C'était un homme célèbre, tandis que moi, je n'étais pas du tout connue ; je pensais que si je travaillais avec lui je perdrais mon indépendance, vous voyez ? Et donc, au début, j'ai refusé, j'ai dit « non, non ». Mais comme on s'aimait énormément et comme il voyageait beaucoup, à un moment, vers 1964-1965 — il devait faire un film en Hollande — il m'a dit : « Viens avec moi. » Et petit à petit, les choses se sont faites ainsi. Comme on s'aimait beaucoup, je me suis dit : « Il vaut mieux que je laisse la télévision » ; et en plus de cela, l'idée d'aller au Vietnam, de faire un film sur le peuple vietnamien en guerre me séduisait aussi beaucoup. Donc, je suis partie avec lui, et petit à petit on a commencé à travailler ensemble. Rien n'a été calculé de notre part, ni de la sienne ; moi j'avais plutôt tendance à rester indépendante, et finalement par amour, j'ai commencé à travailler avec lui.

MCV : Vous partagiez beaucoup les mêmes idées ?

MLI : Non, nous ne partageons pas exactement les mêmes idées mais beaucoup des mêmes idées. Par exemple, Joris n'avait pas encore quitté l'idée de l'Union soviétique alors que moi j'y étais opposée depuis longtemps. Finalement il s'en est vite éloigné, même si c'était difficile, car c'est toujours difficile de rompre dans la vie, vous savez, même sur le plan politique. Mais la guerre du Vietnam l'a conduit à rompre, car à ce moment-là l'Union soviétique ne soutenait vraiment pas la guerre du Vietnam, les communistes français non plus.

MCV : Je suis sûre que vous l'avez beaucoup influencé aussi ?

MLI : C'est difficile de dire ça, mais comme on avait beaucoup de discussions très porteuses, oui...

MCV : Et dans les films aussi ?

MLI : Si vous prenez l'exemple du film *Le 17^e parallèle*, je venais des idées de la Nouvelle Vague, et lui venait d'une autre culture ; mais c'est vrai que si vous regardez ce film, il y a une influence de la Nouvelle Vague. Joris, sa force, c'est qu'il a toujours su se renouveler, c'est-à-dire qu'il s'est adapté à toutes les modernités. En toute modestie, d'une certaine façon, je symbolisais quelque chose d'une nouvelle modernité qu'il a su saisir lui-même pour son propre travail. C'était ça la force de la véritable correspondance entre nos deux êtres qui faisait naître le meilleur de nous ; et si vous voyez les films que nous avons faits sur la Chine, c'est pratiquement toujours présent dans le cinéma direct. De mon côté, j'ai beaucoup appris de lui parce que c'est un homme qui a un sens de l'image extraordinaire et qui vient du cinéma muet, qui sait que c'est par l'image que l'on communique et pas seulement par le mot. Moi j'apportais le mot et lui apportait l'image. Ça a été une rencontre formidable pour nous deux.

MCV : Quand j'ai vu ... à *Valparaiso*, ça m'a donné l'impression qu'il avait déjà une sensibilité de femme, un œil pour le petit détail, de la maison, de la coiffure, alors que généralement les hommes ont une moindre attention pour les petites choses au détriment des grandes. Et ça, c'est avant vous ?

MLI : C'est effectivement présent dans d'autres films et très important chez lui avec à la fois, un œil pour les gestes du travail de l'homme et la conception du monde, mais aussi l'intérêt pour les petites choses de la vie, pour le regard, pour l'homme lui-même et beaucoup plus même pour la femme ; il avait acquis déjà tout ça et ça s'est confirmé si vous voulez dans le style avec moi.

MCV : Concernant *Une histoire de vent* (1988), s'agit-il d'un film autobiographique ou d'une fiction ?

MLI : *Une histoire de vent* est un film qui a été fait entre 1986 et 1988 et qui se situe entre réalité et fiction ; ce n'est donc pas un documentaire. C'est ça aussi qui est très important : alors qu'il y a un développement des documentaires fictionnalisés aujourd'hui, nous avons fait ça déjà il y a 20 ans. Pour Joris, l'idée était de faire un travail entre le réel et l'imaginaire avec *Une histoire de vent*. D'ailleurs, le premier film qu'il a fait lorsqu'il avait 12 ans était un western. Donc, il n'a jamais hésité à utiliser des reconstitutions. Et vous pouvez le sentir dans *Misère au Borinage* (1934) déjà. Personnellement, j'adhère à cette idée que tous les moyens sont permis, quand on fait même un documentaire, on fait de la mise en scène. Même si on ne sait pas faire de la mise en scène, on fait quand même de la mise en scène. Et il n'y a pas que des films objectifs, il n'y a que des films subjectifs. Ça, c'est mon point de vue personnel. Les reportages de télévision et les prises de position sur tel événement ou tel autre, c'est aussi subjectif, c'est toujours subjectif. Et c'est normal, parce que c'est le regard directement lié à votre conscience. Il n'y a pas d'objectivité complète dans ce genre de domaine.

MCV : Et vous avez participé davantage dans ce film que dans d'autres films antérieurs?

MLI : Non, pas du tout, j'avais déjà beaucoup participé auparavant à d'autres films aussi: tous les films sur la Chine, sur le Vietnam, à la fois sur les scénarii, à la fois sur les prises de vues. Lorsque parfois Joris ne pouvait pas les faire ou qu'il était trop fatigué ou quand les conditions de travail étaient trop dures, moi j'étais là. A part le maniement de la caméra, j'ai participé à tout, aussi bien à la direction qu'aux prises de son et au montage. Quand on n'était pas d'accord, que nous avions des divergences sur des prises de vue, on prenait chacun les deux, et après on choisissait celles qui nous convenaient le mieux au montage. On gardait ce qui était le plus intéressant sans chercher cependant à rentrer en compétition par ce que ce qui importe d'abord c'est l'œuvre. On se sentait tellement proches et responsables de ce que l'on faisait que l'ego n'a jamais prévalu, parce que c'étaient des sujets qui impliquaient des prises de position importantes également. Donc c'était cela qui dominait plus que le reste.

MCV : Quand je pense à tous les documentaires que vous avez faits, il me semble que c'était très difficile de les réaliser du fait que ça implique une grande responsabilité dans la représentation des sujets et une confiance nécessaire à bien les représenter...

MLI : Oui, et en même temps, dans le documentaire, vous dépendez de ce qui est possible ou non. Dans la fiction, contrairement au documentaire, c'est vous qui décidez, vous êtes totalement maître, même s'il vous faut être un très bon chef d'orchestre.

MCV : Pensez-vous avoir toujours bien représenté tous vos sujets dans les documentaires avec Joris ?

MLI : Je pense que *Le 17^e parallèle*, oui. Je pense qu'en Chine aussi, dans le contexte d'après la révolution culturelle et dans une expérience du peuple chinois qui allait vers la démocratie et qui est oubliée aujourd'hui. Mais ce n'était pas toute la Chine. Il y avait une autre Chine... Vous savez, c'est comme un continent. Ce qui se passait-là ne se passait pas à tel autre endroit, donc c'est compliqué. Il était impossible de faire un film sur la révolution culturelle. Comment faire aussi un film sur la révolution française qui a duré aussi 10 années ? Il y a les mêmes complexités. Aujourd'hui, on réduit l'expérience, on a une vision unilatérale, simplifiée de la révolution culturelle. On vit maintenant dans une sorte d'humanisme assez primaire où l'on ne compte que les morts, alors qu'à travers ces événements en Chine, il s'est passé beaucoup d'autres choses. En ce qui me concerne, je ne prétends pas avoir fait un film sur la Chine, mais d'avoir fait des films sur des Chinois qui tentaient de vivre autrement, et c'est tout, c'est plus honnête. De la même façon en Israël, on peut faire des films en rapport à des expériences qui se développent par exemple sur de bonnes relations entre Palestiniens et Israéliens, où il y a des écoles qui accueillent Juifs et Arabes, et où ça marche très bien, alors qu'à côté de cela, il y a aussi d'autres réalités qui se juxtaposent. On ne peut pas simplifier l'histoire, même s'il y a cette tendance aujourd'hui.

MCV : Aussi quand on est influencé par une idéologie, c'est difficile de ne pas faire du film un pamphlet politique...

MLI : Oui, tout à fait. Nous, on a filmé des gens qui parlaient de cette manière-là. Ils essayaient de vivre autrement. Étaient-ils manipulés ou non ? Je ne peux pas le dire. Où les manipulations commençaient-elles, ou s'arrêtaient-elles ? Je ne sais pas, je ne suis pas chinoise. Mais ce qui était important pour nous, c'était d'établir un pont entre l'Orient et l'Occident, de montrer que les Chinois, ce n'étaient pas des fourmis bleues, comme on l'entendait à l'époque, mais que c'étaient des personnalités à part entière, c'était ça qui comptait pour nous, qu'ils essayaient quelque chose, même s'ils l'ont perdu.

MCV : Vos films étaient-ils basés sur une confrontation Est-Ouest, prolétariat-capitalisme ?

MLI : Non, une fois encore, ce n'était pas une confrontation, c'était un pont, et pour montrer aussi aux occidentaux que les Chinois étaient des êtres comme eux, avec leurs fantaisies, leurs rêves, leurs visions, et aussi pour aller à l'encontre de cette image d'uniformité, comme quoi ils seraient tous pareils. Ce n'est pas vrai. D'ailleurs, ça se voit aujourd'hui que ce n'est pas vrai. Ce n'étaient pas des documentaires sur le prolétariat contre le capitalisme non plus, mais sur de simples gens filmés par exemple dans une pharmacie, dans une usine, dans un village, pour les rendre visibles, alors qu'ils ne le sont pas dans la grande histoire. D'ailleurs, Joris a toujours refusé de faire des films sur les

chefs. Je me souviens que Jiang Qing, la femme de Mao, avait voulu que Joris fasse un film sur elle, et Joris avait dit : « Non, je ne fais pas de films sur les chefs, ce qui m'intéresse, c'est le peuple, les simples gens. » Donc, c'est plutôt sur des gens anonymes que notre travail se faisait.

MCV : Et comment s'est fait le financement de vos films ?

MLI : Ça dépend de quels films. Par exemple, pour *Le 17^e parallèle*, on a hypothéqué notre appartement pour avoir de l'argent et finir le film ; on a utilisé du matériel que les Vietnamiens avaient là-bas et on a travaillé avec des opérateurs vietnamiens. On a pu faire les films sur la Chine avec l'avance sur recettes et l'obtention de crédit, en bénéficiant aussi d'une coproduction avec les Chinois. Nous avons aussi financé *Une histoire de vent* en coproduction avec eux en échange des droits d'exploitation pour la Chine, même si tous nos films sont désormais interdits là-bas. En tout cas, un jour, ils les sortiront, j'en suis sûre. En 1967 de retour du Vietnam, j'avais créé une société de production avec Joris pour avoir plus d'indépendance, société que je possède toujours. Mon dernier film, *La Petite prairie aux bouleaux*, est le seul film que je n'ai pas produit. Cependant, c'est moi qui l'ai promu pour le sujet et le scénario et aussi pour solliciter quelques aides publiques au film. Après, j'ai dû prendre des producteurs parce que je ne pouvais pas m'occuper de la réalisation et de la production. Avant, nous étions deux, maintenant je suis toute seule, c'est plus compliqué. Joris est mort en 1989 et j'ai tourné mon film en 2003. J'ai travaillé presque 10 ans dessus parce que c'était un scénario extrêmement difficile.

MCV : Alors, parlons-nous de *La Petite prairie aux bouleaux*. Quand avait commencé l'idée de ce film ?

MLI : Il y a 35-40 ans. Il y a longtemps mais j'ai repoussé ce projet parce qu'il y avait d'autres films à faire avec Joris, même s'il voulait que je fasse absolument un jour ce film. Mais on ne peut pas tout faire. Aussi, il fallait que je me retrouve seule, que je pense à moi-même dans la douleur de la séparation d'avec Joris, dans ce grand chagrin. S'il avait été là, ça n'aurait pas été possible de faire ce film de cette façon.

MCV : C'était un voyage intérieur ?

MLI : Oui, et forcément il fallait que je sois seule pour le faire. Le film a été très bien accueilli avec beaucoup de critiques formidables. On trouve aussi dans le DVD quelques bonus avec Simone Veil ainsi qu'avec une de mes collaboratrices pour le scénario, Elisabeth D. Prasetyo, et moi-même.

MCV : L'histoire du film évoque ce que vous disiez concernant la double perte paternelle, celle de votre père mais aussi celle de Joris, en tant que père spirituel...

MLI : Oui, mais ce n'est qu'après la mort de Joris que j'ai pris conscience de ce deuxième père. Il a fallu qu'il disparaisse pour cela. C'est curieux autant que difficile pour soi de se rendre compte de choses pareilles. Effectivement, j'ai pris conscience à quel point dans ma solitude la plus grande il me protégeait et m'avait protégé avant... Je croyais que je le protégeais mais c'était en fait un acte réciproque. Je l'aime toujours et je ne l'ai jamais remplacé, impossible. C'était un homme formidable. Il joue dans le film *Une histoire de vent* et c'est moi qui l'ai poussé à y jouer d'ailleurs.

MCV : Il ne voulait pas ?

MLI : Pas beaucoup, pas trop. Il y a des gens qui ont dit après avoir vu le film qu'il s'agit d'un film testament, même si ni moi ni Joris ne voulions accepter cette idée. On ne sait jamais quand on va mourir. On peut le pressentir mais on ne le sait pas. Personne ne le sait.

MCV : Jorge Semprún qui a écrit le roman *L'Écriture ou la vie* a dit qu'il lui avait fallu quarante ans pour parler de sa détention au camp de détention de Buchenwald. Est-ce que pour vous ça été la même chose ?

MLI : Il faut arriver à une certaine maturité pour pouvoir en parler et avoir de la distance. Pour moi, retourner à Auschwitz pour y tourner là-bas sur place, ça a été très dur....

MCV : Il a dit que ça a été très thérapeutique ; est-ce que ça été la même chose pour vous ?

MLI : Non, non, pas pour moi, il n'y a pas de thérapie à cela, je n'y crois pas. Jorge Semprún était dans un camp très différent, il n'était pas dans un camp d'extermination, il n'a pas vécu des choses comme les sélections. En plus de cela, c'était un résistant, il a été déporté pour des actes politiques ; alors qu'une personne juive n'était souvent déportée pour rien d'autre que d'être juive.

MCV : En quoi ça n'a pas été une thérapie pour vous ?

MLI : Parce que la blessure est profonde, trop profonde. Les pertes ont été trop gigantesques dans ma vie. J'ai souffert de la perte d'un frère et une sœur qui se sont suicidés, de celle de mon père qui n'est pas revenu, de la destruction de la cellule familiale, de la difficulté à refaire sa place dans ce monde.... Personne ne vit la même histoire, et c'est en même temps un fait qu'il faille accepter que chacun de nous a la sienne qui lui est propre. On ne peut pas appliquer totalement l'histoire de quelqu'un à soi-même... En plus, je suis une femme, c'est différent, alors que Jorge Semprún était un homme et

responsable politique. Il avait déjà toute une histoire derrière lui. Moi, petite fille de 14-15 ans, je n'avais rien derrière moi. Même s'il y a des points de ressemblances, c'est très différent. C'est dans ce sens-là aussi que j'ai fait mon film pour montrer que chaque personne est unique. Même si vous vivez collectivement des événements, ce qui vous en reste n'est pas exactement la même chose que l'autre, chacun a des souvenirs différents et c'est la somme de ces souvenirs qui fait l'histoire. C'est du moins comme cela que je le sens.

MCV : Ce qui semble le plus difficile est d'écrire sur soi-même avec une partie imaginée pour le cinéma...

MLI : Oui, c'est pourquoi il m'a fallu plus de 10 ans pour faire le film. J'ai commencé le scénario en 1991 et j'ai tourné le film en 2002. Et il y a eu au moins 15 versions du scénario.

MCV : Comment avez-vous fait pour maintenir la mise à distance nécessaire ?

MLI : C'est une histoire surtout de fiction. On m'a demandé pourquoi j'ai fait un film de fiction sur un tel sujet, et c'est parce que j'avais besoin de transmettre. Je ne pouvais pas à la fois faire ce film et le jouer moi-même. Et la meilleure façon de transmettre, c'était de le faire par l'intermédiaire d'une comédienne (Anouk Aimé) et de comédiens qui avec leur talent et leur personnalité pouvaient transmettre aux spectateurs. Il fallait que ce soit médiatisé par des acteurs, sinon je n'aurais pas pu faire le film. C'est de cette façon que s'est opérée la mise à distance. Aussi, la fiction vous rend beaucoup plus libre, alors que c'est plus difficile avec le documentaire.

MCV : Et de nouveaux projets en vue ?

MLI : Maintenant je suis en train d'écrire un livre sur tout mon parcours de vie,⁴ pas seulement les camps d'ailleurs, mais beaucoup d'autres choses comme le Vietnam, la Chine, Joris, la famille à travers mes expériences, le fait que je suis quand même quelqu'un de plutôt rebelle et toujours animée par l'esprit de rébellion...

OUVRAGES CITÉS

Camí-Vela, María. « De la repugnancia a la humanidad : El viaje físico y cinemático de Marceline Loridan-Ivens de *Chronique d'un été* (1961) à *La Petite Prairie aux Bouleaux*

⁴ Le livre que Marceline Loridan-Ivens écrivait sur ses mémoires, *Ma vie balagan*, est sorti deux ans après cette entrevue.

- (2003). » *La piel en la palestra : Estudios Corporales II*. Éd. Alba del Pozo et Alba Serrano. Barcelone : UOC, 2011. 115-26.
- Delorme, Stéphane. « Une histoire des réalisatrices. » *Cahiers du Cinéma* 757 (2019): 5-74.
- Ivens, Joris, réalisateur. ... à *Valparaiso*. Chili, France : Argos Films, 1963.
- . *Terre d'Espagne (The Spanish Earth)*. USA : Contemporary Historians Inc., 1937.
- . et Henri Storck, réalisateurs. *Misère au Borinage*. Bruxelles : EPI-club de l'Écran, 1933.
- Loridan-Ivens, Marceline. *Ma vie balagan*. Paris : R. Laffont, 2008.
- . *Et tu n'es pas revenu*. Paris : Grasset, 2015.
- . *L'amour après*. Paris : Grasset, 2018.
- , réalisatrice. *La Petite prairie aux bouleaux*. France, Allemagne, Pologne : Capi Films, Mascaret Films, Ciné Valse, P' Artisan Filmproduktion GmbH, Heritage Films, 2003.
- Loridan-Ivens, Marceline, et Jean-Pierre Sergent, réalisateurs. *Algérie, année zéro*. Algérie : Argos Films, 1962.
- Loridan-Ivens, Marceline et Joris Ivens, réalisateurs. *Le 17^e parallèle*. France : Argos Films, Capi Films, 1968.
- . *Une histoire de vent*. France, Pays-Bas : Capi Films, 1988.
- Rouch, Jean et Edgar Morin, réalisateurs. *Chronique d'un été*. France : Argos Films, 1961.
- Semprún, Jorge. *L'Écriture ou la vie*. Paris : Gallimard, 1994.