



UN FILM DE
CHRIS MARKER
& PIERRE LHOMME

LE JOLI MAI

LA SOFRA
& POTEMKINE FILMS

présentent

LE JOLI MAI

UN FILM DE
CHRIS MARKER & PIERRE LHOMME

DIT PAR
YVES MONTAND

1962 • 2H16 • DCP • 1.66 • MONO • N&B • VISA N°26 489

**RESTAURATION EFFECTUÉE AVEC LE SOUTIEN DU
CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE,
SUPERVISÉE PAR PIERRE LHOMME**

*Photos & dossier de presse téléchargeables sur
www.potemkine.fr*

► **SORTIE LE 29 MAI 2013**

**PRESSE :
RENDEZ-VOUS
VIVIANA ANDRIANI, AURÉLIE DARD**

2 rue Turgot - 75009 Paris
Tél. (+33) 1 42 66 36 35
viviana@rv-press.com
www.rv-press.com

**DISTRIBUTION :
POTEMKINE FILMS**

8 impasse Druinot - 75012 Paris
Tél. (+33) 1 40 18 01 85
films@potemkine.fr
www.potemkine.fr

LA SOFRA

65 rue Montmartre - 75002 PARIS
Tél. (+33) 1 44 88 29 24
sofraproduction@gmail.com



On trouve dans la note d'intention de 1961 : « *Que repêcherait-on de nos années à nous ? Peut-être tout autre chose que ce que nous y voyons de plus voyant.* »

En 2001, le film est montré dans un lycée parisien. Les lettres de ces lycéens, adressées à Catherine Winter, productrice d'origine, ont toutes en commun un étonnement face aux propos des gens interviewés en 1962 ; étonnement lié à la résonance contemporaine des dires des intervenants « *j'entends ça aujourd'hui dans mon entourage* », « *la société n'a pas changé, déjà la consommation* », « *le racisme aujourd'hui encore persiste* »... Le film enthousiasme alors ces jeunes étudiants.

En 2013, cinquante ans après sa première sortie, La Sofra, en collaboration avec Potemkine Films, décide de ressortir le *Joli Mai* en salle. Les « rides » de la pellicule ont été conservées à la numérisation mais c'est bien, selon nous, les seules de ce film imprévisible et passionné. Comme Chris Marker, nous espérons, qu'en sortant de la projection, le spectateur ressent « *que le seul problème important, c'est une espèce de rapport vrai avec les autres* ».

La Sofra, mars 2013



SYNOPSIS

Un mois dans une ville, mai 1962, Paris filmé au plus près du pavé et des visages par Chris Marker et son équipe.

« *En ce premier mois de paix depuis sept ans* », car la guerre d'Algérie s'achève avec les accords d'Evian, que font, à quoi pensent les Parisiens ? La guerre et la politique ? On évite d'en parler, l'interviewer s'en étonne même : les Français qui aiment tant discuter seraient-ils muets ?



NOTE D'INTENTION

(extraits)

Paris n'est pas un sujet. Il ne s'explique pas, ne se découvre devant personne. Il n'a pas de point de vue sur lui-même. S'il a des clefs, il les a jetées dans la Seine. Qui les retrouvera ?

Ceux qui ont essayé – qui ont plongé dans ses eaux placides, et qui se sont servis de ce qu'ils ont pris pour en fabriquer des milliers de chansons et de poèmes, de livres et de films, de photos ou de discours, ce sont eux les sujets. Ou les cas. Ils ont regardé Paris, et se sont dits en lui. Ceux qui entreprennent de se jeter à l'eau, une fois de plus, à l'occasion de ce film, prennent le même risque. Paris est un objet de conte aussi éculé et fabuleux que le soulier de Cendrillon. N'importe qui peut se targuer de l'avoir tenu, et personne de l'avoir chaussé.

Il vaut mieux attendre Paris patiemment, et l'observer, sans vouloir le surprendre. Il tient un spectacle permanent. Un grand spectacle qui se déroule d'une manière confuse et nonchalante, comme une souple tragédie mêlée de farce. Des masques un peu informés s'agitent dans l'arène – personnages symboliques, gonflés de fumée ou durs comme marbre, qui viennent parfois frôler les gradins, se pavant ou quelquefois se perdent dans la cohue – on reconnaît, au passage, les mythes les plus familiers des Parisiens de 1962 : la télévision, l'automobile, le sport, la religion, la prospective, le communisme, la cuisine, le PMU, les animaux (les chats, ou ceux récemment promus, de l'abattoir), le logement, le week-end, la drogue et ses (toujours tristes) héros les gorilles, les vedettes. Et tant d'autres. Autour de ces personnages, que les journaux poussent au premier plan, ou harponnent pour les en déloger, intervient sans cesse, commentant les mythes, ou les bousculant, le chœur antique : le peuple de Paris.

Que dit-il ? On ne peut coller un micro à toutes les bouches, on n'entendrait rien. Ceux qui ont essayé d'écouter, de loin, le vacarme de ces voix si diverses, ont parfois cru que Paris était muet. Mais il parle.

(...)

Le « *Joli Mai* » sera un film à ricochets. Les auteurs ne seront que des lanceurs de questions, sur l'eau de Paris : on verra comment les cailloux retomberont, et s'ils vont loin. ■





PIERRE LHOMME - Entretien

/ Au moment où Chris Marker décide de consacrer un film au mois de mai 1962, personne ne pouvait savoir ce qui se passerait précisément durant ce mois-là.

C'est vrai, il y a une part d'intuition, et aussi de pari. Mais on est dans une période pleine d'événements, en pleine finalisation de l'accord qui va donner l'indépendance à l'Algérie. Même si personne ne pouvait savoir que les accords d'Evian seraient signés le 18 mars, on savait que cela allait arriver dans un avenir proche. Cette signature et le référendum qui les valide en avril permettent à Chris de parler de premier printemps de paix. Jusque là, toute l'après Deuxième Guerre mondiale avait été sous le signe des conflits de la décolonisation. Et puis il est vrai que le mois de mai est souvent riche en événements, évidemment ce mois-là n'est pas choisi par hasard... Chris avait rédigé une note d'intention, qui devait servir à trouver une aide au CNC, et où on trouve ces phrases magnifiques : *« Ce film voudrait s'offrir comme un vivier aux pêcheurs du passé de l'avenir. A eux de tirer ce qui marquera de ce qui n'aura été inévitablement que l'écume. »*

/ Comment avez-vous été associé au projet ?

Par un coup de téléphone de Chris Marker, à la toute fin de 1961. On se connaissait un peu, mais c'est surtout je crois parce que j'avais beaucoup travaillé, comme assistant, avec Ghislain Cloquet, qui avait lui-même beaucoup travaillé avec Chris. Il a dû demander à Cloquet qui lui semblait convenir pour travailler à la main et en souplesse. Il se trouve que, tout en étant chef opérateur, j'ai aussi toujours beaucoup aimé le reportage. Et on a tout de suite parlé de la manière dont il voulait tourner ce film.

/ Quels ont été les principes qui ont guidé ce tournage ?

Le principe essentiel c'était la modestie dans le rapport aux personnes interviewées. Le seul précédent auquel on pouvait se référer, c'était *5 colonnes*



à la une, le magazine de reportage de la télévision, où il y avait des choses extraordinaires. Pour nous il s'agissait d'éviter cette espèce de psychodrame que la caméra déclenche presque toujours. Il fallait une modestie, une non-agressivité de la caméra et du micro. Plus tard, dans un beau texte paru sous le titre « *L'objectivité passionnée* » (publié par Jeune Cinéma en 1964), Chris dira : « *Nous nous sommes interdits de décider pour les gens, de leur tendre des pièges.* » Nous étions très méfiants à l'égard du pittoresque et du sensationnel.

/ En quoi la méthode de tournage était-elle nouvelle ?

C'était la première fois qu'on pouvait tourner en son direct. Le son s'était libéré depuis quelques années déjà grâce à l'arrivée de nouveaux magnétophones, les Perfectone puis les Nagra, mais l'image, elle, n'était pas libérée : les caméras étaient beaucoup trop lourdes et bruyantes, on les appelait les machines à coudre. Et images et sons n'étaient pas synchronisés. Enfin, je parle de la France, les Américains étaient en avance, Richard Leacock avec Primary, les frères Maysles, Michel Brault au Canada avaient commencé à explorer ces nouvelles possibilités. Ils avaient réussi à synchroniser la caméra et le magnétophone avec une montre à diapason. Alors

que pour *Le Joli Mai*, Antoine Bonfanti (l'ingénieur du son) et moi nous étions reliés par des câbles, un véritable écheveau dans les rues, sur les trottoirs... A ce moment, la grande découverte pour un jeune opérateur comme moi concerne l'importance décisive du son. Je ne pouvais plus utiliser ma caméra de la même manière, et j'ai donc très tôt demandé à Bonfanti un casque pour entendre ce qu'il enregistrerait. Un câble de plus... J'ai réalisé que l'opérateur devait être toute oreille et l'homme du son tout regard.

/ Comment décidiez-vous qui interviewer ?

Le principe c'était la liberté totale. Nous étions peu nombreux, Chris, Antoine, Etienne Becker mon assistant, Pierre Grunstein et moi. On se baladait et quand on voyait quelqu'un qui nous semblait intéressant on allait le voir. Enfin... plus exactement, il y a eu deux méthodes. Chris avaient rencontré à l'avance certaines personnes, celles-là ont été filmées de manière plus installée, cela se sent bien dans la deuxième partie, « *Le retour de Fantômas* » : le prêtre ouvrier, le jeune ouvrier algérien, l'étudiant dahoméen... Et puis surtout il y a des rencontres, auxquelles il fallait être très disponibles. Le tailleur qui est au début du film a été la première personne que nous avons interviewée, on ne le connaissait pas même si sa boutique était à côté du local de la production, rue Mouffetard. En filmant cette première conversation, j'ai compris que ce qu'on mettait en place pouvait nous mener très loin. Pour la première fois, nous avions des magasins de pellicule de plus de 10 minutes, en 16 mm. Et le rechargement était très rapide, j'avais toujours des magasins de rechange prêts. On n'en a pas conscience aujourd'hui, mais c'était un véritable bouleversement dans les possibilités de filmer sur le vif.

/ La caméra que vous utilisiez était nouvelle elle aussi ?

Oui, c'était un prototype de chez Coutant, la KMT. Il n'en existait que deux, Rouch avait eu l'autre pour *Chronique d'un été*. Elles appartenait au Service de la Recherche de l'ORTF, elles ont été perdues. Leurs principales nouveautés tenaient à la légèreté, au faible bruit et à la possibilité de synchronisation avec un magnétophone.

/ Comment perceviez-vous ce que vous voyiez et entendiez au cours de ces conversations ?

Nous allions d'étonnement en étonnement, Chris et les autres tout autant que moi. Nous étions partis à la découverte des Parisiens, et ce que nous découvriions nous sidérait. A l'époque, les gens avaient encore moins qu'aujourd'hui la parole. Nous ne nous attendions ni à ce qu'ils disaient, ni à la manière dont ils le disaient – une manière étonnamment directe et sincère, où ils ne cherchent pas à séduire la caméra. Et où se révélaient bien d'autres perceptions de la situation que celles auxquelles nous nous attendions.

/ La répression meurtrière à Charonne le 8 février 1962 et la grande manifestation en réponse le 13 février ont fait irruption dans le projet.

Ce sont les seules séquences qui n'ont pas été tournées au mois de mai. Je ne les ai pas tournées, les images de la manifestation ce sont les actualités, et un autre opérateur était à la manifestation du 13.

/ Comment êtes-vous devenu non plus seulement le chef opérateur du film mais son co-réalisateur ?

C'est le résultat de l'intégrité absolue de Chris. Après des centaines d'heures passées sur les rushes pendant le montage, il en est arrivé à la conclusion que le film était aussi le résultat du travail de son opérateur. Il a décidé tout seul de m'ajouter comme co-réalisateur, ce n'était pas du tout prévu, ça ne figure pas dans le contrat. Lorsque je suis venu vérifier la première copie d'exploitation, au cinéma Le Panthéon, j'ai découvert à l'écran que j'étais devenu co-réalisateur. Je vous laisse imaginer l'émotion... elle est encore présente aujourd'hui. Cela a joué sur tout mon itinéraire, après avoir travaillé avec un homme de cette qualité, on devient exigeant avec les autres.

/ Dans quelle mesure les questions posées dans le film étaient-elles préparées à l'avance ?

Il y avait quelques questions de départ, comme celle sur la nature du bonheur qui visait à comprendre la relation entre les gens et les événements, leur



perception du cours du monde. Toujours en y allant doucement. Nous étions accompagnés de deux intervieweurs, deux amis, Henri Belly et Henri Crespi. Quand la caméra tournait, Chris était un peu à l'écart mais il écoutait tout, il lui arrivait souvent d'intervenir. Il fallait surtout être réactif, ne pas rester collés aux questions prévues, il fallait surtout répondre à l'honnêteté des gens en face de nous. Et jamais les entretiens ne sont saucissonnés au montage, qui respecte toujours la parole dans la continuité.

/ Ce qu'on voit dans *Le Joli Mai* représente quelle proportion de ce qui a été filmé ?

Très peu, il y avait plus de 50 heures de rushes. En travaillant au montage, Chris était parvenu à une version qui correspondait à ce qu'il voulait faire, et qui durait 7 heures. Cette version n'a été projetée qu'une fois. Chris aurait aimé pouvoir continuer de la montrer, mais c'était en contradiction avec toutes les habitudes de la distribution. Il a donc fallu diminuer encore beaucoup, pour que le film puisse être exploité en salles. Mais le pire est que tous les rushes non montés ont été détruits. Par exemple, on avait tourné toute une journée dans un taxi, avec Bonfanti dans le coffre et moi à côté du chauffeur, qui nous avait été signalé comme loquace, curieux et bon interlocuteur. On avait tourné avec tous les clients qui montaient. Chris, qui bien sûr n'était pas présent dans la voiture, avait été emballé quand il avait

découvert les rushes. Il y avait de quoi faire un film entier, on avait eu la chance de rencontrer une dizaine de personnages formidables...

/ Comment sont apparus les plans de chats ?

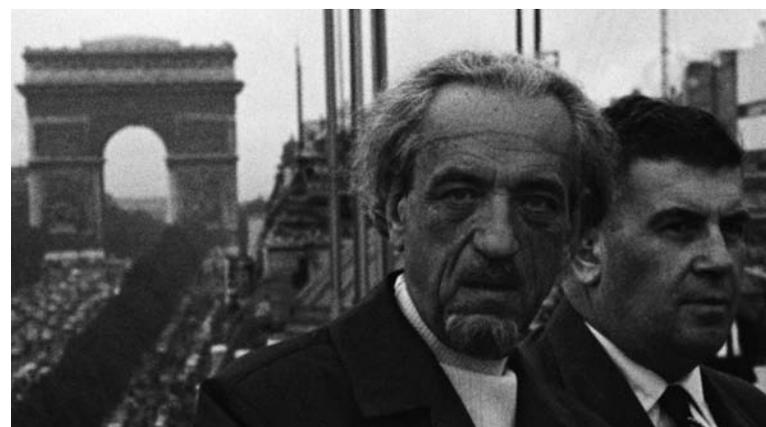
Il est arrivé que ce mois de mai-là avait lieu une exposition, un concours de beauté féline. On a demandé à un collègue d'aller faire des plans de chats. Chris avait déjà à l'époque cette relation unique aux chats, ils étaient pour lui le regard de la sagesse et de la liberté. Je le savais, et pendant les entretiens, chaque fois qu'un chat passait par là bien sûr je le filmais. Même s'il a fallu d'énormes efforts pour raccourcir le film à sa durée actuelle, jamais il n'aurait enlevé les plans de chats.

/ Pourquoi avoir choisi Yves Montand pour la voix off ?

L'amitié de jeunesse entre Simone Signoret et Chris a fait que Montand était lui aussi devenu un proche. Ils étaient très liés, plus tard, en 1974, nous avons fait ensemble un film que j'aime énormément, *La Solitude du chanteur de fond*, où Chris a filmé Montand chez lui, en répétition et en concert, c'est un petit bijou ! Notamment le montage. Dans *Le Joli Mai*, la voix de Montand donne une proximité au texte, comme une chanson populaire, le contraste est très évident avec la voix de Chris lorsqu'il dit *La Prière sur la Tour Eiffel* de Giraudoux.

/ Comment Michel Legrand a-t-il conçu la musique ?

Lors d'une séance à la Cinémathèque en décembre 2012 nous avons présenté le film ensemble, Michel Legrand et moi. A cette occasion, il a affirmé qu'à l'époque, Chris lui avait donné des indications sur les séquences, et des durées, mais qu'il n'avait jamais vu le film. Ni alors, ni depuis. J'ignore la part de légende de cette histoire, en tout cas la musique correspond exactement. Même au moment de la scène de danse en boîte de nuit, le soir même du procès de Salan, la musique est de Legrand, elle a été ajoutée. Il était impossible d'enregistrer la musique originale dans les conditions de tournage où nous étions.



/ Comment s'est passé le travail de restauration ?

Grâce à un financement du CNC, il a été possible d'effectuer cette restauration en même temps que le transfert sur support numérique de bonne qualité, en 2K, dont on fera les DCP pour les sorties en salles et les HD pour l'exploitation vidéo. Mais je n'ai pas voulu effacer toutes les traces du temps, ce que j'appelle « les rides ». L'image n'a pas été nettoyée à fond, aseptisée comme on le fait trop souvent maintenant. On peut garder certaines imperfections tant que cela n'est pas gênant pour le spectateur. Les gens de chez Mikros sont repartis de la pellicule 16mm inversible d'époque, en bien meilleur état que les tirages 35mm qui ont été faits ensuite. Mais il a fallu aussi établir un « montage définitif », qui à vrai dire n'existait pas. Le film était sorti de manière précipitée, pour respecter les dates prévues avec les exploitants. Dès la sortie Chris a commencé à faire des coupes. Dans la version aujourd'hui distribuée, j'ai effectué selon ses souhaits, des coupes que nous avons évoquées et qu'il n'a pas eu le temps de faire lui-même. Le Service des Archives du Film conserve par ailleurs une restauration conforme au film qui est sorti en 1963, la « version longue », adressée aux historiens, aux chercheurs et aux curieux. ■

Propos recueillis par Jean-Michel Frodon, février 2013

CHRIS MARKER : « L'OBJECTIVITÉ PASSIONNÉE »

(Extrait de l'intervention de Chris Marker, retranscrite dans la revue Jeune Cinéma, publiée en mai 1966, n°15)



En 1964 au ciné-club qui devait devenir le ciné-club Jeune Cinéma, après la projection du Joli Mai et, après un débat tout au long duquel il avait choisi d'écouter sans y intervenir, Chris Marker apportait, en conclusion, ses réflexions sur sa méthode de travail.

Il y a deux tentations dans ce genre de film. Et il n'y a pas de solution : c'est-à-dire qu'on peut seulement naviguer d'une tentation à l'autre en essayant de maintenir une sorte d'équilibre, qui est, je crois, celui de la vie même. Cela étant, il faut se défendre d'aller au devant de la simplification et de ses propres convictions, c'est-à-dire de voir chez les gens qu'on interviewe l'illustration des choses qu'on croit ou qu'on a envie de croire, ce qui peut devenir très odieux parce que les gens existent avec leur complexité, avec leur consistance, leur opacité personnelle et on a absolument pas le droit de les réduire à ce qu'on souhaiterait qu'ils soient ; ou alors on arriverait à un film démonstratif : c'est très, très facile ; on isole des phrases, on met un commentaire entre les deux, on insiste sur un trébuchement, un lapsus, que sais-je, et puis on finit par faire un film où on démontre que toute la France est gaulliste, que toute la France est anti-gaulliste, que la France est progressiste... L'autre tentation, c'est l'illusion d'une objectivité où l'on croit prendre les gens tels qu'ils sont, l'illusion de la sociologie : c'est-à-dire faire l'enquête et montrer les résultats de l'enquête en disant que le spectateur conclura ; ce n'est pas possible non plus : d'abord parce qu'on n'a pas assez d'éléments ; une enquête sociologique sérieuse porte sur un nombre de gens tel, qu'un film, sauf à ruiner le producteur (et déjà dans le cas du *Joli Mai* on y est arrivé) est absolument incapable d'en rendre compte ; et aussi parce que cela suppose une espèce d'appareil austère, scientifique, statistique qui ne colle pas avec un spectacle : car il s'agit quand même de parler à la sensibilité des gens.

Alors que pouvions-nous faire ? Je dis « nous », parce que s'il y a un film qui n'est pas personnel, c'est bien celui-là : il est à moi, mais il est aussi beaucoup à lui, lui c'est Pierre Lhomme, le caméraman qui est beaucoup plus qu'un caméraman parce que c'est lui qui a donné au film la beauté plastique de ce que vous avez vu, qui est responsable de la matière visuelle, c'est-à-dire des trois quarts de ce que vous avez ressenti ; et puis, il est à toute l'équipe absolument remarquable qui était autour de moi. Ce que nous avons essayé d'y mettre, on pourrait appeler cela, je crois, une objectivité passionnée. ■

FICHE TECHNIQUE

Un film de **Chris Marker, Pierre Lhomme**
Récitant **Yves Montand**

Exécutive productrice **Gisèle Rébillon**
Librettiste **Catherine Varlin**
Musicien **Michel Legrand**

Enquêteurs **Henri Belly, Henri Crespi,
Nathalie Michel**

Hommes du son **Antoine Bonfanti, René Levert**

Hommes de l'image **Etienne Becker, Denys Clerval,
Pierre Villemain**

Hommes de main **Pierre Grunstein, André Heinrich,
Jacques Tribault, Jacques Branchu**

Femmes à ciseaux **Eva Zora, Annie Meunier,
Madeleine Lecomère**

Production **La Sofra** • Restauration et numérisation avec le soutien du **Centre national du cinéma et de l'image animée et des Archives françaises du film** • Distribution France **La Sofra, Potemkine Films**
Laboratoire **Mikros Image France**





CHRIS MARKER

(29 juillet) 1921- (29 juillet) 2012

Se décrit lui-même comme un artisan. Il fut tour à tour écrivain, illustrateur, traducteur, auteur-réalisateur d'essais cinématographiques, vidéaste, monteur, photographe, philosophe, poète, geek, musicien, voyageur, ami des chats. Toujours résolument engagé, il s'est attaché à observer avec une curiosité, un discernement méticuleux, une ironie caustique et souvent amusée, les vicissitudes de l'histoire mondiale, tout autant qu'individuelle.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE :

La Jetée (1962) • Le Fond de l'air est rouge (1977) • Sans Soleil (1982) • Le Tombeau d'Alexandre (1993) • Une Journée d'Andrei Arsenevitch (1999) • Chats Perchés (2004)

PIERRE LHOMME

Né en 1930 / Chef opérateur.

La carrière de Pierre Lhomme comme chef opérateur traverse cinquante ans de cinéma français, passant avec la même aisance et les mêmes exigences de Cavalier à Marker, de Eustache à Melville, de Duras à Rappeneau, de Bresson à Ivory.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE :

Le Combat dans l'île de Alain Cavalier (1962) • **La Vie de château** de Jean-Paul Rappeneau (1966) • **Le Roi de cœur** de Philippe de Broca (1966) • **L'Armée des ombres** de Jean-Pierre Melville (1969) • **Quatre Nuits d'un rêveur** de Robert Bresson (1971) • **La Maman et la Putain** de Jean Eustache (1973) • **Le Sauvage** de Jean-Paul Rappeneau (1975) • **La Chair de l'orchidée** de Patrice Chéreau (1975) • **Dites-lui que je l'aime** de Claude Miller (1977) • **L'Ombre des châteaux** de Daniel Duval (1976) • **Quartet** de James Ivory (1981) • **Mortelle Randonnée** de Claude Miller (1983) • **Maurice** de James Ivory (1987) • **Camille Claudel** de Bruno Nuytten (1988) • **Cyrano de Bergerac** de Jean-Paul Rappeneau (1990) • **Les Palmes de monsieur Schutz** de Claude Pinoteau (1997) • **Le Divorce** de James Ivory (2003)

