

LINDA VEUT DU POULET !

Chiara Malta & Sébastien Laudenbach

2023 | 75' | 2.35, couleur | DCP

GENERIQUE

Résumé

Un soir, la jeune Linda convainc Paulette, sa maman, de lui prêter pour la journée la bague que lui avait offerte son père défunt. Mais le lendemain, Paulette, ne retrouve plus la bague. Elle accuse alors Linda de l'avoir troquée contre le béret d'une copine. Linda dément fermement, mais sa maman ne la croit pas et la gronde vertement. Paulette finit par retrouver la bague (c'est la chatte Gazza qui l'avait avalée, puis vomie...). Elle s'excuse auprès de sa fille, lui promettant tout ce qu'elle veut. L'enfant dit qu'elle aimerait du poulet aux poivrons, comme celui que faisait son père. Paulette, piètre cuisinière, est embarrassée mais finit par accepter pour se faire pardonner d'avoir été injuste avec sa fille. Promis, demain, poulet aux poivrons au menu ! C'était sans compter sur la grève générale qui a lieu le lendemain : tout est fermé, impossible d'acheter quoi que ce soit. Paulette finit par voler un poulet vivant dans un poulailler. S'ensuit une série d'aventures et de rencontres : en cherchant à aller chez sa sœur, Astrid, pour l'aider à tuer le poulet, Paulette est poursuivie par la police. Le poulet se fait la malle dans un camion de pastèques, Linda et Paulette s'y engouffrent, poursuivies par Serge, un policier débutant à vélo. Le camion interpellé, tout ce beau monde va chez la maman de Jean-Michel (le camionneur) – qui habite dans la même cité que Linda et sa mère –, dans l'espoir qu'elle sache tuer le poulet. Mais la grand-mère avoue son incompetence. Serge tente de tuer la bête avec son revolver, le bruit des coups de feu agite toute la cité. Des poivrons, mis dans un four par une amie de Linda, se mettent à cramer : de la fumée se propage partout. Devant ce désordre (amusant), des policiers arrivent en renfort mais se font accueillir par des jets de pastèques, révolte déclenchée par le petit Pablo, le très jeune frère de Carmen, la meilleure amie de Linda. Finalement, Jean-Michel s'occupe de préparer un *pollo con peperoni* pour toute la cité, alors qu'Astrid discute sur un arbre perché avec Serge, et que Paulette, sous le regard complice de Linda, semble séduite par Jean-Michel...

Générique

Scénario et dialogues : Chiara Malta et Sébastien Laudenbach.

Production : Marc Irmer (Dolce Vita Films) et Pierre Baussaron, Emmanuel-Alain Raynal (Miyu Productions).

Coproduction : Flaminio Zadra (Palosanto Films).

Chef animation : Sébastien Laudenbach.

Décors : Margaux Duseigneur.

Son : Erwan Kerzanet, Carolina Santana et Olivier Guillaume.

Montage : Catherine Aladenise.

Musique : Clément Ducol.

Chansons :

Dormir, dormir, paroles : Chiara Malta et Sébastien Laudenbach, musique : Clément Ducol, interprétation : Clotilde Hesme.

Les bonbons d'Astrid, paroles : Chiara Malta et Sébastien Laudenbach, musique : Clément Ducol, interprétation : Lætitia Dosch.

Mourir au dîner, paroles : Chiara Malta et Sébastien Laudenbach, musique : Clément Ducol, interprétation : Pietro Sermonti.

Un souvenir ou deux, paroles : Chiara Malta et Sébastien Laudenbach, musique : Clément Ducol, interprétation : Juliette Armanet.

Musique classique (dans le camion) : *La Pie voleuse (La gazza ladra)*, de Gioachino Rossini (1817).

Archives sonores : INA, actualités de 20h du 12 mai 1968 (France Inter) et Généralisation de la grève (France Inter).

Distribution : Gebeka Films.

César du meilleur film d'animation 2024, Cristal d'or au Festival international du film d'animation d'Annecy 2023.

Interprétation : Mélinée Leclerc (Linda), Clotilde Hesme (Paulette, sa maman), Alenza Dus (Carmen, la meilleure copine de Linda, en vert), Scarlett Choletton (Annette, la copine mauve au béret), Anaïs Weller (Afia, la copine rouge), Lætitia Dosch (Astrid, la tante de Linda, sœur de Paulette), Esteban (Serge, l'agent de police débutant), Patrick Pineau (Jean-Michel, le chauffeur de camion), Claudine Acs (Mémé, la maman de Jean-Michel), Anna Parent (Pablo, le petit frère de Carmen), Antoine Momey (Kevin), Milan Cerisier (Fidel), Nahil Mostefa (Castor), Pietro Sermonti (Giulio, le papa de Linda), Jean-Marie Fonbonne (le chef policier).

AUTOUR DU FILM

Film à la conception insolite, à la forme graphique riche, mêlant quête initiatrice, récit d'un moment traumatique familial et comédie pleine d'ironie, nourrie de rebondissements surprenants et de courses-poursuites dignes des Marx Brothers, *Linda veut du poulet !* se place précisément à hauteur d'enfants. Son dynamisme, ses péripéties, sa finesse de récit répondent à l'univers du personnage central qu'est cette jeune Linda (soutenue par sa bande), déterminée à retrouver des traces de souvenir de son père décédé. Aux prises avec des questions d'enfants, elle développe des relations au monde et aux adultes qui lui sont propres.

Des lieux, des voix

Linda veut du poulet ! s'inscrit dans le prolongement d'autres films qu'ont réalisés les cinéastes Chiara Malta et Sébastien Laudenbach, chacun de leur côté ou ensemble. Issu d'un long processus de réalisation (ce qui est fréquent dans le champ du cinéma d'animation), ce film a été récompensé par le Cristal d'or au Festival du film d'animation d'Annecy 2023 et par le César du meilleur film d'animation 2024. Cette reconnaissance confirme certainement la grande originalité de ce film, tant par sa conception que son mode de récit. Il s'articule sur une envie de raconter une histoire s'étalant sur deux jours, faite d'interstices de vie spécifiques au temps des débuts de l'adolescence : moments de doute, mais aussi de grande réactivité, décisions individuelles et implication collective, échanges de secrets et de signes de connivence pour développer les liens affectifs, sens de la justice et de la débrouille, positionnement face aux événements oscillant entre compréhension immédiate et questionnements dubitatifs. Pour rendre compte de tout cela, le film développe des stratégies visuelles, sonores et narratives. Dans la conception du film, les questions du découpage (choix des axes de prises de vues) et du montage (prise en compte des liens entre durée et espace) ont été envisagées de manière particulière. Les cinéastes ont interchangé et déplacé les outils nécessaires au cheminement créatif d'un film. Ces déplacements dans la manière de fabriquer le film participent aux décalages que vivent les protagonistes, et que l'on ressent aussi avec plaisir lors de la projection. Que ce soit dans le récit initiatique qui touche Linda et son petit monde ou dans la manière d'envisager la conception du film, *Linda veut du poulet !* se déplit en perturbations successives.

Chiara Malta et Sébastien Laudenbach ont déjà travaillé ensemble sur des courts métrages, mais leur collaboration a encore évolué avec la réalisation de *Linda veut du poulet !* Iels ont écrit le scénario, les dialogues, puis se sont donné des outils et des moments de création où iels pouvaient tous deux travailler de concert mais suivant leurs spécificités. Au commencement de la conception du film, et cela est peu fréquent dans la production d'un film d'animation, les cinéastes ont cherché des actrices et acteurs (des professionnel·les, des enfants...) pour incarner les voix des personnages. Puis, iels les ont enregistré·es jouant les dialogues. Iels ont eu la volonté de diriger les comédien·nes dans des espaces réels correspondant à ceux du scénario. Iels ont ensuite conçu des maquettes en volume leur permettant d'aborder au mieux les espaces où se déplaceraient les personnages qui seraient dessinés. Enfin, iels ont commencé l'animation en dessin (sur palette graphique) en l'adaptant

aux voix enregistrées qui leur servaient de guide. Cette démarche est inhabituelle dans le cinéma d'animation, où l'on s'appuie généralement sur les dessins pour caler les voix en studio selon les mouvements représentés. Le processus original de création à l'œuvre dans *Linda veut du poulet !* insiste sur l'importance des liens entre voix et mouvements dessinés, et donne à ressentir plus rapidement les personnages dans les décors, mais aussi dans leurs relations.

Récit d'enfance

L'univers de l'enfance s'inscrit à de nombreux endroits dans le film. Les relations avec les adultes mettent en scène différents types de rapports : entre mère et fille, avec les autorités, avec des voisins ou encore avec de nouvelles connaissances. Autour de Linda s'anime une petite bande d'adultes qui considèrent la jeune fille toujours avec sérieux, attention, respect. Aucun d'eux ne mésestime sa parole ou ses tourments. Elle est prise au sérieux, même si les adultes ne sont pas systématiquement ses alliés. Cette attention à Linda connaît toutefois une exception majeure, qui sera le point de départ des aventures à venir : Paulette ne croit pas Linda au sujet de la bague disparue. Comme si quelque chose s'était brisé, cette erreur d'appréciation, profondément injuste aux yeux de Linda, ouvre un chemin pour aboutir à la réconciliation de la mère et de sa fille au travers d'une aventure partagée. Le film déploie généralement un type de relation adultes-enfants singulier, où l'univers des uns entre en interaction avec celui des autres, non sous forme de conflit ou de reconnaissance unilatérale (où les uns s'adaptent aux autres), mais plutôt dans un mouvement de vie commun. Ainsi, si Linda est bien la protagoniste du film, celui-ci n'omet pas des moments forts concernant d'autres personnages : Paulette va peut-être vivre une histoire avec un nouveau compagnon (Linda perçoit bien les premiers signes de cette séduction réciproque), Astrid s'apaise au contact de Serge qui, de son côté, semble se déniaiser auprès d'elle. Ces besoins d'intimité nécessitent des situations particulières, et des tonalités attentives et confidentes. Alors que Linda est dans un demi-sommeil dans la voiture, sa maman et elle échangent de nuit sur la mort du papa ; Serge et Astrid se racontent leurs inspirations réciproques perchés sur une branche ; Paulette et Jean-Michel rougissent d'attention dans une cave sombre¹, puis se tiennent la main alors que tout le monde est plongé dans un épais brouillard. Linda aussi a un moment d'intimité quand elle murmure à l'oreille du poulet avant qu'il ne soit occis.

Pour autant, alors qu'ils peuvent entretenir des relations nimbées d'ironie taquine, adultes et enfants ne sont pas nécessairement dans la même dynamique. À ce sujet, Chiara Malta signale que le fait de montrer les adultes (comme le font trop de films les mettant en scène avec des enfants) comme étant héroïques est un mensonge : en fait, ils sont bien plus souvent peureux, peu fiables, menteurs, tricheurs (caractéristiques qui sont trop facilement attribuées aux plus jeunes). Les enfants, eux, sont réellement débrouillards, nourris d'un grand sens de la justice et du collectif. La cinéaste insiste sur leur volonté de faire un film qui rétablirait ainsi un peu plus la vérité, en se plaçant du côté des enfants.

¹ Il est d'ailleurs amusant que dans la cave, soulignant le contexte intime, se glisse une allusion érotique : alors que Jean-Michel tente d'ouvrir les menottes au chalumeau, Paulette a littéralement le feu aux fesses...

Un monde « en-chanté »

Pour reprendre l'expression de Jacques Demy au sujet de certains de ses films, *Linda veut du poulet !* est un film « en-chanté ». À la manière de l'auteur des *Demoiselles de Rochefort*, Chiara Malta et Sébastien Laudenbach intègrent des chansons à leur film, dont iels ont écrit les paroles, qui répondent à différents modes de récit. Une première chanson place Paulette dans le groupe des parents soucieux et attentifs durant le sommeil de leurs enfants : Paulette s'inscrit bel et bien dans la grande communauté des mamans et des papas. La deuxième nous permet de mieux comprendre le caractère parfois agressif d'Astrid face à sa sœur, et ce qui l'aide à compenser cette tension. La troisième fait revenir le père décédé, ce qui permet à Linda (soutenue par ses amies) d'entrer en dialogue avec lui afin de mieux en sentir la présence et d'en accepter l'absence. La dernière accompagne le générique de fin, on y entend une voix inconnue, d'adulte, qui semble se souvenir d'un temps d'enfance où régnait une forme de joie mêlée d'inquiétude, qui se serait estompée progressivement. Elle sonne comme une piste possible pour Linda qui, sans doute, après ces expériences, saura se reconforter avec ses souvenirs. Cette aventure prend pour elle une forme d'initiation. Ces quatre chansons, tout en racontant des éléments hors du temps de l'histoire, participent au rythme général du film, fait de bascules, de coupes, de décalages et de surprises, brisant ainsi la narration classique. Tout en nourrissant l'histoire, elles proposent d'autres approches des émotions ressenties par certains personnages, et ancrent le film dans une veine populaire, proposant aux spectateur·rices de conserver, via ces chansons, un souvenir du film.

Un film de notre temps

Linda veut du poulet !, œuvre conçue en duo, est née de l'envie de la cinéaste Chiara Malta de réaliser un film mettant en scène des enfants. Elle avait déjà abordé cet univers dans certains de ses courts métrages, tels que *Les Yeux du renard* (2012), et *L'Existence selon Gabriel* (2015), qui montrent des enfants acteurs masqués ; ainsi que dans *Histoire de Stefano* (2018) ou bien dans *A comme Azur* (2020), film nourri de séquences en animation et coréalisé avec Sébastien Laudenbach. Son attention au monde de l'enfance nourrit les étapes de réalisation de *Linda*. Son habitude à travailler avec des enfants lui confère une place singulière dans le cadre de la réalisation d'un film d'animation. Les questions de mise en scène, de cadrage, de direction de voix des comédien·nes ont été pensées en commun.

Linda veut du poulet ! s'inscrit dans un moment où le cinéma d'animation en France s'octroie des ouvertures intéressantes. La variété des formes, en courts métrages mais aussi en longs métrages (dans lesquels des structures de production s'investissent courageusement), souligne un dynamisme fort dans le champ du cinéma d'animation. Avec ce film en coréalisation, Sébastien Laudenbach (déjà auteur du très troublant *La Jeune Fille sans mains*) participe pleinement à cet élan créatif aux côtés de Jérémie Périn (*Mars Express*), Jérémy Clapin (*J'ai perdu mon corps*), Florence Miailhe (*La Traversée*), Rémi Chayé (*Calamity, une enfance de Martha Jane Cannary*) ou encore Claude Barras (*Ma vie de Courgette*). Le film de Sébastien Laudenbach et Chiara Malta se déroule en un temps incertain, récent mais pas nécessairement contemporain. Cela participe à souligner l'importance pour Linda de sa relation au temps, au

souvenir. Comme si les cinéastes voulaient rendre plus universelle cette histoire, et peut-être aussi nous permettre de s'en emparer plus facilement. Le quotidien y est clairement dépeint et, pourtant, difficile de dater le temps du film. Concentré sur deux journées, il nous livre un moment de métamorphose pour Linda, qui regroupe plusieurs de ces sensations d'enfance.

POINT DE VUE DE L'AUTEUR·RICE

Tout circule, tout bouge

Dans le déroulement du film, les interactions entre enfants et adultes nourrissent le scénario. Ces deux mondes communiquent, interagissent, ce qui permet de développer le récit : la mort du père amène Linda à vouloir ressentir sa présence via la bague, que la mère plus tard pense perdue, ce qui entraîne une punition injuste, suivie d'excuses conduisant à une demande complexe de Linda qui va provoquer le rapt d'un poulet par Paulette, et ainsi de suite. Cette succession d'événements, où une situation en entraîne une autre plus absurde, renvoie au mode de construction rythmé des films burlesques des débuts du cinéma : un problème, puis une solution... Les univers des grands et des enfants s'entremêlent avec leurs enjeux, leurs inquiétudes, leurs réactions, leurs comportements parfois décalés, leurs temps de discussions et de rencontres plus intimes. Cette tendance à ne pas les séparer pour privilégier l'un plutôt que l'autre fait de *Linda veut du poulet !* un film prenant en compte différents moments de vie qui pour autant s'équilibrent les uns les autres.

Les cinéastes évoquent ainsi cette histoire de trajectoire : « *Ce poulet est un MacGuffin² derrière lequel on court. Il est l'occasion pour une mère et sa fille de se retrouver en faisant le deuil du père, décédé il y a plusieurs années lorsque Linda avait tout juste 1 an. Cette mort a laissé un vide entre Linda et Paulette, la trajectoire du film est de le combler.³ »*

Un monde habité

Chiara Malta et Sébastien Laudenbach souhaitaient que *Linda veut du poulet !* renvoie au plus près à un monde vu (et ressenti) par les enfants. Iels décident que ce film sera entièrement réalisé en animation, afin de pouvoir plus aisément travailler les questions de ruptures, d'émotions, de rythmes. Cela leur permet d'entremêler différents points de vue, oscillant entre moments où le quotidien est ancré clairement dans les relations entre les personnages, mais où des bifurcations nourrissent les situations jusqu'à une forme d'absurdité décalée, propice à la surprise, qu'il est facile de déployer via la technique de l'animation. Le film joue de cet équilibre entre sensation de quotidienneté et décalage dans les réactions des personnages. Il emprunte aussi à différents genres, à commencer par le film d'aventures. Bagarre entre Jean-Michel et Serge dans l'appartement de la grand-mère, puis avec les policiers à qui sont jetées des pastèques (et même la gifle que Linda reçoit de sa maman) ; fuite de la maman devant les policiers ou quand elle tente de partir en douce chez sa sœur pour tuer le poulet ; course-poursuite ; manifestation ; personnages en danger de mort (la grand-mère, Pablo chevauchant le grand chien et, bien sûr, la mort du papa de Linda) ; de nombreuses vicissitudes parsèment le déroulement narratif du film. Mais ces événements sont souvent détournés de manière comique, voire burlesque ; ils s'inscrivent pourtant dans un univers très quotidien, d'où surgissent des décalages.

² Le MacGuffin désigne un prétexte narratif autour duquel tourne le récit (et les personnages).

³ Dossier autour du film conçu par l'ACID.

Quotidien animé

Le quotidien, c'est l'appartement dans une HLM où vivent Linda, sa maman Paulette et leur chat Gazza⁴, quotidien nourri des moments partagés, des petits flottements, et de leurs désaccords. Ce sont aussi les heures à l'école, les amies, les copains, les coups de main qu'on se donne, la petite bande et les voisins de la cité. Cet ancrage affectif donne au film des repères qui nous permettent de rapidement se rendre attentifs au récit tournant autour de Linda. Ce quotidien est aussi marqué par un événement tragique : la mort du père. Linda en garde peu de souvenirs, mais ce décès a sa part dans les relations qu'elle entretient avec sa maman. Ce n'est pas un sujet tabou entre elles, Linda connaît des éléments de cette histoire, mais son geste de vouloir porter la fameuse bague verte marque un besoin qu'elle ressent d'accaparer des traces de la présence de son père. D'une certaine manière, elle cherche à ce qu'il sorte de son statut de défunt, qu'il participe un peu à sa vie quotidienne. À la fin du film, il apparaît par l'entremise d'un évier qui déborde (événement on ne peut plus quotidien), faisant tomber une goutte sur la joue de Linda. D'autres débordements symboliques parsèment le film : la fumée qui s'échappe de la cuisine de Carmen et se propage dans toute la cité, les fontaines qui s'allument de manière impromptue sur les policiers. Ces petits accidents rendent le quotidien plus singulier, plus féérique.

Les cinéastes cherchent ainsi à inscrire leur film dans une forme de quotidienneté. La narration met souvent en jeu sans mièvrerie des questionnements d'enfant : avec moquerie et insolence, les enfants vivent des moments joyeux remplis d'ironie et de dynamisme. Ces attitudes propres à l'enfance ont toutefois tendance à se propager aux adultes. Que ce soit quand Paulette tente d'attraper le poulet dans le poulailler, ou quand Jean-Michel déclame son sonnet en apercevant Paulette, les adultes sont aussi aux prises avec un quotidien qui par moments leur échappe. Comme les enfants, parfois, ils ne respectent pas les codes. Ces basculements subtils dans le quotidien transparaissent dans les gestes et comportements des personnages.

Aussi, quand iels sont montrés de près, les contours et les détails des gestes et des visages sont assez précis, augmentant la palette des émotions exprimées. Grâce à l'animation, le spectre des émotions s'élargit et se trouve démultiplié, ce qui facilite leur diversité (et les moments surprenants dans l'attitude des personnages). Dessinés de manière assez sommaire, chacun·e d'entre eux·elles ne sont coloriés qu'avec une seule couleur et leurs traits sont souvent incomplets. Ce style de dessins inachevés est déjà présent dans d'autres films de Sébastien Laudenbach, comme *La Jeune Fille sans mains* (2017)⁵. À plusieurs moments dans le film, la représentation de Linda, Paulette ou d'autres personnages se modifie suivant les situations, passant de dessins assez détaillés à des formes proches de l'esquisse, voire de la caricature. Le tracé ébauché des corps, des costumes, des expressions du visage produit une représentation des personnages riche en variations : le fait de ne rendre visible que des bribes permet d'insister voire d'exagérer ces quelques éléments représentés. Cela simplifie la représentation et permet

⁴ « Gazza » signifie « la pie » en italien, clin d'œil à l'opéra de Gioachino Rossini : *La gazza ladra/La Pie voleuse* (composé en 1817), que Jean-Michel Fredonne dans le camion.

⁵ Voir aussi les clips qu'il a réalisés pour le chanteur Dominique A (exemple avec la chanson *Toute latitude* ici : <https://www.youtube.com/watch?v=ow9JLmGIG4Y>).

de souligner et déployer des réactions exagérées et décalées. Les visages et les attitudes des personnages peuvent parfois paraître sur-expressifs, comme dans un cartoon ou un manga : bouche démesurée, gros yeux, gestes si rapides qu'ils deviennent à peine perceptibles. L'incomplétude des dessins représentant les personnages témoigne ainsi de leurs émotions intérieures.

Le choix judicieux des cinéastes de réaliser *Linda veut du poulet !* en images animées⁶ leur permet de pouvoir osciller facilement entre un univers familier et des moments plus fantasques.

Trouver ses voix/voies

C'est à partir des voix enregistrées que l'équipe d'animation a dessiné les situations du film, en cherchant à coller au plus près des expressions, des intonations jouées par les acteur·rices pendant les prises de son. Celles-ci ont été réalisées à différents endroits (et pas seulement dans un studio d'enregistrement dédié à cela). Par exemple, la scène où Fidel et Castor jouent au foot dans l'escalier a été jouée par les acteur·rices-voix dans un vrai hall d'immeuble pour reproduire idéalement l'acoustique du lieu. Ou encore les cris des enfants, lors de la révolte sur le parvis et après, enregistrés dans une cour d'école en extérieur : un effet de profondeur, de circulation sonore se fait clairement ressentir, nourrissant la présence des personnages (dessinés) dans ce territoire spécifique. Ces choix singuliers pour les enregistrements sont nourris aussi de l'envie des cinéastes de véritablement diriger, en les mettant en scène spatialement, leurs acteur·rices-voix. Cela permet de coller au plus juste quand iels se déplacent, se parlent en étant un peu loin, ou qu'iels utilisent des objets. Pour ce dernier exemple, les cinéastes ont fait fabriquer un ensemble d'objets de taille réelle (téléphone, poêle...) en mousse afin que leur utilisation ne s'entende pas lors des prises de son. Ainsi, de vrais gestes, avec des objets en volume, des distances réelles dans les échanges entre les personnages (pouvant faire ressentir aussi des effets de hors-champ), des mouvements de tête entraînant des variations même infimes des voix étaient bel et bien mis en scène pendant les enregistrements avec les acteur·rices. Les enfants (et les grands) ont ainsi pu faire comme s'iels jouaient avec de vrais objets, en prenant en compte des espaces où iels pouvaient se déplacer. Leur position dans les espaces de prise de son les a impliqués bien plus que s'iels étaient restés figés devant un micro dans un auditorium (comme s'organise le plus souvent l'enregistrement des voix pour la plupart des films d'animation), en cherchant à suivre les dessins déjà réalisés.

La présence des voix, très inscrites dans les espaces et en lien avec les actions des personnages, incite les spectateur·rices à suivre ce récit fort dynamique avec une attention particulière. À travers ces liens (voix, espaces, gestes), les cinéastes cherchent à susciter notre curiosité, voire à nous désorienter. Chiara Malta évoque à ce sujet le pédagogue italien Bruno Munari⁷ qui souligne l'importance de savoir déplacer notre regard pour modifier nos attitudes, afin qu'elles acquièrent un caractère inattendu. Il prône un décentrement qui nous permettrait d'envisager notre espace quotidien différemment, en se mettant dans des positions inhabituelles. Déplacer

⁶ La question aurait pu se poser, puisque Chiara Malta réalise généralement ses films en prises de vues continues.

⁷ À ce sujet, lire *Les Livres de... Bruno Munari*, de Giorgio Maffei, éd. Les Trois Ourses, 2009.

nos habitudes afin de mieux saisir ce qui nous entoure. À travers leurs outils de création singuliers, les deux cinéastes nous invitent à circuler tant dans le récit que dans les territoires où il se déroule. Cette liberté de circulation permet des variations : l'apparition dans la narration, par exemple, des chansons comme extractions narratives plus intimes ; ou bien celle des effets de mouvements rapides de caméra (filage) qui modifient la relation espace/corps. Cette liberté pleine de ruptures, de revirements, d'adaptations, renvoie à un univers proche de celui des enfants. La forme du film cherche à s'adapter spécifiquement à cette sensible relation entre temps et espace, faite de repères, de délocalisations, d'adaptations, de ruptures ou d'équilibres. Cette sensation, perçue par celles et ceux qui sont en recherche de positionnement face au monde qui les entoure, les aide à attraper ce qui fait signe, frontalement, de biais ou hors de l'ancrage du quotidien. Il est souvent judicieux de se déplacer, de faire un effort, de s'adapter pour accéder à ce que l'on veut comprendre. Les deux cinéastes ont su développer ce mode de déplacement autant dans leur récit que dans la relation aux espaces du film.

Espèces d'espaces

Pour coller au mieux à la perception de l'espace, les cinéastes ont mis en place une forme de réalisation particulière. Sébastien Laudenbach a construit des plans en 3D sur un ordinateur (avec un logiciel utilisé par des architectes), afin de se rendre compte au mieux de la manière d'organiser l'espace où circuleront les personnages. Pour l'appartement de Linda et Paulette, par exemple, il leur semblait important de bien envisager la disposition des pièces les unes par rapport aux autres, de pouvoir connaître au mieux le temps qu'il faudrait aux personnages pour aller de l'une à l'autre. À partir de ces images des décors composées sur ordinateur, les cinéastes ont pu circuler à l'intérieur de ceux-ci afin de mieux envisager où se placerait leur point de vue, un peu comme s'ils étaient dans un vrai décor et cherchaient la meilleure position pour leur caméra. Cette méthode permettant de bien s'appropriier l'espace du film leur a permis de varier les points de vue, de s'autoriser à multiplier les plans courts sans rompre la cohérence des lieux, de travailler les déplacements des personnages. Ces possibilités donnent beaucoup de rythme au film (voir à ce sujet l'analyse de séquence). Cette nécessité d'inventer concrètement un espace rappelle Georges Perec, qui écrit dans *Espèces d'espaces* (1974) : « *L'espace ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête* ». Les cinéastes ont ressenti le besoin, pour pouvoir s'approprier au plus juste cet espace inventé, de le matérialiser au travers de maquettes. Ils ont pu alors travailler avec une créatrice de décors, Margaux Duseigneur, qui a commencé à élaborer en peinture les décors du film. Elle les a d'abord réalisés en monochromes géométriques, pour peu à peu les affiner afin d'aboutir à des compositions plus précises. En partant de taches géométriques et monochromes, elle a ainsi élaboré un univers visuel tranché, sobre, lisible, un univers qui évoque plus qu'il ne décrit. Ces aplats du décor, et la palette chromatique utilisée, évoquent aisément les peintures d'Henri Matisse. L'artiste a souvent peint l'espace de travail de son atelier, mais aussi des personnages et des décors peu définis, composés avec peu de couleur, offrant à notre regard une œuvre qui parfois ne semble pas encore totalement aboutie. Cet aspect ouvre notre regard à la circulation dans le décor, nous rendant plus attentif·ves. Les détails représentés se détachent des aplats des décors : au lieu de surcharger les espaces, leur minimalisme aiguise notre regard. Dans *Linda veut du poulet !*, ce caractère esquissé suscite en nous un intérêt permanent : la simplification des formes les rend

plus immédiatement lisibles, et cela nous incite à les prendre bien mieux en considération les unes par rapport aux autres. Ces esquisses finissent par tisser des liens forts entre personnages et motifs. Cela renvoie à ce qui se joue dans la narration : les liens affectifs immédiats entre les personnages circulent énormément dans le film, au même titre que l'inscription des corps et accessoires dans les décors tisse des liens visuels constants entre eux.

Cette pratique de composition peut trouver un écho lors d'ateliers en classe : en proposant d'imaginer un espace (intérieur ou extérieur), les élèves peuvent être invité·es à d'abord composer un décor via des monochromes simples dans lesquels iels inscrivent des éléments ponctuels, nécessaires à leur récit. Ce passage via une forme abstraite trouve par ailleurs un écho évident avec la manière dont les personnages sont composés (voir plus haut).

Des lignes et des taches

Un des enjeux graphiques majeurs de *Linda veut du poulet !* renvoie à la question de la figuration via un jeu de lignes et de couleurs. En revenant aux prémices du cinéma d'animation, on trouve déjà dans les films d'Émile Cohl un plaisir à travailler avec les lignes. En permanente métamorphose, elles dessinent des formes de visages qui muent, des objets qui, à la manière d'un cadavre exquis, partent d'une forme pour se transformer en une autre. L'une des origines du cinéma d'animation est bien de renvoyer à la question de la métamorphose, point de connexion entre la figuration et le mouvement (spécifique aux formes cinématographiques). Sur ces origines à la fois pamphlétaires et burlesques, le cinéma d'animation s'est nourri et a prolongé ces gestes fondateurs. Dans *Linda veut du poulet !*, les traits noirs ouverts dessinant personnages et décors sont assez sommaires, et varient selon les échelles de plans et la volonté des cinéastes de rendre plus ou moins précises les informations qu'ils souhaitent nous transmettre. Le gros plan privilégie généralement la précision des expressions : on voit plus de choses quand on est près. Ces détails peuvent renvoyer à des expressions communes de visages, mais ils peuvent aussi être rendus excessifs, générant ainsi des faciès totalement saugrenus. La puissance du trait comme générateur de métamorphoses et de variations est démultipliée par la simplicité et la lisibilité, en perpétuel changement, des représentations expressives qu'elle produit. Ces traits fragmentaires, réalisés à main levée, permettent plus aisément de jouer avec ce qu'ils cherchent à représenter comme types de réactions et d'émotions.

Quand les dessins mettent en scène des personnages montrés de plus loin, les détails sont de moins en moins visibles, jusqu'aux plans larges où généralement on ne distingue pas bien les détails. Dans le film, la présence démultipliée ou lointaine des corps les rend très peu précis, ils ne sont plus alors visibles que sous forme d'une tache de couleur personnelle permettant de les identifier. Ce procédé, très efficace pour parfaitement suivre quel personnage se trouve dans les scènes, renvoie à ce que certaines productions du début du cinéma avaient imaginé au moment où se répandait l'utilisation de la couleur dans les films tournés en noir et blanc. En effet, si la pellicule en couleur s'est développée dans les années 1920 – pour connaître de grandes réussites dans les années 1930 puis une généralisation au milieu des années 1960⁸ –, il existait plusieurs procédés utilisés dès la fin du XIX^e siècle pour coloriser les pellicules qui ne filmaient que du

⁸ Pour plus de détails sur la couleur au cinéma, se référer au dossier sur le site Upopi, créé par Ciclic : <https://upopi.ciclic.fr/sites/default/files/fichiers/parcours-couleurs.pdf>

noir et blanc (et gris). L'une de ces techniques consistait à colorier image par image (ou avec des pochoirs) chaque photogramme pour y ajouter des couleurs : on parlait alors de films rehaussés de couleurs. Ces ajouts pouvaient avoir plusieurs fonctions : préciser des informations sur un lieu ou un moment de la journée, ou encore identifier des personnages alors qu'ils pouvaient apparaître dans plusieurs endroits (dans plusieurs plans) successifs. Ainsi, colorier le pantalon de l'un en vert, le bustier d'une autre en rouge facilitait la reconnaissance dans l'image des différents personnages. L'emploi de ces techniques des débuts du cinéma dans *Linda veut du poulet !* s'apparente à un hommage, mais nourrit aussi une proposition formelle qui s'articule parfaitement avec le travail du trait : plus on s'éloigne, plus les formes précises disparaissent et ne sont plus visibles qu'au travers de leur contour. Ce parti pris donne aussi des moments étonnants dans lesquels de nombreux personnages vus en plan large dessinent un patchwork chromatique abstrait tout en renvoyant à l'aspect collectif, joyeux et bigarré de moments de regroupement. La communauté se compose d'individus aux couleurs multiples. Ces jeux entre lignes et taches de couleur peuvent être perçus à certains moments comme des propositions abstraites, faisant écho aux œuvres de nombreux cinéastes d'animation depuis les avant-gardes des années 1920 : Hans Richter, Oskar Fischinger, Viking Eggeling, Len Lye, Norman McLaren, Mary Ellen Bute, Robert Breer, Cecily Rose Brown, José Antonio Sistiaga ou encore Jeff Scher. Films ludiques, rythmiques, s'attachant à composer des images via de subtils jeux de lignes et de couleurs, leurs œuvres soulignent la force de l'animation en mettant en mouvement des formes simples. Ces films s'intéressent moins à la représentation figurative qu'au mouvement qu'entraîne une succession d'images dessinées, même sommairement. Sébastien Laudenbach s'inspire souvent de cette tradition, en particulier dans ses films courts conçus à partir de poésies sonores écrites par Luc Bénazet. Le cinéaste s'inscrit également au sein du mouvement OuAniPo, qui rassemble des réalisateurs de films d'animation se donnant des règles du jeu pour créer leurs films, dans le sillage de l'Oulipo. L'un de leur précepte est : « *quand ça ne bouge pas, on ne peut pas dire ce que ça représente, quand ça bouge, tout devient clair* »⁹ : il faut donc la succession des dessins pour que le mouvement rende compte de ce qui est représenté et le rende lisible. Ainsi, ce qui intéresse les deux cinéastes de *Linda veut du poulet !* est bien de travailler sur les flux qui mènent au mouvement. Cette approche est extrêmement importante pour eux : on voit ainsi souvent un personnage balancer sa jambe, faire un petit geste répétitif, agir activement... Cela découle aussi du fait que, lors de la réalisation des personnages animés selon les voix préalablement enregistrées, les animateur·rices ont eu la liberté de prendre en main des séquences précises plutôt que des gestes ou des personnages tout au long du film. Dans ce travail collectif de conception du film, chacun·e a pu inventer des caractéristiques aux personnages, leur donnant vie via de petits gestes ou des expressions particulières, à partir des traces de référence établies pour connaître la position des personnages dans les décors. Aux animateur·rices de s'emparer alors de ces moments à dessiner. Dans *Linda veut du poulet !*, le mouvement, réellement, c'est la vie. À la fin du film, alors que le nouveau trio s'inscrit chacun·e dans sa bulle, Linda devient plus agissante, plus en mouvement que lorsqu'elle était bébé : elle ne pouvait alors ni réagir, ni de fait tout à fait saisir pourquoi la bulle de son père avait chu, ni sans doute s'en souvenir...

⁹ Sébastien Laudenbach, cité dans le dossier du CNC à propos de son film *La Jeune Fille sans mains*.

La composition parfois abstraite du film, le lien singulier de la voix aux espaces, l'importance accordée à la création de mouvements font de *Linda veut du poulet !* une œuvre à la fois ludique et complexe dans sa forme. À propos de ce film au caractère parfois plus évocateur que descriptif, Sébastien Laudenbach explique qu'ils voulaient réaliser un film à destination d'enfants, mais d'enfants qui devraient monter sur un tabouret pour l'atteindre ; qu'en fait, ce film ne leur serait pas nécessairement immédiatement accessible.

Du burlesque

Si la trame du scénario s'inscrit à partir d'un moment tragique, le film déploie un ton burlesque prononcé. Comme les cinéastes souhaitaient réaliser un film d'enfance, ils ont aménagé des moments décalés qui participent aux relations que nouent entre eux les personnages dans ce récit d'aventures.

Linda la première, avec ses expressions joviales, son obsession qui la pousse vers des attitudes pleines de vitalité et de drôlerie. Les dialogues avec sa maman soulignent aussi une certaine ironie qui nourrit leur relation. Quand elle dit à Linda que la bague lui va parce qu'elle a maintenant des doigts boudinés, ou encore qu'elle soupire en lui disant « *eh bien toi, tu lâches pas l'affaire* », une complicité apparaît entre la mère et la fille. L'aspect comique se situe également au cœur de la petite bande d'amies, dans leur organisation (au supermarché) ou dans leur entraide. Certains dialogues touchent aussi à l'absurde : lorsqu'elle rentre chez la vieille dame, Annette fait la remarque suivante : « *c'est rigolo ici, c'est comme chez moi, mais c'est pas du tout pareil* ». L'ironie de cette phrase ne doit pas amoindrir sa portée sociale qui renvoie également au cadre de vie des habitant·es de la cité, tous·tes logé·es dans des appartements similaires.

Dans les films burlesques, l'irrévérence et la disjonction sociale sont aussi des moteurs de l'action. Dans *Linda veut du poulet !*, cela se ressent en particulier face à l'autorité, qu'elle soit incarnée par Serge, le jeune policier, qui ne semble pas du tout adapté à son statut (et finira en caleçon), ou encore par les autres policiers que les enfants narguent et tournent en ridicule.

Autre aspect que *Linda* emprunte au burlesque : la course-poursuite. Ici, elle se joue en particulier avec le poulet qui s'enfuit. Il peut paraître improbable de courser un volatile et que cela devienne l'un des moteurs narratifs. Pourtant, dès les films des années 1910, de nombreuses courses ont vu le jour : *La Course à la saucisse*, d'Alice Guy (1907), *Onésime et la Toilette de Mademoiselle Badinois*, de Jean Durand (1912), plus tard Buster Keaton poursuivi par une horde de fiancées potentielles (*Fiancées en folie - Seven Chances*, 1925) ou encore les nombreuses séquences de course-poursuite dans les films des Marx Brothers. Sans compter évidemment celles qui fleurissent dans les films d'animation, ceux de Tex Avery ou d'autres.

Cette vitalité qui se propage rappelle également *Zazie dans le métro*, de Louis Malle (1960), film faisant fi des principes académiques de la narration et dans lequel beaucoup d'expérimentations sont développées (comme le souligne Sébastien Laudenbach). *Zazie* pourrait être une Linda avant l'heure. Comme cette dernière, qui met tout en œuvre pour assouvir son envie de poulet, l'héroïne du film de Louis Malle a une obsession : découvrir le métro. Quittant sa province natale pour une première brève excursion à Paris, accueillie par son oncle Gabriel et son épouse, elle n'a pas de chance : le métro est en grève ! Elle va alors circuler dans les rues inconnues, faire de multiples rencontres et, peu à peu, s'émanciper. Et, comme

elle l'annonce en répondant sur son séjour parisien achevé : « j'ai vieilli ». *Zazie dans le métro* (d'après le roman de Raymond Queneau) partage avec *Linda veut du poulet !* un ton très relevé, proche du burlesque et nourri d'aventures. Mais il y a aussi tout un jeu sur la variation des représentations des personnages par les comédien·nes. Par exemple, dans le film de Louis Malle, certain·es jouent plusieurs personnages : Carla Marlier joue Albertine, la tante de Zazie et une ménagère modèle, Vittorio Capriolo interprète Pedro Surplus et l'agent de police Trouzcaillon, et même Philippe Noiret (qui joue l'oncle de Zazie), se transforme en se travestissant. Ce jeu de doubles renvoie aux variations fortes, au travers de la variété de leurs expressions dessinées, des personnages dans *Linda veut du poulet !* qui les rendent très différents selon les situations.

Comme le concluent les cinéastes : « *Linda est un film qui disjoncte, avec un sens aigu de l'absurde et du burlesque, empruntant des sentiers multiples, passant du sérieux au merveilleux, avec un humour parfois teinté de mélancolie, pour parler à cette enfance enfouie en chacun de nous. Un film qui ne reste jamais vraiment au même endroit, comme s'il avait la bougeotte, comme un enfant turbulent, de ceux qu'on met au coin parce qu'ils dérangent la classe.*¹⁰ »

¹⁰ Propos des cinéastes retranscrits dans le dossier de l'ACID.

DÉROULANT

Séquence 1 | Prologue et générique

[00.00 – 02.53]

Annonce ACID, puis apparaît un écran vert dans lequel s'inscrit en gros plan une forme qui, en s'éloignant, dessine une bague tournant sur elle-même, scintillante comme un objet précieux, dans un rond vert dont des éclats parsèment le fond noir du plan. Sur ces images, où la bague s'éloigne progressivement, une voix off masculine dit ce texte : « *Au fin fond de notre mémoire, il fait nuit noire. Comme les étourneaux par-dessus Rome le soir, noir comme aller au lit toute seule, et sans histoire, comme le café chaud qu'il me plaisait de boire. Toute noire est la nuit où se perd la mémoire, et c'est là, tout au fond que se cachent les souvenirs. C'est un monde oublié, un véritable empire. Silencieux, ils se tiennent attendant patiemment qu'on vienne les repêcher, qu'on les rende vivants.* » À la fin de la lecture, la bague minuscule disparaît. Se dessine alors une fine et éphémère traînée horizontale et blanche.

Suit le générique, sur une musique proche de celle des jouets mécaniques, ludique et nostalgique. Très graphiques, les informations y défilent au milieu de bulles colorées dans lesquelles apparaissent une femme et son bébé, un chat, un homme. Le fond des bulles est monochrome, les personnages également. On entend la mère dire une sorte de comptine sur les doigts, puis l'appel au repas prononcé par le père à l'accent italien. Attablé, le bébé joue avec la bague verte de sa mère. Les deux parents lui parlent, elle babille. Le père ouvre une bouteille de champagne. Au menu : poulet aux poivrons, annonce le papa. Une grande inquiétude s'empare de la maman, puis du bébé. La bulle rouge dans laquelle s'inscrit le père rétrécit, il s'évapore. Celle de la mère s'en approche lentement. La bulle rouge vide tombe en bas de l'écran : on comprend alors que le papa, Giulio, est tombé. Une sirène de pompiers se fait entendre. L'enfant tend alors la bague, mais personne ne la lui prend. Le générique s'arrête tandis que d'autres petites bulles de couleurs tombent vers le bas de l'écran. Le bébé éclate en sanglots sur sa chaise haute, sa bulle blanche rétrécit et le dessin de l'enfant s'estompe progressivement. La fin du générique présente la bulle blanche sur un fond noir.

Séquence 2 | La bague disparue

[02.54 – 04.28]

La bulle blanche fait lien entre le générique et le début du film. Autour de ce cercle se compose par taches et lignes successives un décor représentant une coiffeuse en bois avec miroir et une boîte blanche. Une jeune fille dessinée en jaune s'en empare, sous le regard de Gazza, la chatte violette. Elle semble faire tout cela en douce. L'enfant trouve la bague verte (celle du générique), la met à son doigt. Une voix se fait entendre, une femme l'observe. L'enfant, Linda, demande à cette femme, sa mère, de lui prêter la bague. Vivement, l'enfant suit sa mère dans la cuisine et la supplie à nouveau. Pendant le repas, depuis les toilettes, en enfilant son pyjama, Linda ne cesse de tenter de convaincre sa maman. Ses suppliques finissent par porter leurs fruits. La séquence se finit en montrant en plan large la cité où se situe leur appartement. Des

enfants jouent au foot dans une fontaine sans eau au milieu du parvis encerclé de barres HLM, leurs silhouettes sont entourées d'un halo monochrome. Une inscription apparaît : « Linda veut du poulet ! *Un film de Chiara Malta & Sébastien Laudenbach* ». Fondu au noir avec fermeture en iris.

[04.29 – 11.27]

Au matin, on voit les immeubles de l'extérieur, la maman de Linda bat un tapis, les oiseaux chantent un peu et, à la radio, les journalistes annoncent une grève générale pour le lendemain. Linda et sa maman doivent partir, l'enfant tente en vain de conserver « *encore un chouïa* » la bague.

Des oiseaux font leur nid. Depuis sa place en classe, Linda les regarde rêveuse par la fenêtre. La maîtresse évoque, juste avant la sonnerie de la fin de la classe, la décapitation de Louis XVI, ce qui impressionne les élèves ; elle rappelle aux enfants que demain c'est grève, soulevant un cri enthousiaste généralisé. Linda et son amie Annette (qui est mauve avec un béret jaune, la couleur de Linda) discutent. Elles retrouvent dans la rue Carmen avec le petit Pablo dans sa poussette et les trois amies vont faire des courses (des boîtes, des poivrons...). Linda demande à Annette de lui prêter son béret jaune, ce que son amie accepte.

Ayant fini, elles ressortent du magasin, mais Pablo a disparu. Elles le cherchent, demandent à une vieille dame si elle ne l'a pas vu, elles s'inquiètent. La vieille dame fait ses courses, on entend la petite voix de Pablo dans les rayonnages. Carmen le retrouve alors qu'il joue avec des boîtes de pâté. Les trois amies sont devant le supermarché, on entend au loin la maman de Linda l'appeler de la fenêtre, l'intimant de rentrer immédiatement. Avant de se séparer, Annette laisse son béret à Linda, jusqu'à demain, et Linda confirme qu'elle dormira bien ce soir chez Carmen puis rentre chez elle en courant. À peine a-t-elle franchi la porte qu'elle est convoquée par sa maman. Elle pose son cartable, retire ses chaussures. Dans la cuisine, la mère éponge une fuite d'eau et demande un peu énervée à Linda où est sa bague. Linda l'avait posée sur la table, elle n'y est plus. Le ton monte. Sa maman imagine que Linda l'a échangée contre le béret qu'elle porte. La musique indique la tension montante, le vocabulaire de la maman aussi. Elle s'énerve, traite sa fille de menteuse. Le dessin représentant Linda semble s'évaporer, comme si devant la situation, elle voulait disparaître¹¹. Elle accepte d'avouer ce qu'elle veut à sa mère à condition qu'elle lui rende le béret (que son amie lui a prêté jusqu'au lendemain). Sa maman, en colère, confisque définitivement le béret. Le ton monte, Linda trouve cette situation injuste. C'est alors que sa maman la traite de voleuse et de menteuse, et lui rappelle combien elle tient à cette bague (« *C'est papa qui te l'a offerte* », bafouille Linda). De plus, elle comptait la porter le soir même, et elle ne peut pas et « *ça, c'est pas juste !* ». La maman tire Linda par le bras, et l'entraîne dehors pour l'emmener chez sa tante pour la nuit. Dehors, Linda hurle sa colère : « *tu resteras toute seule, comme une conne* ». Sa maman la gifle. Dans la voiture, la tension est palpable, Linda reproche à sa mère de ne rien savoir faire. La voiture part de la cité, alors qu'aux fenêtres et aux balcons alentour apparaissent des enfants qui, en murmurant, commentent ce qu'il vient

¹¹ Ce procédé apparaissait aussi pour signaler des moments de tension vécus par les personnages dans *La Jeune Fille sans mains*, que Sébastien Laudenbach a réalisé en 2016.

de se passer. Malgré la distance entre les différents balcons, leurs murmures semblent se répondre les uns aux autres.

Séquence 3 | La promesse

[11.28 – 18.41]

Arrivée chez sa sœur Astrid (qui est dessinée en rose pâle), Paulette tente de la convaincre de garder sa fille pour la nuit. Après quelques jérémiades, la tante Astrid finit par accepter. Paulette file rapidement. Linda et sa tante épluchent des petits pois. L'enfant n'est pas très habile dans cet exercice inhabituel mais s'en amuse, et en met dans son nez...

De retour chez elle, Paulette pense à se changer, mais constate une nouvelle fuite dans la cuisine qu'elle commence à éponger pendant que Gazza, esseulée, déchiquette des sachets de thé et en avale le contenu. Énervée, Paulette malmène la pauvre bête qui finit par vomir sous l'évier, alors que la mère, lassée, se fait chauffer de l'eau. Dans le vomi, Paulette retrouve la fameuse bague verte. Comprenant son erreur, elle file chez sa sœur.

Elle sonne vivement à la porte de chez Astrid, qui lui ouvre. Paulette monte rapidement l'escalier. Dans la chambre obscure, Paulette montre la bague à Linda. « *Tu vois, j'avais raison, j'suis pas une menteuse* », conclut l'enfant à peine réveillée. Paulette accepte de faire tout ce que Linda voudrait pour se faire pardonner son injustice. Linda exprime son souhait à sa maman : « *je voudrais du poulet, du poulet aux poivrons* » (« *il pollo con peperoni* », précise-t-elle). Sa maman, décontenancée par cette demande (la cuisine ne semble pas être son fort), lui propose de réfléchir encore un peu. « *Bin, j'ai déjà réfléchi, moi* », signale Linda dans les bras de sa maman qui la porte jusqu'à la voiture. Durant le trajet nocturne de retour à la maison, Linda, dans un demi-sommeil, interroge sa mère sur le noir, la mort, les souvenirs, et sur son père, « *il a peur dans le noir ?* »... Sa maman lui rappelle que dans son ventre, Linda était aussi dans le noir. L'enfant ne s'en souvient plus. Elle se demande si les choses existent quand on ne s'en souvient pas. Et son père, il a existé ? « *Ça, oui* », lui répond Paulette. « *Le poulet aux poivrons, ça je m'en souviens* », conclut Linda en se couchant dans son lit. Paulette promet qu'elles feront un poulet aux poivrons demain, juré, craché.

[18.42 – 21.45]

Alors que Linda s'endort dans sa chambre plongée dans le noir, une succession de plans nous montre la cité endormie, éclairée de quelques halos de réverbères, au rythme lent de minimales notes de contrebasse. Par les fenêtres, on aperçoit des parents tentant de faire dormir un bébé. Dans la cuisine, Paulette cherche une recette pour le poulet aux poivrons. Se succèdent aussi des plans montrant les amies de Linda (Annette, Carmen et son petit frère Pablo, Afia et son chien Zorro...) en train de dormir. Pendant ce temps, on entend la voix de Paulette (Clotilde Hesme) chanter la chanson *Dormir, dormir*.

*Quand les enfants sont tout petits
Et qu'ils se réveillent la nuit,
Nous les mamans, nous les papas,
On voudrait bien dormir, dormir.*

*Quand les enfants sont grands et forts
Et qu'ils ont un sommeil en or,
Nous les papas, nous les mamans,
On ne peut plus dormir, dormir.
Le chemin, la forêt sombre
Le bois, le feu, les grigris
Le ravin, la pluie et l'ombre,
Le tipi pili pili.
Le tonnerre, le vent, l'écho,
La terre et puis le ruisseau
C'est un vœu, c'est un pari
Pour vous qui êtes dans le lit.
Pour vous qui êtes dans le lit
Il nous faudrait quelques potions :
Larmes de bouc, de potiron.
Vous qui connaissez la recette
Vous sauriez nous l'offrir, l'offrir.*

Devant cette tâche inhabituelle, Paulette pleure un peu, harassée, puis s'endort sur son livre de cuisine. Alors que la chanson se finit, au matin, Linda vient réveiller sa maman « *Allez faut se réveiller, faut faire le poulet !* »

Séquence 4 | À la recherche du poulet

[21.46 – 26.45]

Dans les boutiques du parvis de la cité, sous une pluie battante, Linda et sa maman cherchent un magasin où acheter poulet et poivrons. Tous sont fermés : c'est la grève générale. Linda se désespère de ne rien trouver, Paulette tente de la rassurer. Linda se questionne sur ce qu'est la grève. S'enchaînent des situations montrant des grévistes (un serveur au restaurant, des singes au zoo, des peintures au musée). Paulette et Linda partent en voiture continuer leur quête. Elles passent devant une enseigne indiquant « *Les Œufs d'or. Vente directe à la ferme* ». Paulette va sonner pour savoir si elle peut acheter un poulet, mais le fils des fermiers ne sait pas trop quoi faire, ses parents étant partis à la manif. Il referme la porte. Sous son parapluie, Paulette décide d'ouvrir le poulailler et d'aller prendre un poulet. Après quelques chutes et glissades, elle en attrape un rouge, fonce dans sa voiture et dit à Linda : « *Allez, on s'tire !* ». Sur la route du retour, elles s'inquiètent en croisant deux policiers sifflotant à vélo.

[26.46 – 37.51]

Devant l'ascenseur, Linda questionne sa maman : « *Tu vas lui couper la tête ?* ». Impulsive et un brin sadique, elle mime la mise à mort de la bête. L'ascenseur ne fonctionnant pas, elles prennent l'escalier. Des enfants, Fidel et Castor, jouent au foot dans la cage d'ascenseur. Rejointe par Carmen, Linda reste avec eux pendant que Paulette monte chez elles pour tuer le poulet. Carmen propose à Linda de l'aider pour le repas de son petit frère Pablo. Dans sa cuisine, Paulette est bien dubitative devant le poulet posé sur la table. Elle finit par laisser un message alambiqué à sa sœur pour la prévenir qu'elle vient pour qu'elle l'aide à tuer le volatile. Elle descend discrètement, mais Linda, de la fenêtre de chez Carmen (qui lui a proposé de l'aider en

préparant des poivrons au four), la voit s'engouffrer dans la voiture. Craignant que sa mère n'abandonne le projet, Linda, en colère, part la retrouver. Face à la voiture sortant de la cité, Linda prévient sa mère qu'elle l'accompagne chez Astrid. Sur la route, alors qu'elle rappelle sa sœur, des policiers interpellent Paulette. Au même moment, dans la cité, Carmen part à la recherche d'un poulet pour Linda, mais les poivrons cuisent toujours au four... Les deux policiers, dont le plus jeune est clairement novice, procèdent à la vérification des papiers, puis du véhicule. Le plus jeune, intrigué par un bruit venant du coffre, l'ouvre, faisant s'échapper le poulet. Linda, puis Paulette, lui courent après à toutes jambes pour le rattraper. Une course-poursuite débute alors : le jeune policier, en tentant d'arrêter Paulette, lui retire juste son long manteau. Sur un pont, le poulet se faufile entre deux petites arches du muret, chute et se retrouve au milieu d'un embouteillage dû à la manifestation. Il s'engouffre dans un camion (qui transporte des pastèques). Linda l'y rejoint, bientôt suivie par sa maman. Le camion démarre avec à l'arrière le poulet et ses clandestines.

Carmen sonne chez leur amie Afia, qui cherche du poulet pour Linda dans son congélateur, qu'elle vide entièrement, mais sans succès.

On retrouve Astrid, qui arrive essoufflée et en retard pour donner son cours de yoga. On l'entend énoncer les mots accompagnant les exercices qu'elle prodigue aux participant·es. Un téléphone sonne ; Astrid comprend que Paulette l'appelle. Elle sort. La discussion alterne entre Astrid dans un parc devant sa salle de cours (sous les regards étonnés de ses élèves), et Paulette et Linda à l'arrière du camion qui lui expliquent la situation. Agacée, Astrid raccroche, dubitative. Sur le pas de la porte de la crèche « Roudoudous et Calissons » où elle donnait son cours, elle s'excuse auprès de ses élèves qui repartent. Chafouine, manquant de tomber, elle entame la chanson *Les bonbons d'Astrid*.

*Je mange des bonbons,
Crénom de non
Au lieu de lui passer un savon.
Je mange des bonbons,
C'est trop couillon
Plutôt que de lui donner des gnons.
Les Roudoudous, les Carambars et puis les oursons tout ronds
Les Tagadas puis les Chupas
Fraise ou bien citron
Je lui avais dit non
Non non non non
J'me fais de l'auto-persuasion
Mais quand vient l'instant
Où j'dois dire non
J'comprends pas pourquoi mais j'dis
Ouiiiiiii
La pâte d'amande, les boules coco
Et les pâtes de fruits
Les p'tits palmiers, les grands sablés
Et tous les biscuits
Oh oui
Je lui avais dit non*

La séquence, assez psychédélique, s'inspire de la forme et des couleurs de bonbons et de gâteaux entre lesquels Astrid semble voler, nager, sautiller, en compagnie ponctuellement de

Paulette, enfant. Le fils des fermiers apparaît parfois pour rappeler qu'il avait su, lui, dire non à Paulette. À la fin de la chanson, Astrid soupire, l'air renfrogné.

Séquence 5 | Quand la police s'emmêle

[37.52 – 42.40]

Au volant, en écoutant une *Pie voleuse* de Rossini énergique, le conducteur du camion de pastèques fredonne gaiement. Derrière son véhicule arrive le jeune policier à vélo parti à la poursuite de Linda, de sa maman et du poulet. Après une série de zigzags périlleux, le jeune policier demande au camionneur de s'arrêter. Ne s'apercevant de rien, il manque de renverser le cycliste. Linda, entrouvrant la bâche du camion, le voit. Le jeune policier s'accroche alors à une sangle voltigeant à l'arrière du véhicule. Un montage rapide alterne entre la route, le camionneur, le policier à vélo. Le chauffeur finit par se rendre compte qu'il est suivi par ce dernier. Inquiet, il s'arrête précipitamment sur le bas-côté. *La Pie voleuse* est finie. Le jeune policier, essoufflé, lui ordonne de sortir du camion. Il explique au conducteur qu'il y a quelqu'un à l'arrière de son véhicule. Devant ces sommations approximatives (« *Si vous ne sortez pas là, ça va chier des bulles* », lance-t-il dans une sorte de ferme hésitation), seul le poulet s'envole de sous la bâche. Linda part à sa poursuite. C'est alors que le camionneur a un malaise : il est allergique aux plumes ! Pendant qu'il se convulse apparaît Paulette, soulevant la bâche du camion. Le chauffeur, comme émerveillé par cette vision, déclame amoureuxment une sorte de décasyllabe poétique¹².

Ce coup de foudre n'empêche pas le jeune policier d'enfiler des menottes à Paulette. Linda revient avec le poulet et s'oppose à l'idée d'aller au poste : « *On doit aller tuer le poulet* ». Devant son désarroi, le jeune policier tente de la rassurer, proposant que son papa prépare le poulet pendant qu'il amène Paulette au poste. Cette dernière lui dit que le papa est mort. Le jeune policier est confus.

On retrouve les quatre personnages à l'avant du camion, conduit par le chauffeur : Linda est tout sourire. Il explique que sa mère peut tuer le poulet, elle habite dans la même cité que Paulette et Linda. Il estime que tout cela, c'est grâce au destin. Le jeune policier rappelle qu'après avoir zigouillé le poulet, « *on file au poste* ». Le camion roule vers la cité.

[42.41 – 51.15]

On retrouve, dans une rue de la cité, Astrid parlant avec le fils de la ferme et le chef policier. Elle apprend l'histoire du vol du poulet, ce qui la fait bien râler : « *J'veis vous l'ramener, moi, votre poulet, vivant !* », conclut-elle en colère.

Chez une vieille dame (que l'on a déjà croisée quand la bande de filles faisait les courses au supermarché), alors qu'elle déjeune en écoutant les infos sur la grève, on sonne. C'est Jean-Mimi, son fils (le chauffeur), à qui elle ouvre, ainsi qu'à Linda, Paulette menottée et le jeune policier portant le poulet dans ses bras. À cause de son allergie, le chauffeur file dans la salle de bains afin que le jeune policier puisse entrer avec le poulet. La mère de Jean-Michel explique qu'elle n'a jamais tué de poulet, qu'elle ne sait pas faire. Le poulet fait caca sur la veste du jeune policier, qui va se laver dans la salle de bains. Devant cette situation insoluble, Paulette

¹² Il s'agit d'un extrait d'un poème de Ronsard : *Les amours* (dans *Premier Livre des amours*, 1553).

se met à pleurer. La vieille dame, décontenancée, incite alors le jeune policier à tuer le poulet avec son arme de service.

Dans la rue, Carmen, Pablo, Afia et Zorro vont demander à Annette si elle n'aurait pas du poulet. Annette en rapporte une assiette. Un coup de feu retentit, l'assiette valdingue, le poulet aussi et Zorro s'en empare. Deuxième coup de feu, on entend Linda râler. Dans l'appartement, l'incompétence du jeune policier est visible : carreaux brisés mais poulet toujours bien vivant. Jean-Michel, foulard sur le nez, veut essayer à son tour, il tente de prendre l'arme, une lutte débute entre le jeune policier et lui. On sonne à la porte. Le jeune policier va ouvrir : ce sont les copines de Linda, inquiètes de ces coups de feu.

Pendant ce temps, les poivrons enfournés commencent à cramer.

Astrid arrive dans la cité et voit le camion. Elle demande à Afia où est Linda.

Dans l'appartement de la vieille dame, Annette trouve une écharpe à plumes dans un placard, et une canne à pêche. Dans une autre pièce, Linda et Carmen tentent de récupérer le poulet planqué sous une armoire. Annette leur propose de s'aider de la canne à pêche. Dans le salon, la vieille dame passe l'aspirateur et le jeune policier tente de libérer Paulette, en vain. Il finit par retrouver la clef des menottes dans la salle de bains. Entre alors Carmen, suivie de Paulette qui se dispute avec Astrid : elle lui donne des coups sur le dos, très en colère. Dans ce désordre, le jeune policier, ne voulant pas passer pour un pleutre, avale la clef des menottes en signe de mécontentement, à la stupéfaction générale. Un fracas se fait entendre : c'est l'armoire que tentaient de déplacer les filles qui vient de se renverser. « *C'est pas nous, Madame, c'est l'poulet !* », tentent-elles de justifier. Devant ce spectacle chaotique, la vieille dame tombe dans les pommes. Jean-Michel s'en occupe. Pour se sortir de cette situation, Linda décide de jeter le poulet par la fenêtre vers son ami Fidel, qui est dans la cour. Mais hélas, le volatile reste coincé dans un arbre.

Séquence 6 | La révolte des enfants

[51.16 – 56.11]

Alors que le jeune policier, pour ne pas se démonter, s'obstine à essayer de joindre Police-secours au téléphone, les enfants dans la cour inventent des stratagèmes pour faire tomber le poulet de l'arbre : jets de ballon, de manteaux, de chaussures, tous·tes s'y mettent avec amusement. De la fenêtre de l'appartement de la mère de Jean-Michel, Linda et ses amies tentent elles aussi de l'atteindre avec un ballon, puis de l'attraper avec la canne à pêche. Astrid, toujours irritée, et le jeune policier descendent pour trouver une solution. Jean-Michel tente de réveiller sa mère. Elle reçoit le ballon passé par la fenêtre sur la tête, ce qui la sort de son évanouissement. Astrid gare sa voiture sous l'arbre et ordonne au jeune policier de lui faire la courte échelle. Pendant cette périlleuse opération, les enfants secouent la voiture. Dans l'appartement, les filles dévident le fil de la canne à pêche pour tenter d'attraper le poulet. De la voiture, Astrid, stratège, finit par éloigner les enfants en leur jetant des bonbons. Alors qu'ils se régalaient, un peu zombifiés, le jeune policier monte dans l'arbre. Des enfants aux balcons d'autres appartements commentent la situation en murmurant.

Dans une cave, Jean-Michel trouve un masque et un chalumeau avec lequel il va ouvrir les menottes de Paulette. Elle sent quelque chose dans son dos : c'est Jean-Michel qui lui glisse sa bague verte au doigt (elle l'avait perdue dans le camion). Quelques échanges marquent leur émoi débutant.

[56.12 – 1.01.36]

Une fumée dense sort de la fenêtre de chez Carmen et se propage dans la cité. En bas, le petit Pablo, laissé tout seul sur le rebord d'une fenêtre, monte sur le dos du grand chien Zorro qui l'emporte.

Dans l'arbre, le jeune policier cherche à récupérer toutes les affaires lancées par les enfants et coincées dans les branches. De la fenêtre, les amies visent le poulet avec la canne à pêche, mais l'hameçon se prend dans le costume du jeune policier : elles tirent de toutes leurs forces, il se retrouve en caleçon. Dépité, il accomplit somme toute son dernier devoir : en secouant la branche, il arrive à faire tomber le poulet. Astrid est à la réception, et prévient sèchement les enfants de la cour : « *Si vous touchez un cheveu de ce poulet, je vous étripe* ». Les copines, voyant cela de la fenêtre, descendent. Arrive alors Zorro chevauché par Pablo. Effrayée par ce gros chien, Astrid recule. Paulette, par la fenêtre du soupirail de la cave, la fait tomber à la renverse, ce qui lui fait lâcher le poulet. Linda le récupère et le porte comme un trophée sous les hurrahs des amies et les plaintes d'Astrid. Les enfants dans la cour, et aux balcons des immeubles aussi, crient « *On a faim, on a faim !* » ; de multiples taches de couleurs vibrantes parsèment les fenêtres des façades des HLM. Une voiture de police déboile en trombe. En sortent un chef, le fils de la ferme et d'autres policiers. Ils reconnaissent sans hésitation le poulet chapardé. Une pastèque roule alors au pied des importuns ; Fidel et Castor jouent au foot avec, d'autres pastèques arrivent miraculeusement. On comprend que c'est le petit Pablo qui les jette depuis le camion de Jean-Michel... Ces pastèques font diversion et entraînent une sacrée pagaille : les enfants les envoient sur les policiers, ce qui permet à Linda de fuir avec le poulet. Astrid, très irritée, se trouve embarquée par Jean-Michel, qui porte toujours son masque de soudeur.

Un plan large vu du ciel surplombe la cité, montrant le désordre qui s'y propage, comme un vent de révolte qui se serait emparé de tous-tes : la fumée a envahi la cité, on distingue deux hélicoptères de la police qui la survolent. En plongeant au cœur de ce brouillard dense et devenu singulièrement silencieux, on retrouve Paulette qui est à la recherche de Linda. Apparaît Jean-Michel qui vient d'enfermer Astrid dans la cave. Toujours avec son masque, il ressemble tout à fait à un chevalier. Tendant sa main à Paulette, il lui propose de l'aider à trouver Linda dans ce territoire où l'on distingue mal ce qui nous entoure. La jambe nue du jeune policier se balançant de l'arbre sort brièvement de l'écran dense du brouillard. Son chef le cherche (on apprend que le jeune policier s'appelle Serge). Paulette se blottit affectueusement contre le dos de Jean-Michel. Par-dessus le nuage de fumée, on distingue le haut des immeubles de la cité.

Séquence 7 | Réminiscence et réconfort

[1.01.37 – 1.07.33]

La bande des copines monte l'escalier : Linda, tenant fermement le poulet dans ses bras, Afia, Annette portant Pablo, et Carmen. Elles arrivent chez cette dernière et découvrent les poivrons tout cramés dans le four. Elles s'apprêtent à chercher un moyen de tuer le poulet quand arrivent Paulette et Jean-Michel. Linda s'approche alors du poulet et lui murmure à l'oreille la raison de son envie (le souvenir du plat que faisait son papa). Et elle lui dit : « *De mon père, je me souviens de rien, mais toi, je ne t'oublierai jamais* ». Tout le monde est ému de cette touchante

parole, une larme semble tomber du haut puis couler sur la joue de Linda. On comprend que ce n'est pas une larme, mais une fuite venant de l'appartement du dessus, celui de Paulette. On y retrouve Gazza, réfugiée sur la table de la cuisine, une petite mare s'étant formée suite à une nouvelle fuite. Apparaît alors le père (sa voix italienne audible dans un écho renvoie à un moment de souvenir). Il s'attable et cherche la recette du poulet aux poivrons dans un livre de cuisine. Il trouve le « *Poulet papa* ». Sa chanson commence.

*Le paradis, le paradis, le paradis
C'est peut-être ici
Le paradis, le paradis, le paradis
C'est peut-être ici
Ici ou là quelle importance
C'est là où tu vis, c'est le paradis
Partout partout où tu grandis
Partout partout partout où tu ris
Partout partout où tu grandis
Partout partout partout où tu ris
C'est pour tous ceux qui ont la chance
D'être tes ami-es
Partout où tu ris*

[Voix d'Annette, Carmen et Afia]

*Dans le tréfonds de ta mémoire
La nuit la nuit est encore noire
Dans le tréfonds de ta mémoire
La nuit la nuit est encore noire*

[Voix du père]

*Y a eu un os, un petit os
Y a eu un os, était-ce l'os de vœu ?
Y a eu un os, un petit os
Y a eu un os, était-ce l'os de vœu ?
Mon vœu, c'était d'te voir pousser
Je n'ai pas gagné
Était-ce l'os de vœu ?*

[Voix mêlées de Linda et de son père]

[Le père] *Dans le tréfonds de ta mémoire*

[Linda] *Dans le tréfonds de ma mémoire*

[Le père] *Il fait de moins en moins noir*

[Linda] *Il fait de moins en moins noir*

[Le père] *Dans le tréfonds de ta mémoire*

[Linda] *Dans le tréfonds de ma mémoire*

[Le père] *Il fait, je le sens, de moins en moins noir*

Tu vois, tu vois, comme c'est idiot

Tu vois, tu vois, de mourir au dîner

Tu vois, tu vois, tu vois, tu vois, comme c'est idiot de mourir au dîner

*Pas eu le temps pour un café
Ni pour un baiser
Ni pour un baiser
[Les voix des 4 filles]
Je me souviens, je me souviens hein
Ça a bel et bien existé hé
Je me souviens, je me souviens hein
Ça a bel et bien existé hé
Bien existé
[Voix parlée de Linda]
J'ai vu papa mourir, j'm'en souviens maintenant.*

Les images de la chanson s'inspirent de l'univers du cabaret et du cinéma : des faisceaux de couleurs découpent les personnages et les silhouettes, tout un jeu d'apparitions et de disparitions est à l'œuvre, avec des variations de lumière, des personnages et des objets émergeant du noir (le poulet, un chapeau haut-de-forme, la bague verte, des pastèques bondissantes), qui disparaissent parfois en prenant l'apparence de lignes abstraites, comme de simples coups de crayons. Les faisceaux de lumière appellent ceux des projecteurs, sur scène ou au cinéma. Cette séquence met en avant les silhouettes colorées des personnages, mais aussi des silhouettes sombres, comme au théâtre d'ombres. Elle alterne continûment sur ce qui est visible et ce qui ne l'est pas, comme les images incomplètes, forgées par bribes dans les souvenirs.

De retour sur le parvis de la cité, les enfants (montrés en taches de couleurs) courent en criant en tous sens sous le regard de nombreux CRS en casque avec bouclier, placés en rond dans la fontaine à sec au centre du parvis. Les pastèques volent encore malgré les sommations du chef des policiers. Soudain, les jets d'eau de la fontaine s'allument et arrosent abondamment les CRS, stoïques. De sa branche, Serge observe le départ des CRS trempés, sous les vivats des enfants.

[1.07.34 – 1.15.37]

Dans la cuisine, Gazza joue paisiblement (il n'y a plus trace de l'inondation). On entend Linda rentrer, elle s'empare vivement de son chat et repart avec lui. Dans la cour, au milieu des pancartes et banderoles des manifestants revenus de la journée de grève, Paulette s'excuse auprès du fils de la ferme et le dédommage. Il lui avoue avoir vraiment « kiffé » la journée. Arrive Jean-Michel, suivie d'une Linda sautillante. Il porte une grande marmite et, sous les applaudissements d'une petite foule assise autour de la fontaine, il annonce : « *Chaud devant ! Et voilà le poulet aux poivrons !* ». Il ouvre la marmite qui regorge de nourriture et commence le service. Fidel se fait mettre un turban-ananas par Annette, Zorro vole la part de repas de Afia, des tranches de pastèques accompagnent ce dîner collégial. Linda vient jouer à l'os de vœu avec Carmen : c'est Linda qui gagne, elle ne veut pas dire son vœu à son amie. Elle regarde derrière elle : sa maman et Jean-Michel continuent le service du repas collectif. Sur sa branche, Serge a été rejoint par Astrid qui lui parle de ses rêves de vie. Il lui avoue ce qu'il aurait voulu devenir : magicien ! Mais sa mère n'était pas d'accord. Il sort alors de son caleçon la clef des menottes qu'il n'avait en fait pas avalée. Elle remarque la beauté de son caleçon, c'est sa mère qui lui

coud. Du pied de l'arbre, Paulette leur envoie un baluchon contenant de la pastèque. Linda tend une assiette à sa maman qui se tourne vers Jean-Michel. Dans un rond jaune entouré de pastilles colorées sur un fond blanc, en bas au centre de l'image, le visage de Linda apparaît. Elle leur demande : « *Et demain, on cuisine quoi ?* » À sa gauche, un rond bleu avec Jean-Michel qui répond qu'il sait très bien faire la paella. À sa droite, un rond orange dans lequel s'inscrit Paulette, séduite. Linda leur parle, les regarde, iels se regardent. Leurs ronds se confondent avec les autres pastilles ; apparaît ensuite le générique de fin, alors que débute la chanson *Un souvenir ou deux*

Un souvenir ou deux, pour la vie y a pas mieux

1, 2...

8 souvenirs ou 9, bien au chaud dans mon œuf

10, 20...

21 souvenirs, toute seule en son sein, dans ses eaux j'étais bien

2 battements de cœur,

Je n'avais pas peur

Vers la lueur

J'me souviens de tout

Et des cris et des coups

D'la lumière et de l'air

Un souvenir sur 100

Le sifflement du vent lointain

Un souvenir sur 1 000

La rumeur de la ville au loin

1 000 et 1 souvenirs, on brise ma coquille, des yeux qui s'écarquillent

Une main sur le cœur

Et je n'ai pas peur

Même si je pleure

Je me souviens de tout

D'une peau, d'une joue

De l'air et la lumière.

Fin

ANALYSE DE SÉQUENCE

Séquence 2. [02.54 – 04.28] : « j’peux la garder ? »

Découpage

Plan 1 [02.54 – 02.58] Une bulle blanche permet la transition entre le générique et le début du film. En plongée, apparaissent progressivement différents objets posés sur un meuble de chambre avec un miroir et une boîte blanche.

Plan 2 [02.58 – 03.02] Hissée sur la pointe des pieds, Linda, une jeune fille dessinée en jaune et de profil, s’en empare. Elle semble faire tout cela en douce.

Plan 3 [03.02 – 03.07] Plan en légère plongée la montrant farfouillant dans la boîte, sous le regard de Gazza, la chatte violette qui descend du lit où elle se reposait.

Plan 4 [03.07 – 03.09] Plan serré sur le visage de Linda, inquiète, qui fait signe à Gazza de ne pas faire de bruit.

Plan 5 [03.09 – 03.12] Plan large où nous la voyons de dos, Gazza saute sur le meuble.

Plan 6 [03.12 – 03.18] De profil, Linda continue de chercher et finit par trouver, satisfaite, une bague verte. Elle la lustre sur sa salopette. Gazza la regarde.

Plan 7 [03.18 – 03.23] Un peu de dos, elle contemple la bague avec un grand sourire, puis la passe à son doigt.

Plan 8 [03.23 – 03.24] Hors champ, un bruit de porte qui s’ouvre se fait entendre, plan serré très court sur Gazza qui sursaute.

Plan 9 [03.24 – 03.26] Plan large signifiant une présence dans le dos de l’enfant. Une voix off de femme se fait entendre, c’est sa maman : « *Tu fouilles dans mes affaires, maintenant ?* ».

Plan 10 [03.26 – 03.27] L'enfant, de profil en plan moyen, tend vivement sa main pour justifier son geste.

Plan 11 [03.27 – 03.31] Plan de dos de Linda et de Gazza laissant apparaître, à hauteur d'enfant (on ne perçoit que le bas de son corps), la maman dans l'embrasure de la porte qui lui signale d'un ton assuré que la bague est à elle, et l'invite à venir dîner. L'enfant quitte la chambre en courant.

Plan 12 [03.31 – 03.50] Plan large d'un couloir où court Linda, qui arrive dans la cuisine. S'entame un dialogue accompagné d'une série d'effets de filage (mouvements rapides de la caméra cadrant en plans fixes successifs différentes parties de l'espace). Les plans fixes montrent la maman, Linda, leurs gestes, des éléments dans la cuisine. Linda implore de garder la bague encore un peu.

Plan 13 [03.50 – 04.02] Par la fenêtre de la cuisine, de nuit, on entend la demande insistante et renouvelée de Linda. Effets de filage qui nous mènent à travers la fenêtre de la salle de bains (où Linda est sur les toilettes), puis de la chambre où Linda enfle son pyjama.

Plan 14 [04.02 – 04.28] D'autres fenêtres montrées de biais apparaissent. En voix off, la maman finit par céder « *juste pour ce soir* ». La caméra fait un panoramique pour aller cadrer d'autres façades d'immeubles puis, avec un recadrage en travelling arrière, nous montre un parvis au milieu duquel trône un bassin sans eau où jouent des enfants (on entend au loin leurs cris). Alors que la musique qui accompagnait cette séquence s'estompe sur ce plan large montrant la cité, apparaît le titre du film : « *Linda veut du poulet ! Un film de Chiara Malta & Sébastien Laudenbach* ». Fondu au noir en iris.

Commentaire

Cette séquence au montage vif correspond au tout début du récit de ce film. Le prologue et le générique technique, mettant en scène les souvenirs autour de la mort du père, nous ont laissé·es avec une sensation partagée entre tristesse et incertitude : que va-t-il arriver à cette enfant ? Et à cette maman ? Le père est-il vraiment mort comme tendent à le faire croire les inquiétudes de la mère, la sirène de l'ambulance entendue à la fin du générique ? Le générique technique s'inscrivait entre des bulles de couleurs monochromes autour desquelles apparaissaient les informations habituelles au sujet du film. Quand il se termine, toutes les bulles se sont évanouies sauf celle dans laquelle figure Linda bébé qui, à ce moment-là, pleure à chaudes larmes. Son corps et la chaise haute sur laquelle elle est assise disparaissent pour ne laisser place qu'à un cercle blanc sur un fond noir.

Ce cercle blanc va servir de transition entre ce temps passé (une réminiscence, un flashback pour les spectateur·rices) et le temps dans lequel va se dérouler la suite du film. Autour de ce cercle surviennent progressivement des traces de couleurs, qui apparaissent comme si elles étaient produites par de vifs et larges coups de pinceau. En quelques secondes se dessine un décor coloré qui remplit le fond noir. Cela marque une transition entre les bulles de souvenirs qui précèdent et un ancrage dans le quotidien. La forme assez abstraite du générique se change en un univers descriptif, aux repères plus figuratifs. On peut voir aussi au travers de cette focalisation sur un motif (le cercle) qui peu à peu s'élargit un trajet du film qui part de cette petite boîte à bijoux pour s'ouvrir sur le monde et déclenche des aventures (qui partent de la chambre, l'appartement, le parvis, la cité, l'extérieur...). D'une certaine manière, Linda a ouvert le coffre aux souvenirs d'où va sortir une nouvelle manière de s'inscrire dans la vie.

À dominante orangée, avec des éléments tranchants qui ressortent bien (une bouteille de parfum et le contour d'une brosse à cheveux dessinée en mauve, l'arête d'un petit coffre), ce décor représente un meuble de chambre, sorte de coiffeuse où se rangent des bijoux et des petits accessoires. Filmé en légère plongée, ce plan est accompagné d'une musique au rythme syncopé qui lui apporte une petite touche de suspens. Au début de la séquence, nous découvrons Linda tentant de prendre la boîte blanche, puis l'ouvrant. Ces premiers plans ne nous permettent pas de voir son visage, cette dissimulation participe à souligner l'intention cachée du personnage. De petits souffles accompagnent ses efforts. Ce sont ses gestes qui priment, gestes précis, vigilants et difficiles (la coiffeuse étant un peu haute et profonde, Linda se hisse sur la pointe des pieds). À force de tourner autour d'elle, de dos, de haut, son profil apparaît, marquant sa concentration pleine de résolution. Cette séquence de fouille nous la présente dans un moment solitaire, dangereux du fait du risque de se faire attraper. La découpe de cette action via les changements d'axes (Linda vue de dos, de haut, en contre-plongée, depuis la porte de la chambre...) place parfaitement le personnage dans le décor qui participe totalement à l'aspect périlleux de l'affaire : à chaque changement de plan, nos repères de spectateur·rices changent et nous craignons que Linda ne soit découverte, ou observée. Cet aperçu de l'espace se fait progressivement : de la bulle motif du générique qui aboutit à la boîte blanche posée sur la coiffeuse au plan plus large où la discussion s'entame avec sa maman, nous découvrons petit à petit le territoire où se déroule l'action. Partant d'un détail vu de près, nous découvrons l'ensemble de la pièce. D'abord concentrés sur la quête de Linda, les cinéastes inscrivent

progressivement ce geste dans un moment partagé (avec sa maman qui la découvre), ouvrant à la confrontation et au récit.

La silhouette jaune de Linda, délimitée de coups de traits noirs, se découpe parfaitement sur le mur rouge de la pièce. Cette composition colorée fait penser à des toiles d'Henri Matisse (telles que *La Desserte rouge*, 1908, ou *L'Atelier rouge*, 1911). On comprend alors que l'univers chromatique, privilégiant les monochromes aux détails de colorisation (phénomène graphique présent dès le générique) va courir tout au long du film. L'apparition de Gazza, la chatte violette (elle dont le nom signifie « pie »¹³ en italien), qui, intriguée, se lève du lit en miaulant, confirme ce rapport de découpe via l'utilisation des couleurs. Elle joue le rôle du premier témoin d'un larcin potentiel. Quand soudainement, un bruit de porte et un plan serré sur Gazza aux poils tout hérissés (elle ressemble alors à une sorte de bête hirsute sortie tout droit d'un film de Hayao Miyazaki) viennent rompre le charme de la contemplation face au trésor trouvé, une voix off de femme se fait entendre : « *Dis donc, tu fouilles dans mes affaires, maintenant ?* ». Linda tente de se justifier : « *Mais c'est pour les enfants, regarde !* », tout en tendant sa main parée de la bague rutilante vers la silhouette orangée de sa maman. Cette séquence de larcin joue à la fois du suspens et aussi de la connivence sincère entre Linda et sa maman. Elles se connaissent bien, savent ce qui les unit, sa maman ne manque pas de se moquer tendrement d'elle (dans la cuisine quand elle lui signale ironiquement : « *Parce que t'as grandi, t'as de gros doigts boudinés* », tout en mettant la table). S'inscrivant dans un quotidien bien habituel, leurs échanges dans la cuisine sont vifs.

Entre la course de Linda dans le couloir et jusqu'au moment où nous la voyons de l'extérieur par la fenêtre de la cuisine, les plans s'enchaînent sans coupe, la caméra semble glisser vivement d'un élément à l'autre (Linda, sa maman, la table de la cuisine, le micro-ondes où chauffent hachis et lasagnes...), comme s'il s'agissait d'un plan sans coupe de montage, un plan séquence. Le passage d'un motif à l'autre se produit dans un mouvement rapide qui génère de courts moments abstraits : la vitesse du mouvement rend les formes floues. Cela donne une belle énergie dans les échanges, marqués aussi par le fait que les deux protagonistes ne semblent pas préoccupés par les mêmes choses (Linda souhaite garder la bague encore un peu, sa maman veut passer à table).

La supplique se prolonge, on entend Linda geindre par la fenêtre de la cuisine. Puis de nouveau alors qu'elle est aux toilettes, dévidant convulsivement le rouleau de papier au rythme de ses mots coulant à flots (« *steuplé, steuplé, steuplé* »). Et même lorsqu'elle enfile son pyjama dans sa chambre. C'est encore un effet de filage qui unit ces trois moments au travers des fenêtres. Le passage d'un lieu à l'autre sans que l'on ne voie les transitions donne la sensation de sautes dans le temps (des ellipses) qui nous soulignent que, du repas jusqu'à la chambre, tout a été ponctué sans relâche par la demande de Linda. Devant ces jérémiades répétées, on entend la maman céder et dire « *D'accord, mais juste pour ce soir* », alors que la caméra quitte la façade de la HLM pour nous montrer le parvis extérieur, éclairé par quelques réverbères. Deux enfants y jouent au foot. Sur ce plan large apparaît le titre du film.

¹³ Plus tard, dans son camion, Jean-Michel fredonne le célèbre air de Gioachino Rossini : *La gazza ladra/La Pie voleuse* (composé en 1817).

Cette séquence présente les personnages et nous informe sur leur relation, complice et enjouée, tout en les campant dans leurs caractères : Linda est obstinée, sa maman tente de gérer le quotidien. L'enjeu de la scène tourne autour de la bague, objet symbolique dans leur histoire familiale. Y est déjà présente la tonalité qui va traverser tout le film : une histoire intime parsemée de sautes surprenantes.

IMAGE RICOCHET

Le travail avec des couleurs chatoyantes et des formes simples, voire abstraites, développé dans *Linda veut du poulet !* peut évoquer ce que le peintre Robert Delaunay ressentait lorsqu'il écrivait dans les années 1920 : « *j'ai la vie en moi et la couleur dans le monde*¹⁴ ». Les deux approches se rejoignent en particulier au travers de cette toile, *Rythme, Joie de vivre* (1930), et de l'intérêt développé par les deux cinéastes pour les formes géométriques qui s'inscrivent dans le décor. Margaux Duseigneur, qui a travaillé sur les décors du film, s'emploie à inventer des espaces et à composer des images à partir de motifs abstraits qui, peu à peu, par l'évolution minimale de leur forme, finissent par renvoyer à des éléments figuratifs. Le film nous incite à une interprétation régulière des espaces, des décors, des personnages, comme si nous étions conviés à saisir les éléments figurés comme des abstractions pures auxquelles nous raccrochons des émotions, des relations, des gestes... On pourrait, comme Jacques Demy le signalait au sujet des couleurs des décors des *Parapluies de Cherbourg* (1963), estimer que les couleurs, les formes entourant les personnages, les couleurs des décors sont des extériorisations colorisées des sentiments intérieurs des personnages.

La théorie des couleurs est une approche picturale développée par les artistes français Robert et Sonia Delaunay. Également appelée « orphisme » ou « cubisme orphique », elle consiste à associer des couleurs vives de différentes tonalités pour créer une composition abstraite unifiée. Cette théorie des couleurs a influencé l'œuvre de nombreux artistes abstraits.

Avec sa femme Sonia et quelques autres, Robert Delaunay est le fondateur et le principal artisan du mouvement orphiste, branche du cubisme et important mouvement d'avant-garde du début du XXe siècle.

Abandonnant définitivement ses motifs symbolisant la vie moderne ainsi que la peinture de portraits réalisés le plus souvent pour des raisons pécuniaires, Robert Delaunay reprend les formes circulaires des années 1912-1913, dépouillées de tout référent à une réalité objective.

Sous une apparente stabilité due au format presque carré de la toile, *Rythme, Joie de vivre* est une polyphonie de rythmes, de trajets visuels qui s'emboîtent et se délivrent telles les deux diagonales du tableau, deux axes qui structurent, sans pour autant fermer l'espace, la constellation des disques colorés. Venant perturber cet ordonnancement, un angle aigu crée un effet de décentrement, évoquant ces flèches utilisées par Paul Klee pour indiquer le mouvement et au regard son point d'achoppement.

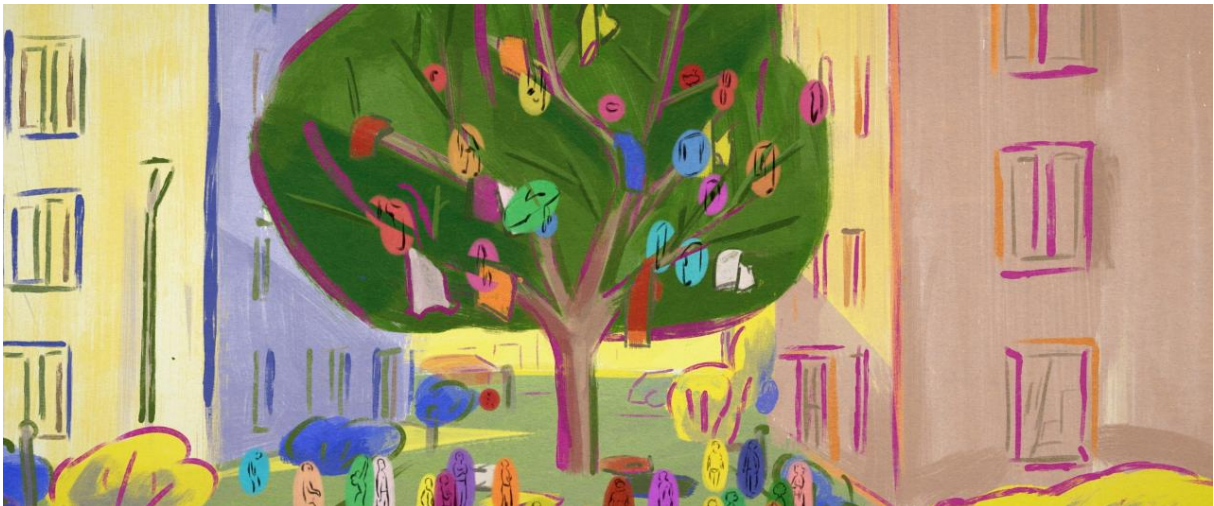
Les couleurs dominantes des disques sont les quatre dernières de l'arc-en-ciel (vert, jaune, orangé, rouge) qui diffusent leurs ondes circulaires, contenues, en haut et à droite du tableau, par un disque aux tonalités plus froides.

Le thème « Rythme, joie de vivre » a été conçu pour décorer un phalanstère, la « Vallée des artistes », que Robert envisageait de fonder avec Sonia à Nesles-La-Vallée, mais qui ne vit pas le jour en raison de la guerre et de sa disparation. Il fut traduit en une tapisserie vers 1949 à la demande de Sonia.

¹⁴ Gollivan (Ivan Goll), « Le peintre Robert Delaunay parle », in *Surréalisme*, octobre 1924.



Robert Delaunay, *Rythme, Joie de vivre*, 1930
Musée national d'Art moderne, Paris



PROMENADES PÉDAGOGIQUES

Promenade 1 | Dans une bulle

Dès le prologue, qui met en scène une séquence du passé, la bague apparaît sous la forme d'un cercle qui peu à peu se perd dans le fond obscur de l'image. Puis les personnages (Paulette, Linda, Gazza, Giulio) s'inscrivent dans des bulles colorées qui se juxtaposent, proposant une sorte de multi-écran présentant différents aspects du repas. Flottantes dans l'image, ces bulles renvoient à une sensation de souvenirs parcellaires et fragiles. Elles génèrent aussi par bribes des espaces de partage, sortes de frêles cocons affectifs. Leur multiplication amoncelle les informations, les émotions ressenties : de la joie de Linda à l'effroi de Paulette. Cet amoncellement d'images peut faire penser à la présence d'écrans démultipliés¹⁵ qui se déploie dans les fictions, mais aussi à des installations invitant les visiteur·euses à circuler d'un écran à l'autre. Cette proposition évoque aussi les performances cinématographiques en multi-projection (Métamkine, Silvi Simon...). Chiara Malta et Sébastien Laudenbach animent ce souvenir de manière composite : seules des bribes demeurent, se présentant de manière incomplète, faisant un écho aux personnages parfois ébauchés du film.

La forme ronde¹⁶ convoque aussi des images anciennes, que l'on savait projeter avant même l'invention du cinématographe : celles de la lanterne magique, utilisée dès le XVII^e siècle. Ces images dessinées sur plaques de verre¹⁷ évoquent une sorte de souvenir pour nous très enfoui de ce qu'étaient les premières projections d'images inscrites dans le faisceau rond de lumière montrant des formes fantomatiques en couleurs. Ces images peuvent, telles des bulles de savon, s'évanouir et ne laisser plus qu'une petite trace dans notre mémoire. Par leur aspect circulaire, elles décrivent une situation, un paysage, un personnage, créant un univers clos.

Promenade 2 | D'une colorée aura

Être dans une bulle, c'est aussi dans ce film ce qui arrive aux personnages quand on s'en éloigne : iels ne sont alors plus représenté·es que comme points monochromes parmi d'autres, créant une sorte de paysage pointilliste où circulent des taches colorées. De près, les expressions des personnages sont très variées, vivantes. De loin, seuls les déplacements sont perceptibles : une lumière monochrome les entourant est attachée à chacun·e. Elle peut être vue comme une sorte d'aura, personnelle, spécifique, qui les cerne individuellement et les identifie. Le

15 Sur les enjeux des écrans multiples, voir le livre *Le Montage simultané. Vies d'une forme*, d'Emmanuel Siety, éd. Rouge profond, 2023.

16 Cette forme renvoie aussi aux décorations des fêtes de fin d'année, motif convoqué également alors que les enfants ont jeté leurs vêtements dans l'arbre et que ces derniers apparaissent suspendus aux branches comme des boules de Noël.

17 Pour en savoir plus sur l'histoire des lanternes magiques, voir *Lanterne magique et film peint, 400 ans de cinéma*, catalogue de l'exposition de la Cinémathèque française, sous la direction de Donata Pesenti Campagnoni et Laurent Mannoni, éd. de la Martinière, 2009.

philosophe Walter Benjamin, qui a introduit cette notion d'aura dans notre appréhension des images, évoque « *un cercle de vapeur* » qui entoure les motifs des premières images photographiques. Ce cercle est dû au regard, sans « *conversion* » (non encore initié au saisissement rapide qui fige le monde), posé par les premiers photographes sur leur motif. Benjamin y voit une présence des êtres mêmes, sans artifices, rendant compte d'un nouveau regard sur le monde (celui de la photographie au XIX^e siècle). Ce regard va peu à peu être dissous par un monde social spécifique (celui de la bourgeoisie s'emparant de la photographie) qui, via l'artifice dans les images, va entraîner selon le philosophe la « *croissante dégénérescence* » de la classe dominante. L'aura se fera rare ; le philosophe en parlera alors en ces termes : « *Qu'est-ce au fond que l'aura ? Un singulier entrelacs d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il. Reposant par un jour d'été, à midi, suivre une chaîne de montagnes à l'horizon, ou une branche qui jette son ombre sur le spectateur, c'est respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche.*¹⁸ » En incluant leurs personnages dans une aura monochrome, Chiara Malta et Sébastien Laudenbach leur confèrent cette force naturelle singulière qui peut émaner des êtres mêmes.

Promenade 3 | Vie des cités

Linda et sa maman vivent dans une HLM. Le choix d'une cité comme décor du film souligne l'importance des relations de proximité entre les habitant·es. Durant la chanson *Dormir, dormir*, c'est au travers des fenêtres que l'on entre dans l'intimité nocturne de différents appartements. Cet effet dedans/dehors souligne la porosité de ces espaces au sein de l'organisation architecturale, sociale, mais aussi affective que le film déroule.

Mère célibataire, Paulette n'évoque jamais son travail. Elle sort peu, elle ne parle pas de compagnon ni d'amis·es mais elle évoque un manque de caresses, dont elle souffre comme Gazza. Quand elle a un souci, elle se tourne vers sa sœur. Une vie avec ses frustrations et ses petites concessions. Cette forme de lassitude entraîne des remontrances pleines de provocation de la part de Linda : « *Toi, tu sais pas réparer les maisons* ». Sa fille, quant à elle, semble insérée dans une chouette bande nourrie de solidarité. Cet esprit de bande et de compagnonnage ouvre l'espace de la cité. « *Cette cité plutôt paisible est un espace relativement clos qui permet aux jeunes protagonistes d'être délivrées de toute emprise parentale, de se déplacer comme elles l'entendent. Pour les enfants, la cité est une extension des appartements, un terrain de jeu ou de liens sociaux* », précisent les cinéastes¹⁹.

Espace central de la cité, le parvis est entouré par les barres de HLM. Au centre trône une fontaine dans laquelle ne coule plus d'eau. Un arbre majestueux y a trouvé sa place. Il joue un rôle important : il accueille le poulet en fuite, qui devient inaccessible quand il s'y installe, puis les vêtements des enfants de la cité cherchant à le faire tomber, et enfin les premières confidences échangées entre Astrid et Serge. Avec les vêtements qui s'y trouvent suspendus, l'arbre semble décoré, comme aux plus belles heures des fêtes de village ou de la période de Noël.

¹⁸ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, 1931.

¹⁹ Dossier édité par l'ACID : <https://www.lacid.org/fr/films-et-cineastes/films/linda-veut-du-poulet>

Lieu de rencontres, ce parvis est aussi observé depuis les fenêtres : le petit Pablo constate de sa fenêtre le départ en douce de Paulette alors que Linda est chez Carmen. C'est sur ce parvis que la claque va être donnée : son bruit se répand partout, jusqu'à faire s'envoler les corbeaux. De leur fenêtre, les plus petits dissertent sur la raison de ce geste violent. Plus tard, le parvis sera le théâtre de la révolte des enfants, de la dérouté des policiers, du cache-cache au milieu du brouillard et enfin du repas collectif.

Promenade 4 | Cris et chuchotements

L'important travail sur la voix²⁰ entretient dans *Linda* différents types d'énonciations, suivant les situations et les personnages. Dans les moments de colère et de disputes, ce sont les adultes qui crient le plus : Astrid et sa sœur Paulette, le chef policier contre Serge puis les enfants révoltés avec le mégaphone... Figures de l'autorité, ces adultes usent de leur puissance vocale pour entretenir un rapport de force, cherchant à convaincre ou plus vraisemblablement à s'imposer. Les enfants aussi peuvent avoir ces aspirations. Toutefois, il y a peu de moments où iels crient. Linda, par exemple, use du cri pour tenter de se faire entendre : devant la porte du supermarché fermé, ou encore face à la punition imméritée. C'est un cri qui cherche une reconnaissance ou qui s'insurge devant une injustice.

Des paroles énoncées faiblement ponctuent également le récit. À deux reprises, des échanges dialogués entre plusieurs jeunes enfants, du haut des balcons de leurs appartements, commentent ce qui se passe. Témoins de moments difficiles (la gifle donnée par Paulette à Linda, l'arrivée des forces de l'ordre), ils semblent vouloir collectivement démêler les enjeux complexes de ces situations. Malgré la distance qui les sépare les un·es des autres (iels se trouvent à des étages ou des HLM éloignés), leurs murmures semblent circuler d'oreille en oreille, comme des confidences. Leur voix murmurée nous apparaît comme une parole échangée dans l'intimité, lui donnant une portée à la fois apaisée et inquiète. Comme des options, des sensations partagées, ces échanges murmurés participent à cette notion de solidarité circulant parmi les personnages vivant dans la cité.

Marquant une forme de douceur et de complicité²¹, d'autres murmures apparaissent dans *Linda* : quand la mort du père est évoquée devant autrui ; quand Paulette parle à sa fille pendant le retour nocturne en voiture ; ou, avant qu'elle ne s'endorme, quand Paulette lui confirme sa promesse²². Il arrive que Linda coupe court à ce moment de calme par une exclamation qui remet le récit au présent : « *Le poulet aux poivrons, ça j'm'en souviens !* », ce qui participe au dynamisme de ce film très parlant, sans être bavard.

Linda peut aussi être celle qui murmure à l'oreille des animaux, comme lorsqu'elle farfouille dans la boîte à bijoux et implore doucement Gazza de se taire, mais aussi avant la mise à mort

²⁰ Voir « Trouver ses voix/voies » dans Point de vue.

²¹ Les cinéastes ont souvent exprimé leur intérêt pour le travail d'Alain Cavalier, dans lequel les murmures, marqueurs de confiance et de respect, sont omniprésents. Comme c'est le cas par exemple lorsqu'il discute ou propose des déplacements à la matelassière dans sa série *Portraits* (1987). Voir le programme *Portraits d'Alain Cavalier*, au catalogue École et cinéma.

²² Alors que Linda se glisse sous les draps, commence la chanson *Dormir, dormir*, interprétée dans une sorte de murmure par Clotilde Hesme (voix de Paulette), et qui accompagne la nuit de tous les enfants de la cité.

du poulet²³. Sa petite phrase de reconnaissance prévient l'animal qu'il va mourir, mais qu'elle ne l'oubliera pas. Elle donne ainsi une valeur symbolique à cette mort qui restera à jamais dans sa mémoire (contrairement à celle un peu floue de son papa). Le poulet devient le catalyseur de son émotion. Par ses mots, elle tente de le réconforter, et de se réconforter.

Promenade 5 | Dans le brouillard

Il y a plusieurs manières d'être dans le brouillard et déconnecté du réel. Cette question majeure du film se déploie au travers d'un désir à accomplir, de relations entre des individus qui ne se trouvent pas au même endroit affectif, et de la propagation de l'univers de l'enfance dans celui des adultes.

Astrid se retrouve dans des situations de flottement face au monde. Malgré son caractère plutôt colérique²⁴, elle cherche dans ses cours de yoga à communiquer une sorte de sérénité. Alors qu'elle prodigue des conseils (« *On se déconnecte du monde* ») à son petit groupe d'élèves, la tête à l'envers (manière aussi de voir le monde autrement), ce moment de zénitude est interrompu par la sonnerie insistante d'un téléphone. Pour calmer sa colère envers sa sœur, Astrid, une fois le cours terminé, se met à dévorer des bonbons. Comme une enfant, elle se gave de toutes sortes de sucreries et se glisse en chanson dans un univers psychédélique, rempli de biscuits, de sucres d'orge, de vagues colorées comme des guimauves qui l'emportent, en compagnie de sa sœur petite qui déjà vient l'importuner aux pays des merveilles. Couleurs acidulées, formes très graphiques, motifs doux et accueillants : Astrid s'extrait totalement de son quotidien pour s'enivrer dans le plaisir régressif de manger goulûment des bonbons. On retrouve cette puissance hallucinogène quand, pour faire arrêter les enfants qui secouent sa voiture sur le parvis, Astrid, en véritable stratège, leur lance des bonbons. En solo ou à deux, les enfants dévoreurs s'empiffrent, devenant de quasi zombies²⁵ : leurs yeux roulent, iels s'enivrent de sucre, ce qui altère leur rapport au monde.

Alors que toute la cité se retrouve plongée dans un épais brouillard²⁶, les décors disparaissent, créant une abstraction spatiale qui va permettre à Paulette et Jean-Michel de confirmer leur attirance. Auparavant, il avait déjà été sonné en la voyant paraître derrière la bâche de son camion. Maintenant, ce lieu calme qui les isole leur permet de se prendre par la main. Ce moment crucial dans leur relation se passe dans un territoire aux antipodes de celui mettant en scène Giulio, qui vit dans la nuit des souvenirs, lieu qui peut faire peur – surtout à Linda. Dans sa chanson, il apparaît dans des faisceaux de lumière blancs ou colorés, tentant de s'extraire des souvenirs enfouis. Giulio évoque le paradis, qui ressemble peut-être à ce lieu sans décor.

²³ Il est à noter que la mise à mort du poulet ne sera pas montrée dans le film, si ce n'est sporadiquement sous la forme de mimiques absurdes et drôles surjouées par les enfants, ce qui met une forme de distanciation entre le « zigouillage » de la bête et l'aspect cruel de ce geste.

²⁴ Les petits enfants l'observant de leur balcon trouvent même qu'elle fait peur...

²⁵ Ne pas oublier que la figure du zombie est celle d'un-e possédé-e puni-e d'avoir mal agi. Dans les films, elle est aussi assimilée à un mort-vivant, c'est-à-dire un être entre deux mondes, parfois sortant du brouillard...

²⁶ Autres films intéressants plongés dans du brouillard : le début du *Dictateur*, de Charlie Chaplin (1940), *Amarcord*, de Federico Fellini (1973), *Le Hérisson dans le brouillard*, de Youri Norstein (1975)...

Sébastien Laudenbach explique que cette scène du brouillard avait été peu storyboardée²⁷. Comme devant une feuille blanche, il a cherché à faire apparaître et disparaître ces personnages, jouant sur les variations de la qualité de leur présence. La métamorphose des silhouettes travaille des questions liées à l'abstraction, à la modification des repères du monde, à des inventions figuratives toujours en changement. La page blanche, comme le brouillard, est le lieu d'où tout peut surgir, ou s'évanouir.

²⁷ Le storyboard est une étape dessinée, préparant la réalisation, où les éléments principaux de chaque séquence sont amorcés de façon déjà assez précise.

PETITE BIBLIOGRAPHIE

Lucie Rico, *Le Chant du poulet sous vide*, éd. POL, 2020.

Ce livre raconte l'histoire d'une jeune femme à qui sa mère, avant de mourir, a demandé de tuer un poulet. Avant de s'exécuter, elle décide d'écrire la biographie du volatile.

Bruno Munari, *Les Ateliers tactiles*, éd. Les Trois Ourses, 2011.

Un des livres traduits en français du pédagogue, graphiste, styliste italien qui est une référence souvent évoquée par Chiara Malta. Munari a développé une pensée sur la création de formes, de livres objets, d'un rapport ludique à la création.

Fernand Deligny, *Graines de crapule*, éd. du Scarabée, 1945.

Pédagogue, cinéaste, Fernand Deligny a accompagné des jeunes mis au ban de la société. « *J'étais vendu, archi-vendu à l'autre camp, au camp des casseurs de vitres et des voleurs de poules.* »

Rebecca Cobb, *Au revoir maman*, éd. Nord-Sud, 2014.

Album illustré mettant en scène les émotions qui peuvent accompagner un enfant à la mort d'un de ses parents.

Elizabeth Amzallag, « *La Tristesse du roi* » d'Henri Matisse, éd. L'Art en jeu - Centre Pompidou, 1999.

Ce livre très illustré décortique de manière ludique la toile de Matisse de 1952.

Xavier Kawa-Topor, *Cinéma d'animation, au-delà du réel*, éd. Capricci, 2016.

Chronologie parcourant les révolutions esthétiques et techniques tout au long de l'histoire du cinéma d'animation, ce court livre s'ouvre à de nombreuses approches en lien avec les particularités de l'animation, d'un point de vue plastique, narratif et théorique.

Sitographie

Rapide retour sur les expériences de prises de son, commentées par Chiara Malta (GKIDS Films).

<https://www.youtube.com/watch?v=IEUV3eco05I>

Site de l'ACID (Association du cinéma indépendant pour sa diffusion), qui a soutenu la sortie du film. Revue de presse, entretien avec les cinéastes, document d'accompagnement.

<https://www.lacid.org/fr/films-et-cineastes/films/linda-veut-du-poulet>

Entretien avec les cinéastes sur le site Benshi.fr.

<https://guide.benshi.fr/news/linda-veut-du-poulet-entretien-avec-chiara-malta-et-sebastien-laudenbach/315>

Livret pédagogique très riche, à l'initiative du distributeur Gebeka.
<https://cinejeunedelaisne.fr/wp-content/uploads/2024/02/livret-pedagogique-linda.pdf>

Et quelques films à voir en écho à *Linda*

78 tours, de Georges Schwizgebel (Suisse, 1985, 5 minutes)
<https://www.youtube.com/watch?v=xwc6tBIT9BY>

Blinkity Blank, de Norman McLaren (Canada, 1955, 5 minutes)
<https://www.youtube.com/watch?v=vRBVWCs1KW4>

Milk of Amnesia, de Jeff Scher (États-Unis, 1992, 4 minutes)
<https://vimeo.com/groups/86544/videos/179316437>

Les Petits Enfants, d'Alain Bashung (écoute), version live, 1985
<https://www.youtube.com/watch?v=wgTaMj4hEF0>

Zazie dans le métro, de Louis Malle (France, 1960, 84 minutes)

All that Jazz, de Bob Fosse (États-Unis, 1979, 123 minutes)

L'Enfant invisible, d'André Lindon (France, animation, 1984, 63 minutes)

La Ruée vers l'or, de Charlie Chaplin (États-Unis, 1925, 88 minutes)

Chicken Run, de Nick Park et Peter Lord (Grande-Bretagne, animation, 2000, 84 minutes)

NOTES SUR L'AUTRICE

Sébastien Ronceray est cofondateur de Braquage, association avec laquelle il propose des programmations de films expérimentaux, des conférences et des ateliers de sensibilisation (pratiques et théoriques). Enseignant (université Paris 8, École polytechnique...), rédacteur de textes sur le cinéma (et sa pédagogie) pour des revues et des ouvrages collectifs, il s'intéresse également à la pédagogie du cinéma et intervient auprès de très nombreuses structures dédiées (établissements scolaires, écoles d'art, associations, médiathèques...). Par ailleurs, il est aussi cinéaste et membre de laboratoires indépendants.