

Nocturnes Productions
présente

UN FILM DE
CÉLINE GAILLEURD
OLIVIER BOHLER

AVEC
MATHIEU AMALRIC

EDGAR MORIN

CHRONIQUE D'UN REGARD

AVEC EDGAR MORIN / MATHIEU AMALRIC RÉALISATION ET SCÉNARIO CÉLINE GAILLEURD / OLIVIER BOHLER
IMAGE DENIS GAUBERT MONTAGE AURELIEN MANYA SON JEAN-LUC PEART / JEAN-PHILIPPE NAVARRO
MONTAGE SON JOCELYN ROBERT MIXAGE JÉRÔME ISNARD MUSIQUE CAMILLE FABRE
UNE PRODUCTION NOCTURNES PRODUCTIONS PRODUCTEURS RAPHAËL MILLET / DIAMANTINE GHARIANI
AVEC LE SOUTIEN DE CINÉ+ DU CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE ET DE L'IMAGE ANIMÉE DE LA RÉGION PROVENCE-ALPES-
CÔTE D'AZUR, DU MUSÉE DU QUAI BRANLY, DE L'INSTITUT FRANÇAIS D'ALLEMAGNE BROUILLON D'UN RÊVE DE LA SCAM
ET LA SACEM POUR LA CRÉATION DE LA MUSIQUE ORIGINALE DISTRIBUTION TAMASA

nocturnes
productions

CINÉ+
FRANCE

Centre National de la Cinématographie

Scam

INSTITUT FRANÇAIS

Centre National de la Cinématographie

Centre National de la Cinématographie

TRANSFUGE

FRANCE 3

TAMASA



EDGAR MORIN
CHRONIQUE D'UN REGARD

Sélection Festival Lumière – Lyon 2014
Festival du film d'Alès 2015
Rencontres cinématographiques de Digne-Les-Bains 2015
Festival de l'Histoire de l'Art - Fontainebleau 2015
Festival International du Livre d'Art et du Film – Filaf 2015

Tamasa présente
une production
Nocturnes Productions

EDGAR MORIN, CHRONIQUE D'UN REGARD

un film de Céline Gailleurd et Olivier Bohler

1h21

SORTIE LE 29 AVRIL 2015
en salles et en DVD

www.edgarmorinchroniquedunregard-lefilm.com

Distribution

Tamasa

5 rue de Charonne

75011 Paris

Tel : 01 43 59 01 01

contact@tamasadiffusion.com

Presse

Frédérique Giezendanner

Tel : 06 10 37 16 00

fredzenapi@sfr.fr

*« Le cinéma, sujet marginal, épiphénoménal pour un sociologue ?
Sujet bien loin de la vie ? Sujet qui, pourtant, me ramenait à ma vie. »*



SYNOPSIS

Dans un café, Mathieu Amalric se plonge dans les livres d'Edgar Morin : *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, *Les Stars*, *L'Esprit du temps...* Sa voix nous emporte, le voyage débute. Les façades de Paris s'animent d'immenses projections de films en noir et blanc : trains lancés à toute vapeur, héroïnes éthérées des années 20, baisers romantiques. Dès l'adolescence, au début des années 30, le cinéma, autant que la littérature, a façonné la vie d'Edgar Morin. De Paris à Berlin, dans un parcours qui traverse paysages urbains, musées et salles de conférences, il va retracer pour nous son itinéraire de cinéphile, de penseur du cinéma et de cinéaste.





ENTRETIEN AVEC LES REALISATEURS

Après la réalisation de plusieurs portraits de cinéastes (Melville, Godard, Labarthe...), pourquoi ce film sur Edgar Morin ?

CG : Edgar Morin est surtout connu aujourd'hui du grand public comme un penseur attaché aux grandes problématiques sociétales et politiques de notre époque. On ignore bien souvent qu'il a été le premier chercheur au CNRS, à faire du cinéma son objet d'étude, faisant ainsi entrer de plain-pied le cinéma dans le champ des disciplines universitaires, avant d'initier, avec Jean Rouch, grâce à *Chronique d'un été*, cette révolution que fut le Cinéma Vérité.

OB : Nous souhaitons en outre montrer que cet intérêt pour le cinéma, loin d'être anecdotique, a au contraire joué une place essentielle dans la formation de sa pensée, de sa culture, y compris politique et sociale, entretenant ainsi un lien profond avec le reste de son œuvre.

Quelles sont les grandes étapes de la construction de cette pensée cinéphilique ?

OB : Dans son adolescence, le cinéma servit à l'éclosion de sa pensée politique, avec les grands films soviétiques, les films sociaux français, les films pacifistes allemands ou américains. Après guerre, avec *L'Homme imaginaire* et *Les Stars*, l'étude du cinéma lui permet d'initier une démarche nouvelle, qui annonce la « pensée complexe », en croisant les disciplines et les savoirs – et plus particulièrement la sociologie, l'anthropologie et l'ethnologie. Le passage à la réalisation avec Jean Rouch en 1960, pour *Chronique d'un été*, permet à cette pensée de s'incarner dans un objet, qui va d'une part bouleverser le cinéma et, d'autre part, conduire Edgar Morin vers un nouveau tournant de sa pensée, qui se recentrera sur l'humain et la question de la compréhension, qui sont entre autres les fondements de *La Méthode*.

Sur quels principes esthétiques avez-vous bâti votre film ?

CG : Nous avons eu la chance d'accompagner Edgar Morin durant deux ans, et nous avons pu constater qu'il est sollicité aux quatre coins du globe pour expliquer sa pensée sur l'état actuel du monde. Nous souhaitions donc mettre en scène ce mouvement, cette circulation, qui s'accordait avec son idée de traverser les disciplines et de refuser les cloisonnements. Plus qu'un portrait, nous avons ainsi rêvé un itinéraire, jalonné par des décors particuliers : salle de projection, rues de Paris et de Berlin, moyens de transports, et surtout deux musées, la Deutsch Kinemathek et le musée du quai Branly. Les musées sont des lieux très cinématographiques, porteurs d'art et de mémoire, mais aussi de beaucoup d'imaginaire. Ils sont donc particulièrement propices au surgissement de la pensée.

Votre film frappe parfois par son onirisme. A quoi cela est-il dû ?

CG : Malgré nos moyens souvent assez réduits, nous essayons toujours de parler du cinéma selon des principes eux-mêmes cinématographiques, en travaillant les décors, la lumière, les couleurs, le montage... Pour retranscrire avec une certaine justesse la pensée d'Edgar Morin, ainsi que sa personnalité, et surtout en rendre l'émotion, cela ne nous aidait pas de nous en tenir au réel. Il nous fallait aller plus loin, trouver des lieux forts, jouer des raccords, et faire que sa personnalité, ou ses thèmes, fassent corps avec le film.



OB : Nous nous sommes par exemple inspirés des grands concepts développés par Edgar Morin dans *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* et *Les Stars*, comme la projection, les doubles, les fantômes, les masques, les ombres, qui sont tous très visuels, pour appuyer sa parole et créer un univers autour de lui.

Les images d'archives, souvent projetées sur les murs, participent de ces partis pris formels ?

OB : Le film croise des archives filmiques, photographiques, documentaires ou fictionnelles très variées, à l'intérieur desquelles les rushes de *Chronique d'un été* possèdent un statut particulier. Le travail de montage, avec Aurélien Manyà, a été essentiel, car nous souhaitions établir un contrepoint entre les mots d'Edgar Morin et ces images, comme deux lignes mélodiques s'enrichissant l'une l'autre. Nous avons donc essayé d'explorer plusieurs axes pour présenter ces images, en travaillant soit le montage, soit la superposition, soit la projection sur des décors réels.

CG : Cela nous permettait de développer l'aspect critique, poétique, métaphysique de la pensée d'Edgar Morin. Les nombreuses surimpressions, qui confrontent plusieurs strates d'images, offrent de ressentir le temps, l'accumulation des souvenirs d'un homme qui, à 93 ans, a presque traversé un siècle entier. Les projections sur les immeubles de Paris ou Berlin, elles, font surgir le cinéma et l'imaginaire à l'intérieur du paysage urbain, pour le peupler de fantômes. Ces présences spectrales sont, pour Edgar Morin, l'origine même de sa fascination pour l'image cinématographique. Elles rappellent aussi qu'étudier le cinéma est un acte sociologique, une façon de parler de notre société.



OB : On nous demande souvent si ces projections sur les façades sont des incrustations : absolument pas ! Nous les avons faites avec notre excellent et infatigable chef-opérateur, Denis Gaubert, depuis des balcons ou des terrasses. Il fallait que ce soit émouvant, étonnant, sensible. Comme l'écrivait James Joyce dans *Portrait de l'artiste en jeune homme* : « Un portrait n'est pas une pièce d'identité, c'est plutôt la courbe d'une émotion ».

La voix off de Mathieu Amalric occupe un statut original dans le film ?

CG : Nous voulions donner à entendre le style écrit d'Edgar Morin, très poétique, voire lyrique. Mathieu Amalric, qui se plonge dans la lecture des textes d'Edgar Morin au début du film, nous fait passer du quotidien à une dimension plus mentale, imaginaire.

OB : D'ailleurs, le texte qu'il lit en ouverture du film décrit justement le début d'une projection. La phrase : « Le cinéma nous entraîne dans une aventure errante. Nous franchissons les espaces et les temps » est programmatique : elle annonce aussi ce que va être ce film, une traversée d'espaces et d'époques très différents, qui rythment l'itinéraire de cet homme. Mais elle est aussi la voix intérieure d'Edgar Morin. Elle suscite la remontée des extraits de films et des archives, qui deviennent comme des images mentales.

Pourquoi avoir choisi de tourner à Paris et à Berlin ?

Ces deux villes servent de toile de fond à ce documentaire. Elles représentent les deux des pôles essentiels de la culture européenne d'Edgar Morin, qui viennent compléter ses racines méditerranéennes. Dans la capitale allemande sont abordés les thèmes essentiels de la représentation des ouvriers, la fraternité des peuples, et le cinéma comme instrument de rédemption. A Paris, et en particulier au Musée du quai Branly, nous sommes revenus sur son goût pour les représentations, les ombres, les doubles, les esprits, les origines mythiques du cinéma.

Comment s'est fait le travail sur la musique ?

OB : L'œuvre et la personnalité d'Edgar Morin sont pétries d'une multitude de facettes, qui croisent l'affectif et le théorique, la lumière et les zones d'ombre, la modernité et l'histoire ... Nous avons donc demandé à Camille Fabre de composer divers morceaux, sur des tonalités extrêmement variées, et même de varier à l'intérieur des morceaux.

CG : La séquence que nous avons captée, où Edgar Morin danse à Berlin, au son d'un orchestre de rue klezmer, portait un symbole puissant : juif, ancien résistant et ancien membre du parti communiste, Edgar Morin revient danser sur des airs yiddish dans ce qui fut la capitale du Troisième Reich. Avec Camille Fabre, nous sommes partis de là pour les parties « émotionnelles » de sa musique. Pour la dimension plus conceptuelle ou mélancolique de sa pensée, elle nous a proposé des textures urbaines, avec des thèmes d'inspiration plus électroniques, en accord avec les flux, les mouvements de la ville.

Plutôt que des extraits de Chronique d'un été, vous montrez des rushes du tournage. Comment y avez-vous eu accès ?

OB : En 2011, Florence Dauman, qui dirige, après son père, Argos Films, a fait numériser les 17 heures de rushes de *Chronique d'un été*. A partir de cette matière, elle a réalisé un documentaire, *Un été +50*, dans lequel elle a fait intervenir les protagonistes de l'époque. C'est grâce à elle que nous avons eu accès aux rushes de 1960, qui permettent de revisiter le travail d'Edgar Morin et Jean Rouch.

CG : Dans ces rushes, on voit aussi bien la France de l'époque, les risques pris par les protagonistes en s'exposant à la caméra, que l'excitation des deux réalisateurs face à la nouveauté de son synchrone, ainsi que toutes leurs tentatives de se livrer au jeu de l'auto-analyse, en questionnant eux-mêmes les résultats de leur travail en cours de tournage.

Après la tentative infructueuse de collaboration avec Henri Calef sur L'Heure de la vérité, en 1963, Edgar Morin ne participe plus à aucun film ?

CG : Il a collaboré à plusieurs reprises à des émissions du Service de la Recherche de l'ORTF pour des sujets autour du Cinéma Vérité, et il a eu, pour la télévision, des projets ambitieux comme celui basé sur de grands entretiens avec d'autres penseurs. Mais cela ne s'est pas concrétisé. Toute la démarche d'Edgar Morin s'oppose à la notion de spécialisation : il ne pouvait en rester au cinéma. Cela ne l'empêche pas, aujourd'hui encore, d'être un cinéphile attentif, surtout de films étrangers, latinos-américains ou asiatiques. Mais ce qui nous intéressait, c'était de montrer en quoi l'étape intellectuelle et créative du passage par le cinéma faisait partie intégrante de sa réflexion. Son intérêt pour le cinéma comme objet d'étude répond à des préoccupations en lien avec le monde et la société de l'époque, et sa démarche intellectuelle se forme en grande partie au contact de cet objet.

OB : La pratique même du cinéma lui a permis d'aller vers des ailleurs très différents. Par exemple, c'est parce qu'il a pris l'habitude de conduire des entretiens enregistrés en son direct avec *Chronique d'un été*, qu'il s'est servi ensuite du magnétophone pour sa grande enquête sociologique de *La Métamorphose de Plodémét*, en 1967. Donc, même quand le cinéma n'est plus là explicitement dans son travail, il continue de l'irriguer.





« Ce film est une recherche. Le milieu de cette recherche est Paris. Ce n'est pas un film romanesque. Cette recherche concerne la vie réelle. Ce n'est pas un film documentaire. Cette recherche ne vise pas à décrire : c'est une expérience vécue par ses auteurs et ses acteurs. Ce n'est pas un film sociologique à proprement parler. Le film sociologique recherche la société. C'est un film ethnologique au sens fort du terme : il cherche l'homme.

Edgar Morin – Jean Rouch – Note d'intention de Chronique d'un été - 1960

EDGAR MORIN ET LE CINEMA - REPERES BIOGRAPHIQUES

Edgar Nahoum naît à Paris le 8 juillet 1921, dans une famille juive originaire de Salonique. Il habite Belleville avec ses parents, mais perd sa mère à l'âge de dix ans. Ce traumatisme fondateur le conduit à fuir sa tristesse dans les salles obscures de son quartier. Sorti du lycée, il débute des études d'histoire et de droit, puis lorsque la guerre éclate, il se réfugie à Toulouse et Lyon, avant de rentrer à Paris. Dès 1942, il s'engage dans la Résistance, dans les rangs communistes, puis dans le Mouvement National des Prisonniers de Guerre et Déportés, où il rencontre notamment François Mitterrand. Il prend alors le pseudonyme d'Edgar Morin. En 1943, il obtient le grade de commandant dans les Forces françaises combattantes.

À la Libération, Edgar Morin demande à être versé à l'Etat-Major de la 1^{ère} Armée française en Allemagne, où il est en charge du bureau « Propagande ». De cette expérience naîtra son premier ouvrage, *L'An zéro de l'Allemagne*, en 1946, titre dont s'inspirera Rossellini pour son film *Allemagne Année zéro* (1948).

De retour en France, il s'installe, avec son épouse Violette, chez Robert Antelme et Marguerite Duras. À partir de 1949, il s'éloigne du Parti communiste, dont il est finalement exclu. Il rédige son premier ouvrage, *L'Homme et la mort* (1951). Georges Friedmann lui propose alors d'intégrer le CNRS, ce qu'il fait en 1950. Edgar Morin y devient le premier chercheur à prendre pour objet d'étude le septième art. Il donne des conférences et rédige des articles sur le cinéma dans le cadre de l'Institut de Filmologie, fondé pour créer une « science » du cinéma comme fait social. Gaston Bachelard, Roland Barthes, Maurice Merleau-Ponty, s'y associent par la suite. C'est ainsi que naît *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, en 1956, ouvrage fondateur qui croise anthropologie et sociologie en questionnant la place du spectateur face aux images animées. Pour Edgar Morin, dans la salle du cinéma, nous retrouvons notre fascination archaïque pour les esprits, les doubles, les ombres et in fine pour la mort. Le livre lui vaudra immédiatement une reconnaissance publique importante, en particulier de la part d'André Bazin.

La même année 1956, Edgar Morin fonde avec Roland Barthes, Jean Duvignaud et Colette Audry, la revue *Arguments*, qui ouvre sur une réflexion politique, philosophie et sociale très ample. En 1957, il publie *Les Stars*, qui examine la fascination vouée par les spectateurs aux étoiles du cinéma, en le reliant aux racines primitives du culte des idoles.

Edgar Morin intervient dans les médias, fréquente les festivals de cinéma en France et à l'étranger, devient le premier critique cinématographique de l'émission du *Masque et la Plume* (le temps de deux émissions), et décrypte d'un point de vue sociologique, l'actualité cinématographique dans plus d'une vingtaine de numéros de la revue *La Nef*. C'est dans un article de *France Observateur* daté du 14 janvier 1960 qu'il rédige un véritable manifeste, « Pour un nouveau Cinéma Vérité », en référence à l'expression Kino-Pravda forgée par Dziga Vertov. Il y défend l'idée que les films qui se revendiquent du « cinéma-vérité » ont pour particularité d'inclure en leur sein une critique même du film. Cette dimension méta-discursive et polémique restera au centre de sa démarche de chercheur.

C'est au premier Festival dei popoli de Florence en 1959, qu'Edgar Morin décide avec Jean Rouch de transposer les expériences cinématographiques / ethnographiques africaines de ce dernier en une enquête sur un milieu bien plus proche : celui de la jeunesse parisienne de l'été 1960, au moment où l'on croit qu'un accord peut faire basculer la guerre d'Algérie. Le titre de ce film serait *Comment vis-tu ?* - qui deviendra finalement *Chronique d'un été*. Il inclut une forte part méta-discursive, qui s'efface en partie au montage.

À l'automne 1961, il fonde avec Georges Friedman et Roland Barthes, le Centre d'Etudes des Communications de Masse, et avec lui la revue *Communication*, où sont publiées des recherches sur la radio, la télévision, la chanson, la presse... L'année suivante voit la publication du tome 1 de *L'Esprit du temps*, qui ouvre la réflexion initiale sur le cinéma à l'ensemble de la culture de masse, en particulier la télévision, la radio et les journaux.

Après le retentissement critique autour de *Chronique d'un été*, Edgar Morin se lance ensuite dans un projet qui rompt avec le documentaire : l'écriture du scénario de *L'Heure de la vérité*, que doit réaliser Henri Calef. Le film, qui met en scène l'histoire d'un ancien nazi réfugié en Israël sous l'identité d'un déporté, est tourné en 1964, mais il ne sortira malheureusement jamais sur les écrans. Il ne sera pas non plus à la hauteur des attentes d'Edgar Morin, qui refuse de signer les dialogues du film, usant alors du pseudonyme d'Edgar Beressi, en souvenir du nom de jeune fille de sa mère.

À l'exception de quelques émissions sur le Cinéma Vérité pour la télévision française, ce sera sa dernière collaboration à une œuvre audiovisuelle.



Edgar Morin part ensuite en Amérique latine, puis tombe malade à New York. A son retour en France, l'outil de pensée qu'il a forgé avec le cinéma, en croisant des disciplines aussi variées que la sociologie, l'ethnologie ou l'anthropologie, il va l'appliquer à d'autres sujets, pour aboutir au concept essentiel de pensée complexe. De 1977 à 2004, *La Méthode*, œuvre monumentale en six volumes, en sera le paradigme. Ses livres sont aujourd'hui traduits en 27 langues, dans 42 pays.

Si le cinéma a été l'un des instruments essentiels de la pensée d'Edgar Morin pour comprendre notre société, il ne pouvait naturellement rester le seul. Cependant, presque 60 ans après la publication du *Cinéma ou L'Homme imaginaire*, il s'apprête à sortir un recueil complet de ses textes sur le cinéma, publiés principalement dans les années 50 et 60, dans des revues diverses. Sa cinéphilie n'a cessé de se mettre à jour et de s'accroître, il continue de fréquenter les festivals du monde entier, comme celui de Marrakech.

ENTRETIEN AVEC EDGAR MORIN

Quelles sont les origines de votre cinéphilie ?

Le cinéma a joué un rôle décisif dans ma formation, pour faire de moi ce que je suis, ce que je pense, ce que je crois. Après la mort de ma mère, quand j'avais 10 ans, le cinéma m'a littéralement nourri, et je crois que ça a joué un rôle très important, peut-être pour me maintenir en vie, pour me faire exister.

Y-a-t-il des films de cette époque qui vous ont particulièrement marqué ?

Mon premier souvenir de cinéma, c'est *La Bru* de Murnau (1930). Je ne savais même pas ce que le mot signifiait ! C'est un film muet, avec des moissonneuses-batteuses, la force d'un drame rustique... Puis je suis devenu cinéphage, c'est à dire j'avais besoin de me nourrir de cinéma sans arrêt. Certains films m'ont marqué, comme *L'Opéra de quat'sous* de Pabst, ou *L'Atlantide* du même Pabst : j'éprouvais une véritable fascination érotique pour d'*Antinéa*, la reine de ce royaume mystérieux, jouée par Brigit Helm. J'ai découvert ensuite le studio 28, rue Tholozé, la première salle d'art et d'essai, où je me suis nourri de tous les grands films français de l'époque : *A nous la liberté* de René Clair, *Pépé le Moko*, *La belle Equipe* de Duvivier, *Le Jour se lève*, *Quai des brumes*, la trilogie de Pagnol... Beaucoup de films de la UFA aussi. Ce monde de l'imaginaire cinématographique m'a aidé. Et dans le fond, il ne m'a pas fait m'évader du monde réel, il m'y réintroduisait, parce que tous les films que je remarquais, me renvoyaient à des grandes prises de consciences politiques. J'étais donc devenu cinéphile. Pendant la guerre, dans un premier temps, j'étais réfugié à Toulouse, puis à Lyon : dans la zone Sud, on pouvait voir des films américains qu'on ne pouvait pas voir en zone Nord.

A quel moment avez-vous décidé de prendre le cinéma comme objet d'étude ?

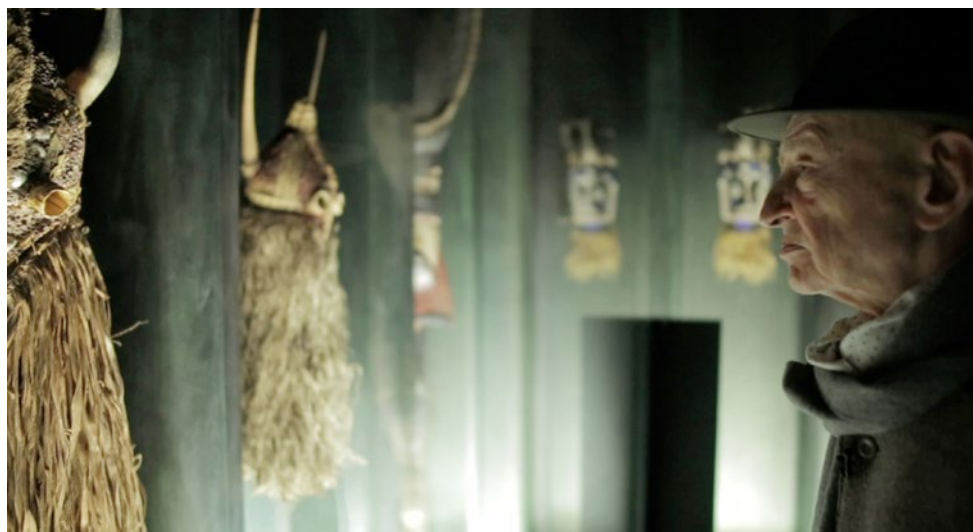
C'est seulement lorsque je suis entré au CNRS en 1951, que j'ai commencé à travailler officiellement sur la sociologie du cinéma. J'ai alors écrit quelques articles sur ce sujet. Mais, très rapidement, mon esprit s'est porté sur l'anthropologie du cinéma, c'est-à-dire, ce que ça signifie du point de vue humain. Par exemple, une enquête retenait alors mon attention : le pic de fréquentation des salles de cinéma au cours de l'année se situait à la Toussaint. On pouvait dire que cela était dû au le début de l'hiver, mais je préférais une interprétation plus mythologique : la Toussaint c'est le retour des morts. Ainsi, dans notre inconscient collectif, les morts reviennent sur les écrans, et le cinéma répond à une sorte d'appel vers le monde spectral. Avec la publication du *Cinéma ou l'homme imaginaire* en 1956, j'ai donc cherché à montrer à la fois l'enchantement que suscite le cinéma et le fait que l'imaginaire est comme une porte d'entrée pour l'analyse de la réalité, et plus largement de la connaissance de l'homme.

Que recherchiez-vous dans l'étude des films ?

A cette époque, j'ai pris énormément de notes en voyant des films. Ce qui m'intéressait, c'était les archétypes et les stéréotypes, les thèmes fondamentaux des films. J'ai étudié la façon dont l'amour et la mort étaient représentés. Entre 1956 et 1963, avec l'UNESCO et le Centre d'Etudes Sociologiques, nous avons lancé des enquêtes internationales sur « l'étranger dans le film », ou sur « le héros dans le film ». Dans les films d'avant-guerre, par exemple, le noir était réduit à un personnage comique et secondaire. Peu à peu, il acquérait sa dignité avec l'après-guerre, avec les films de Sidney Poitier, etc. De même, l'indien redevenait, lui aussi, un héros central des westerns, comme dans *Bronco Apache*, de Robert Aldrich. Je voyais peut-être quatre films par jour, en calculant les heures de passage des films dans les différentes salles du quartier latin et de Saint-Germain-des-Prés. A cette époque, plus je vois de films à la suite, plus ça me plaît, jusqu'à saturation !

Pour quelles raisons proposer un ouvrage sur les Stars en 1957 ?

Je me suis attaché au phénomène des Stars, en tant qu'objet mythologique qui mobilise toutes les catégories des sciences sociales et humaines. La crise du star-system correspondait à une crise culturelle au milieu des années 60, amorcée avec la mort de Marilyn, le suicide raté de Martine Carrol... On découvrait l'envers de ce personnage mythique, adulé, qui vit dans un monde de festivals, de bien-être, d'amour : la star pouvait être très seule et malheureuse. Cette crise du mythe de la star s'accordait avec la crise de la happy end : les films ne finissaient plus nécessairement de manière heureuse. Avec la Nouvelle Vague notamment et puis après le nouveau cinéma américain, on a senti une crise générale du bonheur.



Pourquoi vous être orienté ensuite vers l'étude des mass-média ?

Jusque dans les années 60, le cinéma avait un rôle hégémonique et central dans la culture populaire, qui s'est ensuite effrité. Il n'était plus qu'une partie d'un tout, que les américains appelaient la mass culture. Je ne pouvais pas isoler le cinéma de tout cet ensemble culturel qui, jusqu'aux années 60, avait un trait commun : la promesse du bonheur. Et c'était un trait de civilisation.

Quel était votre rapport au cinéma documentaire à cette époque ?

Je me suis lié avec Jean Rouch avant *Chronique d'un été*. Nous étions une petite bande, assez internationale, attachée au film documentaire, dont faisaient partie Luc de Heusch, Jacqueline Veuve, Mario Ruspoli... Nous fréquentions des festivals comme ceux de Lausanne, Gène, Porretta Terme, etc. Puis il y eut le festival du film ethnographique de Florence, en 59, qui fut une grande révélation. Là, je suis au jury avec Rouch, et nous découvrons les films avec la prise de son directe. On a vu *Primary* de Leacock, et les films des frères Miles. Grâce aux progrès techniques, le documentaire pouvait enfin parler. C'était merveilleux ! Dans *Come Back, Africa* de Rogosin, il y avait des militants noirs sud-africains qui discutaient autour d'une table en buvant de la bière, et cela m'a beaucoup inspiré pour *Chronique d'un été*. Comme j'aimais les films de Rouch, en particulier *Les Maîtres Fous*, et aussi cette sorte d'audace qu'il avait, c'est à Florence que je lui ai proposé de faire un film en France, sur Paris, qui deviendra *Chronique d'un été*.

Comment s'est mis en place le projet de Chronique d'un été ?

Le film devait s'appeler « *Comment vis-tu ?* », qui était d'abord une question que je me posais à moi-même. Je cherchais la réponse à travers les autres. Les personnes que j'ai choisies pour le film étaient des gens que je connaissais : Marylou, Marceline, Jean-Pierre et son ami Régis Debray, qui était étudiant à l'époque, les époux Gabillon, Jacques Motet, qui m'a fait connaître Angelo et les ouvriers de chez Renault. Pour moi, c'était plonger dans la vie subjective et la vie objective de gens aliénés. C'était un problème de dévoilement. Une idée aussi qui m'était cher, c'est le problème de la réflexibilité, c'est à dire la capacité de pouvoir transformer par la réflexion le travail en cours, et de le réfléchir à la fin. Mon idée était de réunir ses personnes qui ne se connaissaient pas ensemble à la fin, de montrer des séquences concernant chacune et d'arriver à la compréhension des uns par les autres. De faire un effort de progrès humain. Mais au lieu d'avoir la compréhension, c'est l'incompréhension généralisée ! Je pensais que cet échec devait être intégré dans le film. Ce sont les difficultés de compréhension, qui sont devenues un de mes leitmotifs de plus en plus important dans ma vie.

Comment se fait-il que L'Heure de la vérité ne soit jamais sorti ?

Au départ je devais co-écrire ce scénario avec Maurice Clavel, sur ce thème : un ancien nazi, responsable d'un camp de concentration, réussit à prendre l'identité d'un juif mort en déportation, et se réfugie en Israël sous cette fausse identité pour échapper à la justice. Maurice Clavel étant trop occupé, j'ai continué seul. Mon idée était qu'en devenant israélien, il acquiert une deuxième personnalité : il construit des barrages, il a une liaison avec Dolores, un jeune juive d'origine espagnole, et le film commence quand brusquement il est réveillé à son ancienne identité quand elle lui annonce qu'elle est enceinte. Ce qui m'intéressait, c'était cette dualité, cette complexité. Le réalisateur, Henri Calef, qui avait fait *Jericho* (1946) a proposé ce scénario à la commission israélienne du cinéma, pour le tourner en Israël. Mais on ne lui a pas accordé de subvention, prétextant que ce n'est pas possible qu'un nazi couche avec une juive israélienne et qu'ils aient un enfant ! Henri Calef a quand même décidé de faire le film, avec de très bons acteurs (Daniel Gélin, Corinne Marchand ...), mais il a fait disparaître la complexité du personnage, le montrant comme un criminel de guerre simplement camouflé sous une fausse identité, alors que moi je voulais montrer l'imprégnation de l'identité israélienne. Donc, j'étais très mécontent, et si j'ai laissé mon nom sur le scénario, j'ai utilisé le nom de ma mère, Beressi, pour les dialogues, car je ne les reconnaissais pas comme miens. Finalement, le film n'est jamais sorti.

Quel regard portez vous sur le cinéma d'aujourd'hui ?

Dans les années d'après guerre, j'étais un grand amateur des thrillers, des films noirs, du néo-réalisme... Plus tard, mes grands cinéastes sont devenus Kurosawa, Bergman, Cimino, Scorsese. Mais je dois dire que, dans les années récentes, mon attraction est devenue beaucoup plus « cosmopolite ». Je suis, de plus en plus, attiré par les films chinois, indiens, sud coréens, philippins, latinos, turcs et autres, qui me font découvrir concrètement le monde, d'autres mœurs et singularités. Tout en maintenant en moi le sens profond de l'unité humaine à travers tant de diversités et les diverses figures que prend l'amour par exemple. Le cinéma, à l'ère de la mondialisation, n'apporte pas seulement de la standardisation mais aussi un déploiement des originalités et une ouverture sur le monde.

Comment percevez-vous le fait de vous voir vous-mêmes au cinéma, dans Chronique d'un regard ?

Les auteurs de ce film ont eu l'idée, étrange et intéressante de faire un film sur un cinéophile, sur mon goût pour les images. Et moi-même, qui écris sur les images, je deviens une partie de ces images dont je parle. Il y a donc un phénomène de dédoublement. Et le film accentue encore ce phénomène quand on voit des fragments des rushes non-montées de *Chronique d'un été*, où je parle avec Jean Rouch du film qu'on est en train de faire : c'est un autre moi, plus jeune, confronté au moi d'aujourd'hui ! Ce thème du double, j'y suis très sensible depuis mon livre sur l'homme et la mort. Il m'a beaucoup servi quand j'ai fait mon étude sur le cinéma. L'image a un charme, une poésie. Les personnes qu'on voit sur l'écran sont hyper-présentes, ça permet une relation affective très intense, c'est cet aspect du cinéma qui m'a frappé et que j'ai inscrit dans mon travail.

Quel est votre goût pour le cinéma contemporain ?

Dans les dernières années, on a assisté à l'essor d'un cinéma issu de très nombreuses nations, qui produisaient moins de films avant, ou qu'on voyait plus difficilement. Il y a le cinéma sud coréen, le cinéma d'Amérique latine, marocain, philippin... Moi, maintenant, j'aime beaucoup voir des films étrangers, parce que c'est une façon de plonger dans ces sociétés. Par exemple, *Winter Sleep* de Nuri Bilge Ceylan, nous plonge dans la culture turque. Pour moi, ces films sont bien plus vrais et bien plus forts que tous les livres de sociologies. Ils ont une épaisseur sociologique et humaine qui nous fait communiquer avec la planète. On se rend compte de l'unité et de la diversité de l'espèce humaine qui est peut-être la chose la plus précieuse. Nous sommes dans une époque de mondialisation, qui du reste a des effets terribles et oppressifs dans tous les domaines, mais la mondialisation cinématographique, elle, n'est pas négative à mes yeux. Certains films continuent de me marquer intensément, comme *21 Grammes*, d'Iñárritu. Il y a des films philosophiques qui nous font méditer sur la vie, sur la société. Ils nous donnent une façon aiguë d'être sensible à ce qui est beau, à ce qui est triste, à ce qui est affreux. Je pense à ce film russe, *Léviathan*, d'Andrey Zvyagintsev, où partout triomphe le mal, le meurtre, la méchanceté, l'inhumain dans l'humain : c'est un film terrifiant et même temps réaliste et révélateur, comme un microcosme des choses qui existent dans la Russie d'aujourd'hui. Nous avons besoin de ces films pour sentir ce qui se passe dans notre monde. C'est déjà Eisenstein qui disait que par les images on suscite des sentiments, qui eux-mêmes vont susciter des images. C'est ça le grand processus de la beauté du cinéma : c'est que si on suit sa logique, il nous fait penser, il nous fait réfléchir et bien entendu il nous divertit. Voilà pourquoi je reste cinéophile intégriste !



*« Dans l'identification, le sujet, au lieu de se projeter dans le monde,
absorbe le monde en lui. »*



MATHIEU AMALRIC : DOUBLE VOIX

Premières images du film : Mathieu Amalric lit, dans un café, les textes fondateurs d'Edgar Morin sur le cinéma. Hommage à peine dissimulé au Saint-Germain-des-Près d'Edgar Morin, celui qu'il fréquentait après-guerre avec d'autres intellectuels, ses amis Marguerite Duras, Dionys Mascolo ou Robert Antelme, par l'un des acteurs qui incarne le mieux aux yeux du public, français et étranger, cette lignée parisienne et intellectuelle.

Ce n'est donc pas un acteur en train de jouer un personnage lisant : il est important que ce soit Mathieu Amalric lui-même.

Le premier texte qu'il nous donne à entendre parle du cinéma, de ce moment magique où l'on entre dans une salle, où le noir se fait.

C'est un acteur réfléchissant sur le dispositif qui le fait lui-même star et double de lui-même...

Une porte s'ouvre sur l'imaginaire, le sensible, le subjectif. Tout ce que nous allons voir est vrai, justement parce que c'est un rêve, ou une rêverie éveillée.

Par un glissement naturel que cette voix devient aussi celle d'Edgar Morin. Ces textes incroyablement précurseurs, écrits pour la plupart entre 1956 et 1962, se font journal intime. Ils possèdent un style dynamique, à la fois lyrique et chargé d'humour, autant qu'ils sont porteurs de savoir et de poésie, d'ardeur et de sous-entendus, jusqu'à la dérision, - un ton, en somme, qui convient aussi bien à Mathieu Amalric qu'à Edgar Morin.

Dans les pensées duquel sommes-nous ? Sont-ces des idées d'hier, ou de l'instant présent ?

Le temps disparaît. Et pourtant, ces pensées font leur œuvre, en nous, comme en Mathieu Amalric, et vont bouleverser notre façon de voir le cinéma, de vivre le cinéma.

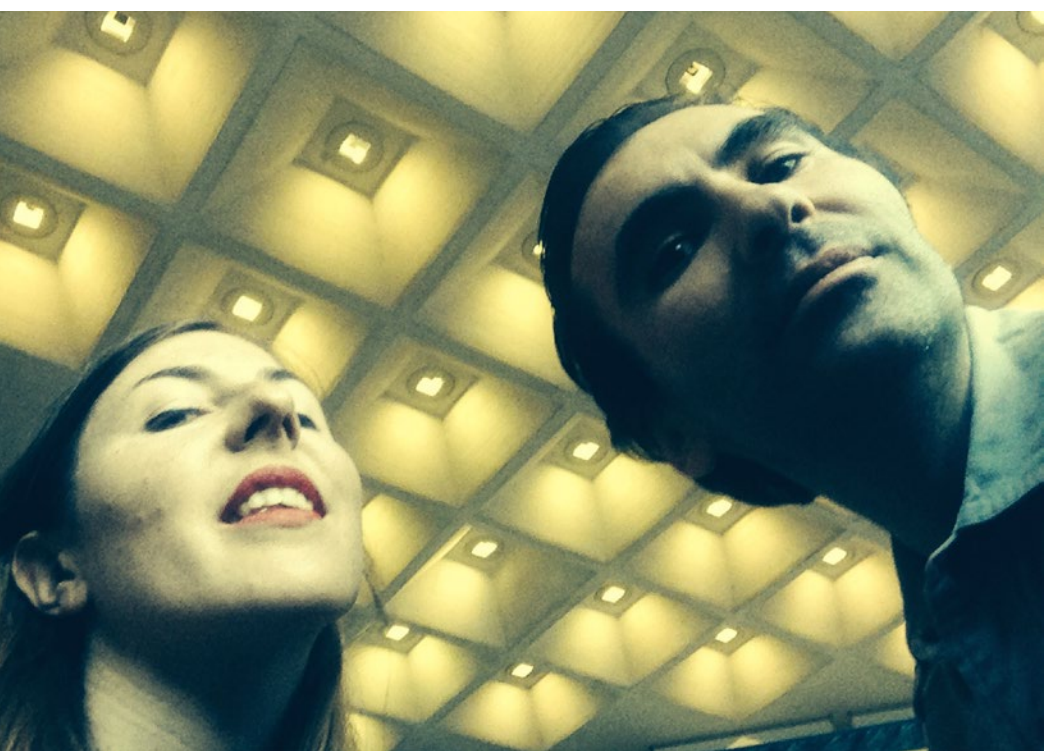
« Tout ce qu'on peut dire du cinéma vaut pour l'esprit humain »

Edgar Morin - *Le cinéma ou l'homme imaginaire*

« Edgar Morin, *Chronique d'un regard*, mobilise deux figures principales qui en sous-tendent la rhétorique. Le mouvement du cinéma où se produit « l'homme imaginaire » est relayé par la mise en image d'une machine mentale adaptée au pas du penseur. Tantôt marcheur de rues, tantôt danseur d'humanités partagées, figurant l'errant, le déplacé, l'arpenteur, Edgar Morin endosse un rôle multiple où se croisent l'histoire familiale personnelle, l'histoire des désastres de la Seconde guerre mondiale, l'histoire des bouleversements politiques du XXe siècle, auxquelles l'homme engagé a accordé son militantisme depuis la Résistance jusqu'à l'actuelle mondialisation, en passant par le grand émoi du communisme.

Ainsi est ravivée la méthode du « je pense, donc je suis » la pensée qui trace ses propres lignes, dresse des cartographies mouvantes, assemblant aux présences les réseaux virtuels d'ombres, de doubles. Et c'est la seconde grande figure du film qui s'empare des potentialités de la surimpression manifestant visiblement la « complexité » qui est au centre des travaux d'Edgar Morin. Un développement sur les villes et notamment Berlin est animé de cette puissance. Après qu'il a été dit que plus aucune forme du Berlin jadis connu n'existe ni le Berlin de la séparation par le Mur, ni celui du temps du nazisme ni celui de l'époque de Weimar et tandis que le petit Edmund parcourt les ruines du film de Rossellini qui emprunta son titre à un livre d'Edgar Morin, nous assistons aux jeux de reflets projetés sur les parois de verre des immeubles les plus récents de la nouvelle capitale. Aux Berlins disparus succèdent ville de cristal et cristal de temps complexe. Quand les traces se sont perdues, reste le cheminement des lignes virtuelles, dans une ville parcourue de transparence, d'effets de doubles imaginaires, ouverte aux projections d'une 'géophilosophie' proprement cinématographique puisque des photogrammes de films ou de stars célèbres peuvent y trouver un lieu momentané pour réensemencer l'imaginaire. »

Suzanne Liandrat-Guigues



LES REALISATEURS

Edgar Morin, Chronique d'un regard, est le troisième film co-signé par Céline Gailleurd et Olivier Bohler, après *Jean-Luc Godard, le désordre exposé* en 2012, et *André S. Labarthe Du chat au chapeau* en 2011.

Céline Gailleurd est Maître de Conférence en Cinéma à l'Université de Paris 8 et intervenante à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris. Elle est l'auteur d'une thèse consacrée aux survivances de la peinture du XIXe siècle dans le cinéma italien des années 1910, ainsi que d'articles pour différentes revues de cinéma.

Après des études de Lettres Classiques, Olivier Bohler enseigne l'histoire du cinéma et l'analyse filmique à l'Université d'Aix-en-provence. Il dirige un ouvrage collectif consacré à Pasolini et l'Antiquité, puis soutient une thèse sur Jean-Pierre Melville. Il fonde ensuite Nocturnes Productions avec Raphaël Millet en 2007 et réalise *Sous le nom de Melville* en 2008, avant d'entamer sa collaboration avec Céline Gailleurd.

A travers leurs films, ils questionnent la notion de portrait, en privilégiant les lignes de force d'une pensée plutôt que la chronologie, tout en portant une attention très forte à l'esthétique.

L'utilisation des archives est un enjeu fort à leurs yeux : comment peut-elle être croisée et rebondir face aux images contemporaines ? Jusqu'où peut-elle être spatialisée dans les décors qu'ils choisissent de filmer, et faire remonter des nappes de passé au cœur du présent ?

C'est pour cette relation intense entre passé et présent que le musée est l'un des lieux privilégiés de leur travail. Endroit de déambulation, de rêve, où le temps, loin de s'abolir, se multiplie en une multitude de fils, permet à la pensée de s'ouvrir totalement. C'est aussi un endroit clos, non réaliste, qui rejoint leur goût pour la mise en scène et la fiction.

Les portraits qu'ils réalisent sont d'ailleurs envisagés comme des fictions, réinventant un monde et des situations autour de leurs personnages, qui disent une vérité d'eux autrement, par des voies plus oniriques.

Ils préparent actuellement un court métrage de fiction, *Dramonasc*, une histoire d'amour tragique entre deux adolescents, autour du barrage de Serre-Ponçon.

FICHE TECHNIQUE

Avec Edgar Morin / Mathieu Amalric

Réalisation et scénario Céline Gailleurd / Olivier Bohler

Image Denis Gaubert

Montage Aurelien Many

Son Jean-Luc Peart / Jean-Philippe Navarro / Jocelyn Robert

Montage son Jocelyn Robert

Mixage Jérôme Isnard

Musique Camille Fabre

Une production Nocturnes Productions - Raphaël Millet / Diamantine Ghariani

Avec le soutien de

CINÉ+

Centre National de la Cinématographie et de l'Image Animée

La Région Provence-Alpes-Côte d'Azur

Le Musée du Quai Branly

L'institut Français d'Allemagne

La Bourse Brouillon d'un rêve de la SCAM

La SACEM pour la création de la musique originale

Deutsche Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen

2 AVI

France - 2014 - 1h21 - Couleur - 1,77 - Visa en cours

Distribution TAMASA



Distribution

TAMASA

5 rue de Charonne - 75011 Paris - Tel : 01 43 59 01 01

www.tamasadiffusion.com

Production

NOCTURNES PRODUCTIONS

5 rue des Allumettes - 13090 Aix-en-Provence Tel : 01 48 59 80 39

Email : nocturnesproductions@yahoo.fr