CNC

Fiche technique 1

Cinéastes 2
Un film à quatre mains

Genèse 3
Représenter l'enfance

Découpage narratif 4

Bande sonore 5
Jeu *in situ*

Personnages 6
Hauts en couleur

Musique 8
Personnages en chansons

Style 9
Esquisses en mouvement

Séquence 10
La promesse

Récit 12
(Re)tisser des liens

Décor 14
Cité radieuse

Mise en scène 16
En liberté !

Genre 18
Burlesque animé

Document 20
Intérieurs colorés

Couverture : Photogramme recadré © Gebeka Films

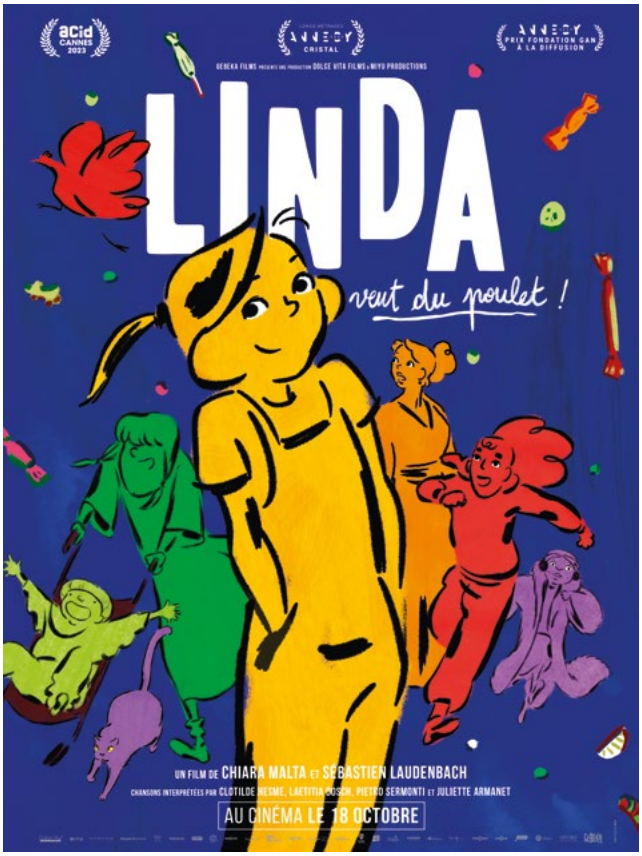
● **Rédactrice du dossier**

Margot Grenier collabore à différents dispositifs scolaires d'éducation à l'image en tant que formatrice, intervenante et rédactrice de documents pédagogiques. Elle écrit notamment pour *Collège au cinéma*, *École et cinéma* et *Maternelle au cinéma*. Elle conçoit des vidéos de présentation et d'analyse d'images pour le dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* en Pays de la Loire. Elle a enseigné à l'Université catholique de l'Ouest et à l'école de cinéma 3IS à Nantes.

● **Rédactrice en chef**

Olivia Cooper-Hadjian est critique pour les *Cahiers du cinéma* et membre du comité de rédaction de la revue. Elle est également programmatrice pour la Cinémathèque du documentaire et a travaillé pour des festivals tels que Cinéma du réel et les États généraux du film documentaire, ainsi que pour la plateforme Tënk.

Fiche technique



Affiche française (2023) © Gebeka Films

Synopsis

Linda, huit ans, a perdu son père, Giulio, quand elle n'avait qu'un an. Elle grandit avec sa mère, Paulette, dans une cité populaire. Linda souffre de n'avoir aucun souvenir de son père et en vient à douter de son existence.

Un soir, Paulette accuse sa fille d'avoir volé sa bague, cadeau de Giulio. Linda proteste, mais face à l'intransigeance de sa mère, elle avoue ce larcin qu'elle n'a pas commis. En guise de punition, Paulette la conduit chez Astrid, sa sœur aînée. Plus tard, la mère retrouve son bijou. Pour se faire pardonner d'avoir injustement accusé Linda, elle lui promet de lui cuisiner un poulet aux poivrons.

Le lendemain, c'est jour de grève générale. Où dégoter l'indispensable volaille ? Paulette tente sa chance dans une ferme, puis s'introduit dans le poulailler, dont elle ressort les bras chargés. Pendant que Linda prépare les poivrons chez son amie Carmen, sa mère se demande comment occire le remuant volatile. Mère et fille foncent chez Astrid, mais sont arrêtées en route par la police. Le poulet s'échappe. Linda, Paulette et Serge, un policier novice, lui courent après. La poursuite s'achève dans la cité, chez Mémé, la mère de Jean-Michel, un chauffeur routier rencontré en chemin et tombé amoureux de Paulette. Astrid, furieuse, débarque à son tour. Le ton monte dans l'appartement. Chacun s'efforce d'attraper le volatile, pour le cuisiner ou le rendre à son propriétaire.

Une épaisse fumée blanche s'échappe de la cuisine de Carmen et se répand dans l'atmosphère. Le chaos règne dans la cité, envahie par des enfants mécontents qui réclament à manger et repoussent la police à l'aide de pastèques. Dans la cuisine, les souvenirs de Linda affluent : le poulet aux poivrons était la spécialité culinaire de son père. Apaisée, elle aide Paulette et Jean-Michel, qui ont improvisé un banquet dans la cité.

Générique

LINDA VEUT DU POULET !
France, Italie | 2023 | 1h16

Réalisation, scénario
Chiara Malta,
Sébastien Laudenbach
Création des personnages
Sébastien Laudenbach
Décors
Margaux Duseigneur
Musique
Clément Ducol
Montage
Catherine Aladenise
Son
Erwan Kerzanet
Production
Dolce Vita Films,
Miyu Productions,
Palosanto Films
Distribution
Gebeka Films
Format
2.35, couleur
Sortie France
18 octobre 2023

Interprétation (voix)
Mélinée Leclerc
Linda
Clotilde Hesme
Paulette, la mère
Lætitia Dosch
Astrid, la tante
Estéban
Serge
Patrick Pineau
Jean-Michel
Claudine Acs
Mémé
Jean-Marie Fonbonne
Le Chef
Antoine Momey
Kevin
Scarlett Cholleton
Annette
Alenza Dus
Carmen

Cinéastes
Un film à quatre mains

VIDÉO EN LIGNE

Chiara Malta réalise des films en prise de vues réelles ; Sébastien Laudenbach explore des techniques d'animation et des processus de création variés. Alors que leurs univers dialoguent depuis longtemps, *Linda veut du poulet !* est le premier long métrage qu'ils réalisent ensemble.

Expérimentations et défrichage

Née en 1977 en Italie, Chiara Malta est diplômée en études cinématographiques à l'université de Rome. Réalisatrice d'une dizaine de films, documentaires, essais ou œuvres de fiction, elle revendique un cinéma de prototypes. Dans cette perspective, elle explore les techniques (prise de vues réelles[1], séquences animées, images d'archives…) et les formes (conte philosophique, courts métrages à la tonalité introspective, épisodes de série…), concevant le cinéma comme une « langue ouverte[2] ». *Simple Women* (2019), son premier long métrage de fiction, a été présenté au Festival international du film de Toronto.

Né en 1973 en France, Sébastien Laudenbach est diplômé de l'ENSAD (École nationale supérieure des arts décoratifs), à Paris. La singularité de sa démarche artistique transparaît dès son film de fin d'études, *Journal* (1998), succession de séquences dessinées au jour le jour suivant une esthétique épurée. Sa soif d'expérimentations se traduit par l'exploration de techniques d'animation variées (dessin, sable, volume) et une recherche formelle continue. Elle se nourrit de collaborations diverses, avec le chanteur Dominique A (clips)[3] ou l'écrivain Luc Bénazet (films de poésie). Travaillant le plus souvent seul ou en équipe réduite, le cinéaste a développé un style d'animation original basé sur l'esquisse [Style], qu'il met en œuvre dans son premier long métrage, *La Jeune Fille sans mains* (2016).

De multiples collaborations

Les deux cinéastes collaborent depuis une vingtaine d'années. Leur compagnonnage artistique remonte à l'été 2003, lors du tournage de *L'Isle*, court métrage de Chiara Malta. Le film débute comme un documentaire sur un artiste au travail, penché sur sa table lumineuse. Cadré en gros plan, le visage de Sébastien Laudenbach sourit malicieusement à la caméra, avant que des séquences animées suggèrent la complicité entre filmeuse et filmé hors champ. « Notre relation qui venait de naître se tissait sur ce jeu de regards croisés entre réalisateurs au travail[4] », commente Chiara Malta.

Depuis, leur collaboration emprunte des chemins variés. Les cinéastes ont réalisé ensemble des courts métrages (*Les Yeux du renard* en 2012 ou *A comme Azur* en 2020) et coécrit des scénarios (*L'Amour à trois* en 2010, *Histoire de Stefano* en 2017, le long métrage *Simple Women,* tous trois réalisés par Chiara Malta). Certaines de leurs œuvres communes organisent un dialogue entre prise de vues réelles et animation (*L'Isle, L'Existence selon Gabriel* en 2015 ou *A comme Azur*). Le dessin apparaît alors comme un contrepoint à la caméra, révélant par l'image ce qui ne peut être filmé.

Thèmes en partage

Bien que formellement différentes, les œuvres des deux cinéastes convergent autour de lignes de force communes, comme la représentation du corps. La dimension charnelle et sensorielle est prédominante dans les films de Sébastien Laudenbach, notamment dans *La Jeune Fille sans mains*, où le corps de la protagoniste est esquissé dans sa fragilité, sa nudité et ses métamorphoses. Les transformations physiques (puberté, maternité, visages masqués) sont récurrentes dans l'œuvre de Chiara Malta, qui questionne notamment la féminité et la sexualité.

Chiara Malta et Sébastien Laudenbach © DR

« *Linda veut du poulet !* est un espace commun, nourri de nos idées et de nos désirs, du mélange de nos cultures et de nos parcours, de tout ce qu'on a pu voir et vivre ensemble »

Chiara Malta

Les Yeux du renard, L'Existence selon Gabriel et *A comme Azur* constituent une trilogie que les cinéastes ont consacrée à l'enfance. Autant de courts métrages qui cherchent à refléter cet âge de la vie dans toute sa sagacité et ses questionnements, à retranscrire la singularité d'être au monde pour un enfant. Premier long métrage d'animation qu'ils réalisent à quatre mains, *Linda veut du poulet !* apparaît comme l'aboutissement (provisoire) de leur cheminement commun, dans la continuité esthétique et thématique de leurs œuvres précédentes. Présenté dans la sélection de l'ACID au Festival de Cannes 2023, le film est lauréat du Cristal du long métrage au Festival international du film d'animation d'Annecy en 2023 et du César du meilleur film d'animation en 2024.

1 Tournage classique : la caméra filme en temps réel des acteurs dans des décors.
2 Rencontre à la boutique Potemkine animée par Manfred Long-Mbépé, 21 mars 2024.
3 Avant la projection, on peut regarder avec les élèves le clip de la chanson « Se décentrer » de Dominique A, en guise d'introduction à l'animation singulière de Sébastien Laudenbach.
4 Notes sur *L'Isle* de Chiara Malta, La pellicule ensorcelée :
↳ archive.lapelliculeensorcelee.org/maltalauden/maltaNaissance.html

Genèse
Représenter l'enfance

Entre emprunts à la forme du conte et recherche d'un ton libre, le film évoque l'enfance avec lucidité, sans jamais l'idéaliser.

Un projet au long cours

La production de *Linda veut du poulet !* s'est étalée sur onze ans. Chiara Malta développe les bases d'un scénario de long métrage pour le jeune public lors d'une résidence d'écriture, bientôt rejointe par Sébastien Laudenbach. Si le projet est d'abord conçu dans la perspective d'un tournage en prise de vues réelles, il évolue vers un film d'animation réalisé à deux. « Dans ce film en particulier, il y a des scènes qui auraient été alourdies par tout un processus technique si on avait dû tourner : faire voler une poule, par exemple ! L'animation a facilité certaines choses tout en donnant une légèreté toute particulière à cette histoire[1] », explique la cinéaste.

Le projet est suspendu pendant trois ans, intervalle durant lequel Sébastien Laudenbach réalise seul son premier long métrage, *La Jeune Fille sans mains*, mettant au point un style d'animation rapide et léger. Ce mode de fabrication « humble et artisanal[2] » rend possible la réalisation de *Linda veut du poulet !* dans une économie maîtrisée. Il rencontre l'aspiration des cinéastes à plus de souplesse que ne l'autorise habituellement le processus de création d'un film d'animation, dont les orientations artistiques s'anticipent dès le storyboard. Il insuffle au projet la liberté d'un tournage en prise de vues réelles, dans l'esprit d'un « film de la Nouvelle Vague[3], mais dessiné[4] ». La recherche de financements donne lieu à la réalisation d'un pilote, qui valide les orientations visuelles et sonores du projet[5].

Enfants de cinéma

Dès l'écriture, les cinéastes se sont attachés à rompre avec une représentation édulcorée de l'enfance, longtemps à l'œuvre dans les productions des grands studios d'animation. Leur scénario propose une galerie de personnages d'enfants complexes, dont les portraits n'éludent ni l'environnement familial, ni le rapport à la mort. Plutôt que d'évoluer dans un décor fantastique, leurs protagonistes sont ancrés dans un contexte social et urbain réaliste et filmés dans des tâches quotidiennes.

Cette recherche de véracité s'inscrit dans une perspective qu'analyse l'historienne du cinéma Carole Desbarats. Dans son ouvrage *Enfances de cinéma*[6], elle pointe les écueils auxquels sont confrontés les cinéastes quand ils mettent en scène des enfants, entre nostalgie et autocensure, et remarque : « Il faut une haute conception de l'art cinématographique pour refuser la facilité du récit édifiant et pour résister à la tentation du portrait attendrissant des enfants qui savent tout affronter, parfois mieux que les adultes[7]. »

> **« Un film qui parle de l'enfance comme un enfant le ferait, sans mièvrerie, sans emphase, avec moquerie, insolence et poésie »**
>
> Chiara Malta et Sébastien Laudenbach

Un conte poétique et philosophique

Au-delà de l'ancrage dans le réel, le scénario multiplie les références espiègles à des œuvres de l'enfance, qu'il peut être bénéfique d'évoquer avec les élèves : l'image de Linda qui regarde un oiseau par la fenêtre de sa classe [séq. 2] paraît empruntée au poème « Page d'écriture » de Jacques Prévert (*Paroles*, 1946), dans lequel un oiseau-lyre interrompt une fastidieuse leçon de calcul. Quant au jeune Pablo qui lance en maugréant : « Moi j'aime pas les poivrons » [séq. 11], il n'est pas sans rappeler le Petit Gibus dans *La Guerre des boutons* (Yves Robert, 1962)[8].

Nombreuses sont les références aux contes, que le film revisite avec facétie. C'est Paulette qui s'improvise génie de la lampe pour se faire pardonner et incite Linda-Aladin à lui demander ce qu'elle veut [séq. 3] ; c'est Serge, le policier, qui imite la voix de Mémé, caché derrière la porte comme le loup du *Petit Chaperon rouge* [séq. 9] ; c'est une orgie de bonbons digne du festin de *Hansel et Gretel* [séq. 10] ; c'est l'image du « chevalier » Jean-Michel délivrant la belle Paulette [séq. 11] ; c'est, enfin, une horde d'enfants qui crient famine, telle la fratrie du *Petit Poucet* [séq. 11]… Un conte, certes, mais un conte qui philosophe pour et avec les enfants, s'ouvrant sur la morsure de l'injustice [Encadré : C'est pas juste !], poursuivant sur les voies de la révolte avant de se clore en une célébration joyeuse du collectif.

1 Entretien avec les cinéastes, Benshi, 18 octobre 2023.
2 *Ibid.*
3 La Nouvelle Vague est un mouvement cinématographique né à la fin des années 1950. Il bouscula les traditions du cinéma de studio grâce à des méthodes de tournage plus légères, qui favorisaient la spontanéité et l'expérimentation.
4 Chiara Malta, rencontre à la boutique Potemkine, déjà citée.
5 Pilote du projet, Miyu Productions, 3 janvier 2020.
6 Carole Desbarats, *Enfances de cinéma*, WARM, 2022, p. 16.
7 *Ibid.*, pp. 11-12.
8 La réplique culte du personnage, « Si j'aurais su, j'aurais pas venu », est une création propre à l'adaptation cinématographique du roman éponyme de Louis Pergaud (1912).

Découpage narratif

1 LA BAGUE
[00:00:00 – 00:04:28]
De sa voix chaude, Giulio évoque des souvenirs enfouis : Paulette chante une comptine à sa petite Linda, qui joue avec sa bague pendant que son père cuisine un poulet aux poivrons. La famille se met à table, mais soudain, Giulio s'effondre. La fillette fond en larmes. Linda, huit ans à présent, fouille dans les affaires de sa mère à la recherche de la bague. Paulette se fâche d'abord, puis accepte de la lui prêter.

2 LE BÉRET
[00:04:29 – 00:12:36]
La radio annonce une grève générale le lendemain. En classe, la maîtresse termine une leçon sur la Révolution française, puis Linda rentre avec ses amies Annette et Carmen, qui vivent dans la même cité. Paulette accuse sa fille d'avoir échangé sa bague contre le béret d'Annette. Linda nie puis avoue, espérant récupérer le couvre-chef confisqué. La dispute s'envenime et Paulette gifle Linda avant de la conduire chez sa sœur Astrid. Leur départ est épié par une myriade d'enfants.

3 PUNITION
[00:12:37 – 00:17:01]
Chez sa tante, Linda s'amuse en écossant des petits pois. Alors que Paulette éponge une fuite d'eau dans sa cuisine, elle découvre la bague sous l'évier, régurgitée par le chat. Prise de remords, elle file récupérer sa fille injustement punie et lui promet de lui cuisiner un poulet aux poivrons.

4 LA RECETTE
[00:17:02 – 00:21:45]
Dans la voiture, Linda questionne sa mère sur la mort. Peinant à se souvenir de son père, elle doute de son existence. Paulette la rassure et la met au lit, veillant tard pour chercher la fameuse recette. Elle s'endort en pleurant sur un livre de cuisine et c'est Linda, au matin, qui la réveille.

5 LE POULET
[00:21:46 – 00:26:45]
Jour de grève. Les boucheries du quartier et le supermarché sont fermés. Paulette repère une ferme, mais impossible d'acheter un poulet en l'absence des propriétaires, partis manifester. Paulette en dérobe un dans le poulailler, puis part à vive allure avec Linda. En route, elles croisent deux policiers à vélo.

6 EN FUITE
[00:26:46 – 00:33:53]
Linda prépare les poivrons chez Carmen et les met au four. Comment occire le poulet ? Astrid aura la solution ! Mère et fille foncent chez elle, mais sont arrêtées par les deux policiers. Le plus jeune, Serge, ouvre le coffre. Le poulet s'enfuit, poursuivi par Linda, puis Paulette, puis l'agent. Les voilà pris dans un cortège de manifestants. À la suite du volatile, Linda et Paulette grimpent à l'arrière d'un camion qui démarre.

7 ASTRID
[00:33:54 – 00:37:52]
Alors qu'Astrid donne un cours de yoga, Paulette l'appelle pour lui demander de récupérer sa voiture immobilisée par la police. Astrid interrompt la séance et, une fois seule, se goinfre de bonbons en se remémorant son enfance avec cette petite sœur à laquelle elle ne pouvait déjà rien refuser.

8 JEAN-MICHEL
[00:37:53 – 00:43:14]
Emporté par la musique de son autoradio, Jean-Michel, le chauffeur du camion, ne remarque pas que Serge le poursuit à vélo. Quand le camion s'arrête, le poulet s'échappe, suivi par Linda, puis sa mère. En voyant cette dernière, Jean-Michel a un coup de foudre. Serge passe une menotte à Paulette, mais Linda le convainc de différer l'arrestation. Jean-Michel les conduit chez Mémé, sa propre mère, qui vit aussi dans la cité et pourra s'occuper du poulet. Arrivée près de la voiture de Paulette, Astrid vitupère contre sa sœur et promet au fils des fermiers de lui rapporter leur volaille vivante.

9 MÉMÉ
[00:43:15 – 00:48:10]
Jean-Michel, Paulette, Linda et Serge arrivent chez Mémé et apprennent que la vieille dame n'a jamais tué de poulet. Avec son arme, Serge tire maladroitement sur le volatile dans l'appartement. Dans la cuisine de Carmen, les poivrons brûlent. Astrid arrive dans la cité et repère le camion de Jean-Michel. À l'intérieur, parmi des cartons de pastèques, elle découvre une plume de poulet. Les copines de Linda sonnent chez Mémé.

10 DANS L'ARBRE
[00:48:11 – 00:55:18]
Astrid arrive à son tour et sermonne sa sœur, récapitulant ses diverses infractions. Serge, qui s'apprêtait à la libérer, avale la clé des menottes. Le poulet capturé, Linda refuse de le confier à sa tante et le lance par la fenêtre. Il atterrit sur la branche d'un arbre. Les enfants dans la cour essaient de l'en déloger en envoyant ballons et vêtements. Astrid les amadoue avec des bonbons et Serge parvient à se hisser dans l'arbre.

11 FUMÉE SANS FEU
[00:55:19 – 01:01:38]
Jean-Michel délivre Paulette et lui rend sa bague, qu'elle avait perdue dans son camion sans s'en rendre compte. Perché dans l'arbre, Serge renvoie leurs vêtements aux enfants, tandis qu'ils lui arrachent son uniforme par accident, en tentant d'attraper le poulet avec une canne à pêche. Astrid s'empare du poulet, mais Linda le récupère avec l'aide de sa mère. De la cour aux balcons, une constellation de bouches crie famine. La police arrive. Depuis le camion de Jean-Michel, le petit Pablo lance des pastèques, qui servent de ballons et de projectiles aux enfants. La cité baigne dans une épaisse fumée, que survolent des hélicoptères.

12 RÉMINISCENCE
[01:01:39 – 01:07:00]
Profitant du chaos, Linda et ses amies regagnent la cuisine enfumée de Carmen. Linda confie au poulet qu'elle ne garde aucun souvenir de son père. De l'eau goutte de l'étage du dessus et roule sur ses joues comme des larmes, provoquant l'apparition de Giulio, qui enjoint sa fille à profiter de la vie. Linda se remémore les derniers instants avant la mort de son père.

13 LE BANQUET
[01:07:01 – 01:15:36]
La police tente vainement de calmer la bande d'enfants avant de se retirer de la cité. Paulette rembourse le propriétaire du volatile pendant que Jean-Michel et Linda distribuent à la foule le contenu d'une marmite de poulet aux poivrons. Astrid a rejoint Serge sur sa branche, où ils partagent une pastèque. Jean-Michel propose à Paulette et Linda de leur cuisiner une paëlla le lendemain. La chanson «Un souvenir ou deux» accompagne le générique de fin.

Bande sonore
Jeu *in situ*

L'enregistrement des voix a précédé l'animation, permettant au dessin de s'appuyer sur le jeu des interprètes. La démarche originale de prise de son, dans de véritables décors, concourt à l'effet de réel de la bande sonore.

Casting

Pour incarner les personnages du film, les cinéastes contactent des acteurs et actrices dont ils apprécient le travail, refusant de considérer cette étape comme un simple doublage. Déjà présente pour le pilote [Genèse], Clotilde Hesme reprend le rôle de Paulette, entre légèreté et gravité. La fantaisie et l'énergie de Lætitia Dosch apportent une touche d'humour à Astrid, contrastant avec le caractère autoritaire du personnage. Quant à Estéban, sa voix traînante et sa diction surprenante conduisent à une évolution, y compris physique, du personnage de Serge.

Mélinée Leclerc interprétait déjà Linda dans le pilote et la jeune comédienne a grandi avec son personnage. Pour les autres rôles d'enfants, la production a organisé un casting et ménagé des temps collectifs pour créer une complicité spontanée, manifeste dans la bande sonore. Les dialogues n'étant pas tous écrits, certaines répliques sont nées de l'improvisation des enfants, à partir d'un canevas imaginé par les cinéastes.

« L'impulsion du film vient de cette captation réalisée avec les comédiens »

Sébastien Laudenbach

Plateau sonore

Pendant quatre semaines, les comédiens et comédiennes jouent dans de véritables décors – salle de classe, parc ou hall d'immeuble –, induisant une prise de son particulièrement réaliste, entre brouhaha et effets de résonance. D'autres séquences sont enregistrées en studio, avec la possibilité pour les acteurs et actrices de se mouvoir. L'équipe a recours à des accessoires en mousse pour éviter les bruits parasites pendant la prise de son.

Photographies de plateau (2022) © Gebeka Films

Cette démarche originale, presque inédite dans le cinéma d'animation, s'apparente à un « plateau sonore[1] », c'est-à-dire un tournage sans caméra, uniquement dédié à l'enregistrement du son. Elle correspond à la volonté des cinéastes d'appliquer les méthodes d'un film en prise de vues réelles au cinéma d'animation [Genèse]. La présence physique des interprètes, leurs déplacements dans l'espace et l'énergie de leur jeu ont influencé le découpage[2] et nourri la mise en scène du film. La confrontation du texte avec le réel et les décors a conduit à des adaptations ou des évolutions dans le scénario. La séquence où Astrid amadoue des enfants avec des bonbons est ainsi repensée suite à l'enregistrement des voix. Enfin, le choix d'une acoustique naturelle et d'un jeu *in situ* concourt à une authenticité indéniable dans la prise de son, permettant au dessin et à l'animation de s'affranchir du réalisme au profit d'une grande liberté visuelle [Style].

1 Le plateau désigne le lieu de tournage d'un film.
2 Division de chaque séquence en un ou plusieurs plans, en indiquant pour chacun sa durée estimée, ainsi que l'angle de prise de vue, l'échelle de plan et les mouvements de caméra envisagés.

Atelier pratique : (Re)composer la bande sonore d'une séquence (durée : 1h30 environ)

La bande sonore d'un film se compose de trois éléments principaux : les voix, les bruitages ou sons d'ambiance, et la musique. Cet atelier vise à analyser la richesse sonore de *Linda veut du poulet !* par la pratique.

Matériel nécessaire
- DVD du film
- Enregistreur (optionnel)

Avant la séance
- Sélectionner une ou plusieurs séquences à travailler à partir du DVD du film. Opter pour des séquences courtes (environ 1 min), avec plusieurs personnages.
  Exemple : la discussion dans le camion **[00:41:41 – 00:42:32]**, l'arrivée chez Mémé **[00:43:15 – 00:45:20]**, les copines **[00:45:25 – 00:46:04]** ou le jeu de balles **[00:51:46 – 00:52:12]**.
- Retranscrire les répliques et les imprimer.

En classe
- Visionner la ou les séquences sans le son. Analyser avec les élèves le caractère des personnages dans la séquence et la tonalité de celle-ci. Identifier les éléments sonores à créer, y compris ceux hors champ (n'apparaissant pas à l'image).
- Par petits groupes, les élèves se répartissent les rôles, répètent et réfléchissent à l'ambiance sonore. Chaque groupe peut travailler une séquence différente ou tous les groupes la même.
- Projeter la séquence sans le son pendant le passage de chaque groupe : outre leurs voix, les élèves assurent les bruitages et peuvent ajouter de la musique. Ils choisissent de rester statiques (proposition 1) ou de se mettre en situation de jeu (proposition 2). Entendent-ils une différence entre les résultats des deux propositions ?
- On peut aussi enregistrer leurs prestations et les diffuser en même temps que la projection de la séquence sans le son.
- Visionner la ou les séquences du film avec le son. Comparer les choix artistiques des élèves avec ceux des cinéastes.

Personnages
Hauts en couleur

À partir d'une cellule familiale réduite à son minimum, une mère et sa fille, le film déploie un vaste monde d'enfants et d'adultes, identifiés par une couleur qui leur est propre.

Palette chromatique

Dans la continuité de *La Jeune Fille sans mains*, chaque personnage de *Linda veut du poulet !* est associé à une couleur unique qui le recouvre entièrement [Genèse]. Ce choix esthétique est gage de simplicité et de rapidité pour l'animation, à laquelle il confère non seulement un aspect graphique[1], mais aussi une dimension poétique, évoquant le premier vers de « Voyelles » (1871) d'Arthur Rimbaud (*Poésies complètes*, 1895)[2]. De fait, recourir à toute la palette chromatique pour représenter les habitants d'une cité populaire s'inscrit dans la volonté des cinéastes de sublimer le réel par la couleur, de s'éloigner d'une description réaliste pour privilégier la fantaisie. « Cette proposition visuelle, simple et ludique, nous semble une jolie manière de parler de diversité. Une diversité qui n'est pas liée aux origines mais aux personnalités, aux caractères[3] », indiquent-ils.

Associer chaque personnage à une couleur permet aussi de le reconnaître aisément dans les plans larges ou au milieu d'une foule, ainsi que de l'identifier quand il traverse les époques : dans les souvenirs d'enfance d'Astrid, elle et sa sœur Paulette arborent déjà les coloris qu'elles porteront dans le présent de la narration. Ce recours à la couleur libère le dessin de toute visée figurative ; les traits s'attachent alors à suggérer le costume des personnages, qui dénote leur personnalité ou leur fonction : les bretelles de la salopette de Linda, les épaulettes de l'uniforme de Serge ou les fanfreluches des tenues d'Annette. Les accessoires qui participent de la caractérisation des personnages adoptent aussi la teinte qui leur est attachée : la trousse à bonbons rose d'Astrid ou le masque de protection indigo de Jean-Michel. Tous, sauf le béret jaune d'Annette, de la couleur de Linda. Cette entorse souligne l'importance du couvre-chef, à l'origine de la dispute entre Paulette et sa fille.

Camaïeu familial

Les couleurs révèlent aussi les relations entre les personnages, indiquant notamment les liens familiaux. Linda, Paulette et Giulio, en jaune, orange et rouge, constituent une famille chromatique et de sang. Astrid, la sœur aînée de Paulette, complète la tribu avec le rose. Ces couleurs chaudes témoignent de l'attachement entre ces personnages.

« Moi j'adore le jaune, c'est vraiment ma couleur préférée ! » s'exclame Linda, qui convoite le béret de sa copine Annette [00:06:13]. Lumineuse, la teinte renvoie au caractère solaire de la fillette. Son personnage intrépide est souvent représenté dans des attitudes physiques : Linda sautille pour enlever ses chaussures, court derrière le poulet ou bondit du camion tout juste arrêté. Assise en classe, elle semble s'ennuyer. Cette figure d'enfant pas sage, qui dit des gros mots et proteste quand la situation lui paraît injuste, confronte les adultes à leurs manquements et correspond au désir des cinéastes d'éviter une représentation trop lisse de la jeunesse [Genèse].

Paulette, sa mère, porte du orange. Cette couleur gaie, mélange de rouge et de jaune, peut évoquer la dualité de son personnage, mère et femme, jeune et déjà veuve. Ses gestes sont maternels, comme lorsqu'elle porte Linda dans ses bras, ses formes sont généreuses et ses traits sensuels. Élégante, elle se maquille et porte des bijoux. D'un tempérament parfois puéril, elle n'hésite pas à supplier pour obtenir ce qu'elle veut.

Giulio, le père de Linda et défunt compagnon de Paulette, est un personnage fantomatique, omniprésent dans l'esprit de ses proches, mais absent pendant la majeure partie du film, tout comme il a disparu des souvenirs de sa fille. Sa couleur, le rouge, est aussi celle du poulet, ingrédient principal de sa recette fétiche.

Face au comportement de Paulette, qu'elle juge irresponsable, Astrid incarne la voix de la raison, voire de l'autorité. Elle s'exprime principalement à l'impératif, sur un ton lourd de reproches, et calme ses nerfs en se goinfrant de bonbons, d'où sa couleur : le rose. Professeure de yoga pas vraiment zen, elle tire sa dimension comique et attendrissante de ses nombreuses contradictions.

Couleurs complémentaires

L'harmonie des couleurs suggère aussi l'attirance entre les personnages. Jean-Michel, le conducteur de camion, apparaît en indigo. La teinte est celle du bleu de travail, symbole de la classe ouvrière, mais c'est aussi la couleur complémentaire du orange, associé à Paulette, dont Jean-Michel tombe amoureux. Sa mère, Mémé, est en violet, nuance proche

1 On peut penser au célèbre album jeunesse *Petit-Bleu et Petit-Jaune* de Leo Lionni (1959), dans lequel les personnages sont représentés par des formes colorées.
2 « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles, »
3 Dossier de presse du film.

du bleu, qui rappelle leur lien familial. Elle croise subrepticement Linda et ses amies à la supérette, bien avant de les accueillir chez elle.

Serge porte un uniforme bleu ciel de gendarme, comme son chef. Cette nuance recèle aussi une allusion humoristique à sa maladresse de débutant : c'est un « bleu », incapable d'arrêter une fugitive ou de se servir de son arme de service. Malencontreusement privé de son uniforme, il dévoile un caleçon rayé de rose, couleur d'Astrid, cette dernière ne le laissant pas indifférent. Le film s'amuse de cette association chromatique stéréotypée, digne d'une comédie romantique.

Arc-en-ciel de copines

Cette galerie de personnages hauts en couleur est complétée par les trois amies de Linda, qui sont aussi ses voisines dans la cité. Annette, la fille du gardien, est la coquette de la bande et change souvent de vêtements. Chez Mémé, elle ne résiste pas à l'envie d'ouvrir l'armoire de la vieille dame pour se parer de nouvelles tenues, observant d'un air ravi son reflet dans le miroir [séq. 10]. La couleur mauve, historiquement associée à la mode[4], lui sied à merveille.

Carmen habite l'appartement en dessous de chez Linda. Toujours active, elle s'occupe de son petit frère en l'absence de leur mère, le promène en poussette ou prépare son déjeuner. Son personnage évoque en creux la situation des parents aux revenus modestes, qui travaillent et doivent confier à leurs enfants de larges responsabilités. Elle et ses frères, Castor, Fidel et le petit Pablo, arborent un dégradé de verts qui matérialise la fratrie.

En sweat et jogging, Afia est inséparable de son chien imposant, monture favorite de Pablo et cerbère bruyant qui terrorise Astrid. L'animal et sa maîtresse partagent des teintes proches : le brun et le carmin.

« Linda et ses copines sont toutes des filles de couleur »

Chiara Malta et Sébastien Laudenbach

Zazie dans le métro (1960) © Malavida Films

Rébellion à hauteur d'enfants

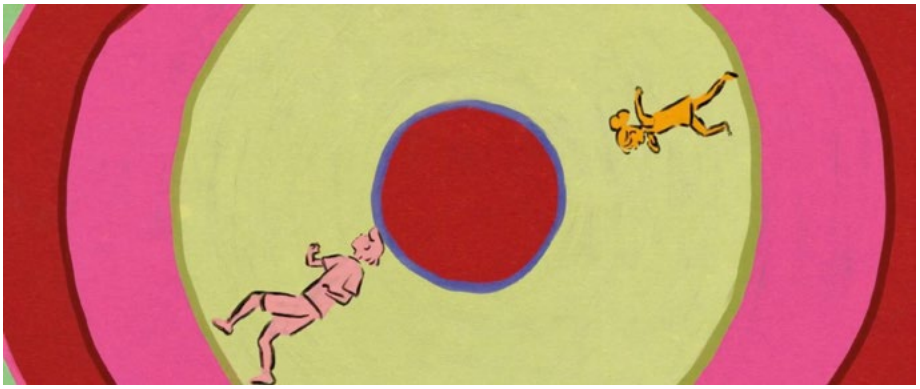
Entre audace et détermination, Linda ne s'en laisse pas compter. Elle n'est pas sans rappeler d'autres figures cinématographiques d'enfants indociles, qui défient les adultes et s'insurgent contre l'ordre établi.

Chronique d'une adolescence solitaire, *Les Quatre Cents Coups* (1959) est le premier long métrage de François Truffaut mettant en scène son double de cinéma, Antoine Doinel. Comme celle de Linda, l'existence d'Antoine s'inscrit dans un réel bien défini : le quartier de Pigalle et un contexte familial dysfonctionnel. Son caractère rebelle s'incarne dans ses déplacements incessants, de l'errance dans les rues de Paris quand il fait l'école buissonnière à sa fuite effrénée vers la plage, après sa fugue du centre pour mineurs délinquants.

Contemporaine d'Antoine Doinel et tout aussi frondeuse que Linda, l'héroïne du film de Louis Malle *Zazie dans le métro* (1960) détonne par sa gouaille espiègle et sa liberté de ton. Elle vitupère contre le métro en grève et questionne sans fin les adultes. Son personnage semble défini, comme celui de Linda, par ses courses incessantes, soulignées par l'effet de défilement en accéléré des images. Si Linda est jaune, Zazie est rouge, de la couleur du pull dont elle ne se sépare jamais. Quand Zazie troque sa jupe plissée pour un jean, sa silhouette renvoie plus encore à celle de Linda.

Autre héroïne en salopette, la jeune Scout, dans le film *Du silence et des ombres* (1962) de Robert Mulligan, habite le sud des États-Unis dans les années 1930. Révoltée par la ségrégation, elle questionne les normes de la société dans laquelle elle vit et s'offusque de l'injustice dont sont victimes les Afro-Américains. Comme Linda, son personnage se caractérise par l'énergie de ses mouvements, qui témoignent de sa liberté et de son insoumission.

4 Le premier colorant synthétique produit de manière industrielle était de couleur mauve. Il fut utilisé au XIXe siècle pour teindre des étoffes de laine ou de soie ; sa teinte s'imposa durablement dans la mode. *Cf.* Cruschiform, *Colorama : Imagier des nuances de couleurs*, Gallimard, 2017.



Musique

Personnages en chansons

La bande originale du film s'articule autour de plusieurs chansons. Interprétées par les comédiennes et comédiens du film, elles approfondissent la psychologie des personnages.

Narration suspendue

«Inclure des chansons était l'une des choses qui nous enthousiasmaient et qu'on voulait vraiment faire[1]», indique Sébastien Laudenbach. Les cinéastes en ont écrit les paroles en même temps que le scénario, puis ont fait appel au compositeur Clément Ducol[2] pour l'arrangement musical. Au nombre de quatre, ces chansons suspendent la narration pour éclairer une facette des personnages. L'abstraction de l'espace pendant ces séquences chantées souligne leur statut singulier dans l'histoire. Dans ces interstices dialoguent passé et présent, enfance et âge adulte: Astrid plonge dans ses souvenirs les plus anciens, Giulio revient dans ceux de sa fille.

Psychologie des personnages

Première chanson du film, la berceuse «Dormir, dormir» [séq. 4] se déploie dans une atmosphère nocturne. Veillant dans sa cuisine, Paulette apparaît comme tous les parents de la cité, qu'une succession de plans montre s'occupant de leurs enfants. Quand la caméra revient sur elle, la musique prend une dimension intime. La contrebasse se joint aux sanglots de Paulette pour souligner sa détresse profonde.

Dans «Les bonbons d'Astrid» [séq. 7], le caractère enfantin de la chanson, qui évoque les jeunes années d'Astrid et de Paulette, est introduit par l'esthétique colorée de l'image. Les formes courbes de sucreries en suspension organisent un espace abstrait. Jouant de la rime entre «non» et «bon», les paroles empruntent à la comptine et la tonalité aiguë du chant évoque l'innocence de l'âge tendre. La dimension ludique de la séquence tranche avec son propos, qui éclaire la relation entre les deux sœurs et montre la cadette dévorer symboliquement son aînée.

«Mourir au dîner» [séq. 12] donne la parole à Giulio. «Bien qu'il s'agisse d'un deuil, nous ne voulions pas d'un enterrement mais d'une célébration[3]», précise Chiara Malta. La mélodie rythmée et joyeuse contraste avec la mélancolie des paroles. Costumé en Monsieur Loyal, Giulio rappelle la figure du chorégraphe mourant dans la comédie musicale *Que le spectacle commence* de Bob Fosse (1979), qui a inspiré les cinéastes pour cette séquence.

Battements de cœur

Intitulée «Un souvenir ou deux» [séq. 13], la chanson du générique de fin tient une place à part dans le film puisqu'elle n'est pas interprétée par une comédienne, mais par la chanteuse Juliette Armanet. Elle se présente comme un épilogue musical et reprend la mélodie de la séquence de la mort de Giulio. La musique s'appuie sur la scansion des basses: résonnant comme les battements du cœur de Linda, elles évoquent une petite fille bien vivante, apaisée d'avoir recouvré la mémoire.

Orchestre de poche

En plus d'avoir écrit la mélodie des chansons, Clément Ducol a composé la musique instrumentale du film, d'inspiration jazzy. Un quintet de cordes, des bois, des vents et une batterie: pour reprendre la formule du compositeur, ces instruments forment «un orchestre de poche[1]».

Le compositeur a été impliqué en amont du processus de fabrication du film, permettant aux artistes de caler (ou décaler) le rythme de l'animation sur celui des morceaux. Quand Paulette s'introduit dans le poulailler **[séq. 5]**, la musique outrée relève du *mickeymousing*[2] et souligne l'aspect burlesque du personnage, renforçant le comique de la séquence. Lors de la poursuite du poulet pendant la manifestation **[séq. 6]**, le découpage de la séquence épouse le phrasé de la musique, et l'ajout progressif des instruments accompagne la tension grandissante.

La musique dialogue aussi avec les autres composantes de la bande sonore: les bruitages et les voix. Quand Paulette éponge la fuite dans sa cuisine **[séq. 3]**, le miaulement du chat, le son des gouttes et de la porte du four participent du rythme du morceau et constituent des contrepoints sonores aux instruments.

1 Entretien avec Clément Ducol et les cinéastes par Benoit Basirico, Cinezik, 20 mai 2023.
2 Clément Ducol a également composé, avec Camille, les chansons du film *Emilia Pérez* de Jacques Audiard (2024). Ils ont reçu l'Oscar de la meilleure chanson originale pour le titre «El Mal».
3 Entretien sur Cinezik, déjà cité.

1 Leçon de musique autour du film d'animation, Festival La Rochelle Cinéma (Fema), 7 juillet 2023.
2 Technique qui consiste à souligner chaque élément visuel d'un film par la bande sonore, en hommage au style musical des premiers dessins animés, sans dialogues, mettant en scène le personnage de Mickey Mouse.

Style
Esquisses en mouvement

Prolongeant l'esthétique de *La Jeune Fille sans mains*, l'animation du film déploie un style visuel qui privilégie le mouvement plutôt que la figure, l'épure au détriment du détail.

Vitalité

Ce qui frappe dans l'animation de *Linda veut du poulet !*, c'est le renoncement aux lignes de contour continues au profit d'une logique d'apparition et de disparition du trait. « Il y a l'idée, de manière intuitive, de retirer de l'information sur certaines images. Cela nous permet d'une part d'aller plus vite, d'autre part d'avoir un effet de ligne vivante, comme si le dessin se créait sous nos yeux[1] », explique Sébastien Laudenbach. S'en dégage une impression de vitalité, cherchant à traduire des sensations plutôt qu'à reproduire fidèlement le réel.

Cette énergie procède aussi de la bande sonore : « Le dessin a été cousu sur le jeu des acteurs[2] », indique le cinéaste. Dans cette esthétique de l'esquisse, du vide et du plein, le trait s'allège et épouse le geste de l'artiste animateur, sans craindre l'abstraction.

Rythme

Ce parti pris graphique confère de la souplesse à l'animation, dont le style change en fonction de la valeur du cadre. Le dessin se précise en plan rapproché, pour rendre expressif un visage et transmettre les émotions d'un personnage. Dans les plans larges, dévolus aux déplacements, la silhouette est réduite à quelques traits et le personnage identifié par une pastille colorée [Personnages]. Cette interaction entre valeur de cadre et animation impulse le rythme de la séquence.

C'est le défilement des images qui donne du sens aux esquisses. Suggérées par quelques traits, les figures s'avèrent parfois abstraites dans la fixité ; leurs formes ne se dévoilent alors que dans le flux de la projection, quand les images entrent en relation les unes avec les autres[3].

Mouvement

Le mouvement est prépondérant dans cette recherche du rythme. En témoigne l'attention portée aux gestes, qui caractérisent plus finement les personnages que le dessin : le souffle de Linda pour dégager son visage ou la posture maternelle de sa mère, qui tient le poulet blotti dans ses bras[4] [séq. 6]. Le mouvement dans l'image place aussi le spectateur dans une position active : son œil, plutôt que d'être guidé par un trait qui fermerait le dessin, est invité pendant la projection à compléter à sa guise les formes inachevées.

1 Jacques Kermabon, « La force du collectif. Entretien avec Sébastien Laudenbach et Chiara Malta », *Blink Blank* n° 7, printemps/été 2023.
2 Leçon de musique autour du film d'animation, déjà citée.
3 Ce principe, expérimenté par Sébastien Laudenbach au sein du collectif l'Ouvroir d'Animation Potentielle (Ouanipo, en clin d'œil à l'Oulipo), est appelé « cryptokinographie ».
4 Le geste de Paulette rappelle celui d'Antonietta (Sophia Loren) dans *Une journée particulière* d'Ettore Scola (1977), qui tient délicatement un merle dans son corsage, comme si l'oiseau était l'un de ses (nombreux) enfants.

Atelier pratique : Esquisses de personnages (durée : 2h environ)

Cet atelier a pour objectif de permettre aux élèves de s'essayer à l'esthétique singulière du film en animant des esquisses de personnages.

Matériel nécessaire

- Feuilles de papier-calque A4, à découper en 4 feuillets
- Feutres
- Jeu de cinq ou six images figurant une personne (photo de presse, visuel publicitaire…) en format A6 de préférence. Panacher entre vues en pied et gros plans. Imprimer autant de jeux que nécessaire pour que chaque élève dispose d'une image. Une même image sera travaillée par plusieurs élèves.

En classe

- Distribuer à chaque élève une image et plusieurs feuillets-calque.
- L'élève positionne le premier feuillet sur l'image qui lui a échu et décalque en quelques traits de feutre une partie de la silhouette de son personnage.
- Il recommence avec les autres feuillets, en variant à chaque fois les traits.
- Photographier ou scanner chaque feuillet et les enregistrer sur un ordinateur.
- Numéroter les fichiers en veillant à l'ordre dans lequel les images vont s'enchaîner. Celles qui concernent un même personnage doivent être consécutives. Les importer dans une application ou un logiciel pour créer des gifs animés (par exemple PowerPoint). Chaque seconde de film d'animation est composée de huit à douze images différentes.
- Visionner le résultat animé en classe. Les personnages ne bougent pas, mais donnent le sentiment d'être animés grâce aux traits mouvants.

Variante

Les élèves peuvent travailler à partir de planches d'Eadweard Muybridge ou Étienne-Jules Marey, inventeurs de procédés photographiques de décomposition du mouvement. Certaines de leurs planches sont accessibles en ligne, notamment sur le site du musée d'Orsay[1]. En décalquant les corps dans leurs différentes positions, les élèves sont invités à réfléchir aux traits nécessaires pour suggérer le mouvement du sujet.

1 musee-orsay.fr/fr/ressources/repertoire-artistes-personnalites/eadweard-muybridge-35799

1

2

3

4

5

6

7

8

Séquence

La promesse [00:15:14 – 00:18:48]

D'une chambre à l'autre, de confidences en questionnements, cette séquence nocturne amorce un voyage introspectif pour Linda et sa mère, entre veille et sommeil. Découpée en trois parties, la séquence se présente comme une transition entre les premières minutes du film (la dispute entre Linda et Paulette) et la journée intense du lendemain.

Une pièce sombre

Paulette est retournée chez Astrid. Elle pénètre dans la chambre où est couchée sa fille ; l'ouverture de la porte troue la pénombre de la pièce [1]. Ce premier plan annonce métaphoriquement l'enjeu de la séquence et, au-delà, du film : éclairer la « nuit noire » de la mémoire de Linda, en écho aux propos de Giulio [Encadré : Incipit poétique].

La tension entre oubli et souvenirs se décline esthétiquement dans le contraste récurrent entre obscurité et lumière, entre noir profond et couleurs éclatantes. Elle est aussi illustrée par le rendu de l'image, qui évoque les cartes à gratter de l'enfance : sous la surface opaque et sombre se dissimulent des couleurs, qui ne demandent qu'à être dévoilées par des traits de crayon, à l'image des souvenirs qui « attendent patiemment qu'on vienne les repêcher », comme le disait encore Giulio.

Retrouvailles

Les retrouvailles entre mère et fille sont filmées en une succession de plans rapprochés, qui les présentent côte à côte dans l'image, à la même hauteur. Placée entre elles et diffusant un halo vert, la bague scelle leur réconciliation [2]. La mise en scène installe la montée progressive de l'émotion qui, comme souvent dans le film, s'accompagne d'un effet burlesque : Paulette trébuche et jure ; Linda grimace. Les excuses de Paulette constituent une première acmé émotionnelle, que souligne le mouvement circulaire de la caméra autour des personnages et l'introduction de la musique [3].

Ponctuée par les cordes, l'entrée en scène d'Astrid rompt avec humour la solennité de l'instant [4]. Le changement d'axe et d'échelle de plan marque son éloignement. Séparée de Linda et Paulette dans l'image et exclue de leur conversation, Astrid n'a pas conscience de l'importance de ce qui se joue entre elles.

La bague et le poulet

Restée seule, Linda observe le bijou de sa mère [5]. Son regard témoigne de sa perplexité : quels souvenirs devrait-il évoquer pour elle ? La proposition de Paulette, formulée hors champ tandis qu'elle rallume la lumière, renforce la dimension mémorielle de l'objet : « Tu peux me demander ce que tu veux. » Le désir de la mère de se racheter n'a d'égal que son soulagement d'avoir retrouvé sa bague, qui lui rappelle Giulio.

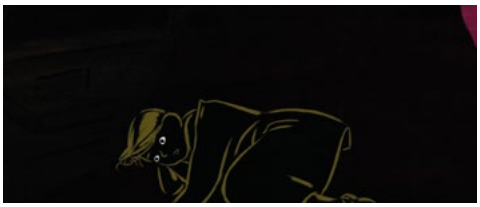
Quand Paulette revient, l'échange est à nouveau filmé en plans rapprochés, en champ-contrechamp[1]. Cette épure de la mise en scène laisse toute sa place à l'émotion quand Linda formule son souhait. Son regard résolu quand elle évoque la recette du poulet [6] contraste avec sa circonspection devant la bague [5], d'autant que le cadre et l'échelle des deux plans sont similaires. Sa détermination accrédite implicitement la valeur symbolique de ce plat.

Introspection

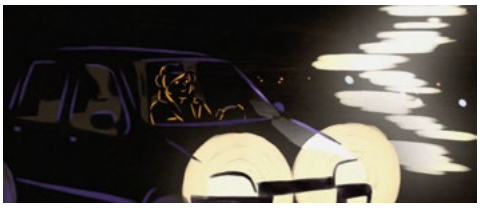
La voiture de Paulette file dans la nuit. La mise en scène place cette deuxième partie de la séquence sous le signe

1 Figure de montage qui consiste à montrer un personnage, puis ce que ce personnage regarde.

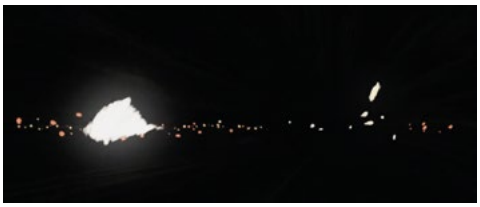
9



10



11



12

13

14

15

16

de la projection : les vitres brillamment éclairées du véhicule évoquent un écran de cinéma [7, 13], vierge de toute image, telle la mémoire de Linda, dont les souvenirs avec son père ont disparu. Couchée sur la banquette arrière, la petite fille s'est endormie. L'éclairage urbain projette sa lumière dans l'obscurité du véhicule et ravive la couleur de ses vêtements [8], évoquant métaphoriquement les souvenirs qui tentent de se rappeler à elle dans son sommeil.

Linda ouvre subitement les yeux [9]. La suite de la séquence adopte une dimension introspective, tant l'habitacle plongé dans la pénombre s'apparente à un cocon utérin. Cette recherche intime se déploie dans l'échange entre Linda et Paulette, que la nuit, propice aux confessions, encourage. L'innocence et la profondeur des questions de la petite fille dialoguent avec les hésitations de sa mère. Se souvenir s'apparente à se réveiller, ouvrir les yeux, par opposition au sommeil de l'oubli.

Espace et temps

Une succession de plans montre de l'extérieur le trajet de la voiture [10, 12, 14]. Le déplacement est d'abord géographique : le véhicule rejoint la cité de Linda, il longe des rues et passe sous un tunnel qui peut symboliser la naissance comme la mort. L'itinérance s'avère temporelle, tant les références au passé (la naissance de Linda, le décès de son père) nourrissent la conversation des deux passagères. Cette double dimension du voyage, dans l'espace et dans le temps, est suggérée par le défilement quasi cosmique du paysage autour de la voiture [11], comme si cette dernière s'était métamorphosée, le temps du trajet, en véhicule spatiotemporel.

Le dernier plan de déplacement intrigue [14] : alors que la voiture se déplaçait de gauche à droite dans le cadre [10, 12], elle entre par la droite de l'image, créant une incohérence avec le plan précédent. Perturbant la logique du montage, ce choix met en valeur l'ultime question de Linda : « Papa, il a existé ? »

Complicité

La dernière partie de la séquence est construite en miroir des premiers plans et se déroule dans une autre chambre, celle de Linda. La mise en scène du dialogue, en champ-contrechamp rapproché, inscrit la promesse de Paulette dans la continuité de l'échange débuté chez Astrid. Entre les deux scènes, la complicité entre la mère et la fille s'est renouée, ce dont témoigne l'intensité du halo vert de la lampe qui les entoure [15], bien plus étendu que le scintillement de l'émeraude [2]. Une fois la lumière éteinte, Paulette quitte la chambre de Linda [16] comme elle y était entrée au départ [1].

Le mouvement de la séquence annonce ainsi la trajectoire du film [Récit], qui s'ouvre sur les relations tendues entre Linda et sa mère et se clôt sur leur apaisement.

Incipit poétique

Les premiers mots du film, chuchotés par Giulio, annoncent l'atmosphère nocturne de cette séquence, dans laquelle Linda évoque pour la première fois son regret de ne pas se souvenir de son père. Il peut être pertinent de relire cet incipit poétique avec les élèves, en vue de l'analyse de la séquence.

« 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. »

Récit
(Re)tisser des liens

VIDÉO EN LIGNE

Le film aborde avec délicatesse le deuil, à travers un récit qui s'inscrit dans une double trajectoire : renouer les liens distendus entre mère et fille et faire dialoguer harmonieusement souvenirs et avenir.

Disparition

Prologue à l'action du film, la séquence de générique se déroule dans le passé, celui de la toute petite enfance de Linda [séq. 1]. Évoquant la mort de Giulio, ces premières minutes sont traversées par le motif de la disparition. C'est d'abord la lueur verte d'une bague, qui rapetisse avant de s'éteindre. Puis c'est au tour de la silhouette des parents de Linda de s'estomper, quand Giulio s'effondre. La sirène d'une ambulance envahit la bande sonore et l'atmosphère festive de la soirée s'assombrit. Les bulles colorées, parcelles d'un passé heureux, s'évanouissent de l'image comme les souvenirs de la mémoire de Linda. N'en reste qu'une jaune, dans laquelle est dessinée la fillette, qui se métamorphose en couvercle de boîte à bijoux et marque la transition avec la séquence suivante, située dans le présent. Sept ans se sont écoulés, mais le raccord entre les deux plans à partir d'une forme jaune, couleur de Linda dans le film, suggère que le personnage s'est construit sur les cendres de son passé.

Le motif de la disparition traverse plus largement le récit, comme en écho à celle, originelle, de Giulio : c'est Pablo qui échappe à la vigilance de sa sœur, c'est la bague que Paulette accuse Linda d'avoir volée ou la clé des menottes que Serge fait mine d'avaler. L'absence s'avère à chaque fois temporaire. De façon similaire, le parcours du film consiste à raviver les souvenirs enfouis dans la mémoire de Linda.

Circulation contrariée

Mère et fille vivent le deuil de Giulio de façons opposées. Si Paulette peine à s'affranchir de cette époque révolue, Linda souffre du manque de souvenirs. Cette tension se cristallise autour d'un accessoire essentiel, la bague verte offerte par Giulio à Paulette. Le bijou apparaît comme un talisman que chacun des personnages voudrait avoir pour lui : Linda aime l'enfiler à son doigt (« Comment ça s'fait qu'elle me va ? » demande-t-elle gaiement à sa mère [00:03:32]) et Paulette ne peut imaginer s'en séparer (« J'y tiens beaucoup, moi, à cette bague, et tu sais très bien pourquoi », explique-t-elle à sa fille [00:09:52]). La circulation contrariée du bijou symbolise le poids du deuil, qui sépare la mère et la fille. Leur discorde trouve son paroxysme dans la gifle que Paulette inflige à Linda [séq. 2].

Dans le même temps, le film souligne la profondeur des liens entre les deux personnages, qui partagent des gestes similaires : à la ferme, Paulette s'approche de la fenêtre pour regarder à l'intérieur et encadre son visage avec ses mains. Le plan suivant montre Linda dans la même position pour observer sa mère à travers la vitre de la voiture [séq. 5]. Ce mimétisme inconscient trouve une déclinaison verbale : Paulette reproche à Linda ses « jérémiades » avant qu'Astrid emploie le même terme à son égard ; lors de leur dispute, elle conclut par : « Tu es une voleuse et une menteuse, Linda », accusation que reprend Serge à son encontre.

Parcours d'obstacles

Un nouvel « accessoire » impulse la réconciliation de Paulette et de sa fille : le poulet. Sa recherche pour cuisiner la recette promise déclenche un déplacement géographique, qui se double d'un cheminement plus intime pour les personnages [Séquence]. « Ce poulet est un MacGuffin[1] derrière lequel on court[2] », analysent les cinéastes. De fait, c'est moins la nature de la proie que le fait de la chasser ensemble qui rapproche Paulette et Linda.

Leur quête se présente comme une course d'obstacles, symbolisés par l'image récurrente de devantures closes (celles des commerces en grève) et de grilles (devant l'entrée du

1 Terme popularisé par Alfred Hitchcock, qui désigne un élément mystérieux ou sommairement décrit, prétexte à la dramaturgie.
2 Dossier de presse du film.

supermarché ou autour du poulailler). Puis c'est un flux de manifestants qui contrarie leur course. Linda et Paulette persévèrent et, ce faisant, s'efforcent de combler le vide entre elles. La composition de l'image témoigne de leur rapprochement progressif : sur le parking du supermarché fermé, Paulette s'apprête à renoncer, mais Linda s'entête. Leur opposition est soulignée par l'omniprésence de la voiture entre elles. Arrivée à la ferme, Paulette sort du véhicule, quittant l'espace où sa fille l'attend. Quand elle revient avec le poulet, leurs deux visages se reflètent dans le rétroviseur. Elles se regardent, image d'une complicité renaissante. Plus tard, à l'arrière du camion de Jean-Michel, mère et fille partagent à nouveau le cadre, plus que jamais alliées.

Libération

La quête du poulet s'avère une métaphore du travail de deuil, et les tribulations de Paulette et Linda conduisent à un apaisement de leurs relations respectives avec le passé. Pour Paulette, il s'agit d'une libération, au sens propre comme au figuré. Si Jean-Michel lui ôte ses menottes [séq. 11], il la délivre surtout d'une prison de chagrin en lui (re)passant la bague au doigt. Le plan en insert[3] sur la main de Paulette souligne le changement de statut de la bague : jusque-là associée au souvenir de Giulio, elle devient le gage d'un nouvel amour.

Le parcours de Linda consiste quant à lui à se réapproprier son histoire. Il débute quand elle réclame un poulet aux poivrons, malgré les protestations de sa mère. Par la suite, c'est elle qui mène la recherche des ingrédients. Préparer les légumes s'avère une étape importante : les coups de hachoir apparaissent comme le moyen d'affronter le passé quand sa mère, décidée à tuer seule le poulet, préfère l'en protéger. Le poulet agit comme une madeleine de Proust pour Linda. À l'inverse de la mise en scène de la mort de Giulio, la séquence de réminiscence décline le motif de l'apparition, dans une cuisine envahie par la fumée [séq. 12]. Tout commence par une goutte d'eau qui coule sur la joue de Linda, comme une larme. Quand elle lève les yeux, Giulio est installé à table et cherche la recette du « poulet papa ». Tel un prestidigitateur, il surgit ensuite dans la lumière de projecteurs colorés. C'est finalement tout un flot de souvenirs qui se projette sur l'écran noir de la mémoire de Linda, entourée de ses amies.

Cette aspiration à transcender collectivement le chagrin trouve son accomplissement dans le banquet qu'organisent Linda et sa mère pour les habitants de la cité. La recette du poulet aux poivrons se teinte alors d'une coloration joyeuse. Les visages souriants de Linda, Paulette et Jean-Michel, qui s'inscrivent dans des bulles de couleur, marquent l'achèvement de ce double parcours de deuil, alors que se fait entendre la mélodie du générique [Musique] : écho au prologue, la séquence finale annonce de nouvelles soirées festives et autant de futurs souvenirs heureux pour Linda.

Poulet, petits pois et pastèques

Grande surface, supérette, boucherie de quartier ou vente directe à la ferme : le film s'attache à représenter différents commerces alimentaires. La grève est l'occasion pour Paulette et Linda de constater qu'avant d'être vendu en rayon, le poulet « Kori Koko » vanté sur un panneau publicitaire est d'abord un volatile qu'il faut égorger. Une façon pour le film de pointer la déconnexion entre les consommateurs et l'origine des aliments dans leur assiette.

« Hachis ou lasagnes ? » demande Paulette. « C'est pareil », répond Linda. L'échange concerne des plats industriels surgelés et insipides. Il dépeint en creux le quotidien d'une mère célibataire, qui manque de temps pour cuisiner. Il suggère peut-être aussi l'impossibilité pour Paulette de passer derrière les fourneaux, rôle autrefois dévolu à Giulio. Chez Astrid au contraire, Linda aide à écosser les petits pois et (re)découvre les dîners « faits maison ». Le film s'amuse des contradictions de cette sportive à la nourriture saine, qui dévore des bonbons en cachette.

Le temps du repas est aussi révélateur de la relation à autrui, de la solitude de Mémé qui déjeune devant la télévision à l'attention de Carmen pour son petit frère Pablo, à qui elle prépare à manger. Le festin final indique le pouvoir fédérateur de la quête collective des ingrédients de la recette de Giulio : rassemblés autour de la fontaine, les habitants partagent des pastèques, à présent inoffensives **[Mise en scène]**.

3 Gros plan sur un objet ou un détail.

Décor
Cité radieuse

Lieu où commence et s'achève le film, la cité apparaît comme un espace convivial. L'approche colorée et stylisée du décor participe de cette impression d'une utopie collective qui se vit au quotidien.

De la cuisine au parvis

La séquence d'ouverture présente Linda et sa mère en même temps que leur cadre de vie, suggérant l'importance du décor dans la dramaturgie du film [séq. 1]. La caméra circule dans l'appartement à la suite des personnages : d'abord la chambre de Paulette, puis le couloir et la cuisine. Les autres pièces se devinent à travers les fenêtres : la salle de bain, puis la chambre de Linda, où l'enfant enfile son pyjama. L'exploration du décor se poursuit à l'extérieur. Le mouvement panoramique de l'image dévoile l'agencement spacieux d'une cité tranquille : plusieurs barres d'immeubles se répartissent autour d'une vaste place bordée d'arbres et ornée d'une fontaine. Cette visite inaugurale s'accomplit dans un même mouvement musical et suit une trajectoire qui sera celle du film, « d'un deux-pièces cuisine au parvis d'une cité, d'une famille monoparentale à tous les habitants du quartier[1] ».

Masses colorées

La séquence d'ouverture introduit ainsi les choix esthétiques à l'œuvre dans les décors, créés par la peintre Margaux Duseigneur[2]. L'artiste a travaillé en plusieurs étapes : elle a d'abord réalisé une ébauche colorée sommaire de chaque séquence pour déterminer les volumes et obtenir une impression générale de l'ambiance du film (*cf.* ci-dessous). Puis elle a affiné l'équilibre des teintes avec des pochades, croquis rapides et colorés exécutés sur le vif. La dernière étape a consisté en l'ajout des détails et éléments de décor, ainsi que des effets de texture, qui apportent de la matière aux pans colorés (coups de pinceau, dégradés, mouchetés…).

Making of du film © Gebeka Films

Conçus comme un équilibre « à la fois savant et très accessible[3] » de grandes masses colorées, les décors du film, et singulièrement ceux de la cité, sont plus évocateurs que descriptifs. La perspective est esquissée en quelques lignes et les espaces représentés par des formes simples et géométriques. Dans chaque séquence, la palette se résume à trois ou quatre teintes franches, dont la juxtaposition évoque le fauvisme, notamment les œuvres du peintre Maurice de Vlaminck. Non figuratif, l'agencement des coloris compose une ambiance, une émotion. L'harmonie entre le mauve des immeubles et l'orangé du ciel évoque ainsi la sérénité du crépuscule dans la séquence d'ouverture, alors que les cieux verts paraissent menaçants au-dessus des façades violettes lorsque Paulette et Linda partent fâchées chez Astrid [séq. 2].

> **« Les décors laissent au regard la liberté de circuler et au cerveau la liberté d'imaginer »**
>
> Chiara Malta et Sébastien Laudenbach

L'architecture de la cité se révèle par la mise en scène. La valeur de plan suggère la superficie des espaces : l'intérieur des appartements est le plus souvent filmé en plans rapprochés, indiquant des pièces de dimensions réduites, qui incitent les personnages à sortir : les frères de Carmen jouent au ballon hors de chez eux, Afia promène son chien. À l'inverse, les extérieurs apparaissent en plans panoramiques, concourant à créer une impression d'immensité dans des espaces qui invitent à la circulation. Outre cette perception horizontale du décor, le recours fréquent aux plans en plongée construit la verticalité du lieu. Les barres d'immeubles n'en sont pas pour autant écrasantes. En témoignent les plans en contre-plongée (vus du dessous) qui dévoilent le ciel au-dessus des bâtiments. La fluidité de la caméra qui part des fenêtres, longe les façades, puis descend jusqu'au parvis concourt à unir les différents espaces de cette cité à taille humaine.

1 Dossier de presse du film.
2 Margaux Duseigneur a été cheffe décoratrice sur le film *La Traversée* de Florence Miailhe (2021).
3 Sébastien Laudenbach dans « La force du collectif », déjà cité.

Lieu de vie

Le film met en scène le quartier comme un lieu de mixité (sociale, générationnelle, religieuse), où résident des familles d'origines diverses : le père de Linda était italien et la fin de la séquence d'ouverture donne à entendre la voix d'une mère qui appelle en espagnol ses enfants pour dîner. Les commerces reflètent cette diversité : la supérette « Chez You » porte des caractères chinois sur sa devanture, et le quartier propose des boucheries halal et casher, toutes identiquement fermées le jour de la grève. Sans être un décor de carte postale, la cité du film se présente comme un espace de vie accueillant et désirable, loin des clichés de violence et de déclassement souvent attachés à la représentation d'un quartier populaire. Seule image qui évoque ces poncifs, le plan des hélicoptères survolant les barres d'immeubles envahis de fumée prend une dimension parodique [séq. 11].

Cette description animée de la cité fait dialoguer le film avec la comédie italienne des années 1960, dont les intrigues se déroulent dans les milieux modestes et révèlent la solidarité entre les personnages. Dans le premier sketch du film *Hier, aujourd'hui et demain* (1963), Vittorio De Sica dépeint ainsi un faubourg populaire de Naples dont les habitants vivent de petites combines et font front pour échapper à la police. Quand Adelina (Sophia Loren), mère de nombreux enfants et véritable soutien de famille, est arrêtée pour vente de cigarettes de contrebande, tout le voisinage se cotise pour la faire sortir de prison. Au-delà de la satire sociale, la dimension subversive du genre résonne avec le propos contestataire de *Linda veut du poulet !* [Mise en scène].

Chœur d'enfants

La grève transforme le quartier en territoire de la jeunesse. Cette autonomie se traduit par un détournement ludique et éphémère des espaces, telles la cage d'escalier ou la fontaine, converties en terrains de jeux. En l'absence des adultes partis manifester, les adolescents ne restent pas désœuvrés, mais se montrent inventifs et solidaires quand il s'agit d'aider Linda à rattraper le poulet. Tous finissent par converger sur le parvis, agora animée qui se couvre des gommettes chamarrées de leurs silhouettes. Leur énergie généreuse trouve son incarnation dans l'arbre couvert de leurs vêtements colorés, témoin de leurs tentatives pour déloger le précieux volatile.

En l'absence de téléphones portables, le quotidien de la cité est observé et commenté par les plus jeunes depuis leurs fenêtres. Évoquant la tragédie antique, ce chœur assiste aux péripéties de l'intrigue depuis les balcons, témoin de la gifle de Paulette ou de l'arrivée des policiers. Les enfants apparaissent comme des sentinelles qui veillent sur leurs semblables, dans une cité qui ne dort jamais. Quand la mélopée se fait clameur et que leurs silhouettes se réduisent à des bouches qui crient famine, le chœur devient le cœur battant d'une cité révoltée.

Hier, aujourd'hui et demain (1963) © Carlotta Films

Voisins, voisines

Suscitant des sentiments contradictoires, les personnages de voisins ou voisines constituent un catalyseur de fiction au cinéma. Leurs immeubles, quartiers ou cités sont les décors d'intrigues qui invitent à la réflexion sur le rapport à l'altérité et les façons de vivre ensemble.

L'immeuble de *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock (1954) est constitué de hautes façades de brique qui encadrent une cour centrale. Dans ce décor étouffant, le réalisateur met l'accent sur les fenêtres qui se font face. Chacune s'apparente à un œil qui observe, ainsi qu'à un espace de projection des pulsions voyeuristes du personnage principal, un photographe. Le film dépeint un voisinage qui s'épie sans jamais se parler. On peut y voir le portrait d'une société qui se méfie d'elle-même, renvoyant au maccarthysme triomphant de l'époque.

L'atmosphère est tout autre dans *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche (2003). Le film suit une bande d'adolescents qui répètent une pièce de Marivaux sur une place aux allures d'amphithéâtre. Évoluant avec fluidité dans le décor, la caméra montre le quartier comme un espace ouvert, dans lequel les habitants circulent et s'interpellent depuis leurs fenêtres. Le film n'élude pas pour autant le contexte social, mettant en scène un contrôle d'identité mouvementé.

Tourné en décors réels avec les résidents d'une cité d'Ivry-sur-Seine, *Gagarine* de Fanny Liatard et Jérémy Trouilh (2020) documente un mode de vie menacé de destruction. S'éloignant du réalisme, cadres et couleurs concourent à une mise en scène poétique du bâtiment, filmé comme un vaisseau spatial fantasmé. La cité comme décor de rêve, le HLM comme lieu solidaire dans lequel générations et origines se mélangent : derrière le lyrisme du film, l'utopie affleure.

Mise en scène
En liberté !

***Linda veut du poulet !* exalte avec humour l'esprit de résistance et célèbre joyeusement la liberté conquise par ses personnages. Cette vitalité irrigue la mise en scène, qui accompagne l'insurrection de toute une cité.**

Liberté et oppression

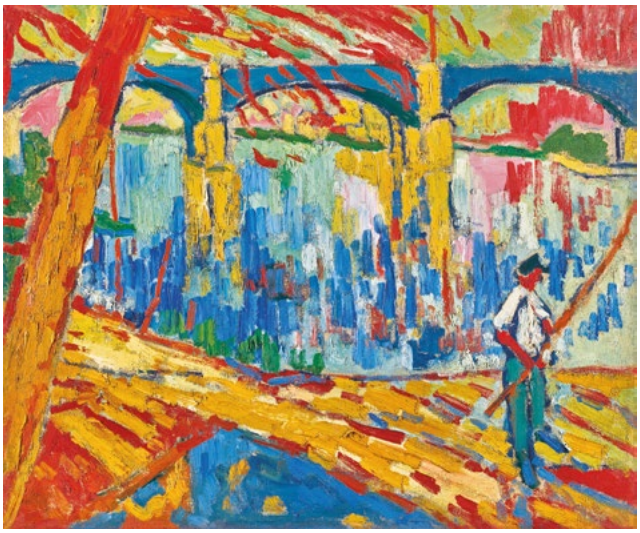
Tantôt au premier plan quand ils nichent dans un arbre proche de l'école ou sur le parvis de la cité, tantôt plus discrets dans l'image quand ils volent au-dessus des immeubles dans le lointain, les oiseaux constituent un motif récurrent dans le film. Leur apparition n'est jamais anecdotique ; elle accompagne une leçon sur la Révolution française ou marque d'un battement d'ailes sonore la blessure d'une gifle injustement reçue. Toujours associés à la cité ou à ses habitants, Linda en particulier, ces volatiles sont la métaphore d'un esprit de liberté, voire d'insoumission, que partagent nombre de personnages du film. Cet esprit s'exerce à l'égard des règles, de l'autorité ou de la raison quand cette dernière implique de se résigner : c'est Paulette qui s'empare d'un poulet quand personne ne veut lui en vendre un ; c'est l'entêtement de Linda, qui s'obstine à vouloir cuisiner la recette de son père malgré les embûches ; c'est la grève générale et un cortège de manifestants de plus en plus nombreux.

Ce soulèvement, qui touche aussi bien l'individu que le collectif, naît d'un sentiment d'injustice [Encadré : C'est pas juste !] que la mise en scène souligne de différentes manières. Quand Paulette accuse à tort Linda d'avoir échangé sa bague, la position des personnages dans l'image indique le rapport de force : la mère domine sa fille de toute sa hauteur [séq. 2]. Linda a beau clamer son innocence, les plans en plongée sur son visage soulignent sa terrible vulnérabilité. Cette mise en scène du pouvoir est déployée ultérieurement lors de l'intervention des forces de l'ordre dans la cité. Enfin, les nombreux surcadrages[1] autour des personnages suggèrent d'autres formes de chaînes, plus intimes (le deuil, la solitude, l'enfance…), dont le film entend libérer chacun.

Débordement et contagion

La révolte sourd d'un bout à l'autre du film jusqu'au débordement ; en témoignent les variations autour du motif liquide. L'évier fuit dans la cuisine de Paulette, l'eau monte et se répand jusque dans l'appartement du dessous, exorcisant un trop plein de chagrin. Sur le parvis, la fontaine se remet opportunément à fonctionner. Ses jets renversent le chef des forces de l'ordre et ce déboulonnage ludique sonne le glas de l'opération policière et la fin des tensions [séq. 13]. La fluidité est aussi celle de la mise en scène. Rarement fixe, la caméra accompagne avec vivacité les déplacements des protagonistes. La circulation est à l'œuvre dans les décors : dans l'appartement de Mémé, des flots de personnages convergent avant de s'écouler vers l'extérieur, par la fenêtre ou le couloir. L'animation accompagne le débordement : le trait n'enferme pas, mais laisse au contraire la couleur dépasser [Style].

De l'eau qui goutte aux flots qui emportent tout sur leur passage, la construction du film relève aussi d'un effet domino quand l'insoumission obstinée de Linda et Paulette, qui s'acharnent à poursuivre un poulet, se propage à d'autres personnages. La contagion est illustrée par plusieurs plans d'accumulation de formes dans l'image, tels les manifestants qui rejoignent le cortège, les enfants qui affluent sur le parvis ou, de façon plus saugrenue, les stagiaires du cours d'Astrid qui s'agglutinent à la fenêtre. Le recours fréquent au montage alterné[2] participe de cet effet de *crescendo* en démultipliant les espaces et les protagonistes. À leur départ de la cité, Linda et sa mère sont seules ; le film suit leurs pérégrinations jusqu'au supermarché. Quand elles arrivent à la

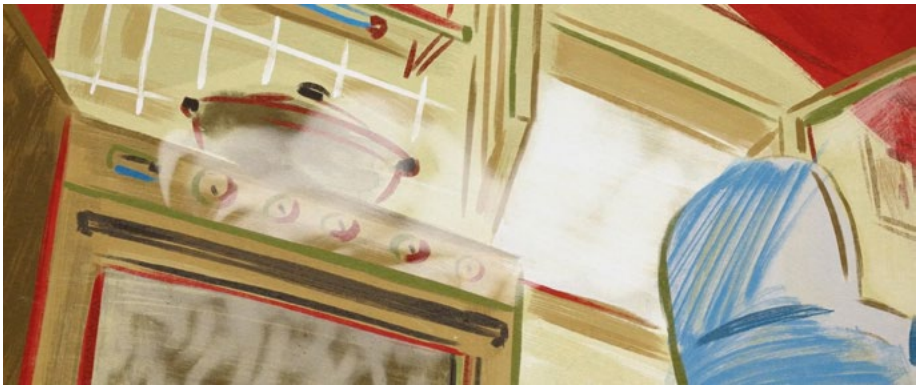


Pêcheur à Chatou, Maurice de Vlaminck, huile sur toile (1906)
© Coll. privée / DR

1 Le surcadrage consiste à insérer au sein du cadre de l'image des éléments de décor qui forment un autre cadre autour des personnages. Le procédé vise notamment à mettre en valeur le sujet ou à suggérer un sentiment d'enfermement.

2 Le montage alterné consiste à juxtaposer des plans qui se déroulent en même temps dans des lieux différents.

ferme, le montage produit une première division de l'espace (d'un côté la voiture, de l'autre le poulailler), alors que se présente un nouveau personnage (le fils des fermiers) [séq. 5]. Puis c'est au tour de Serge et Jean-Michel de faire leur apparition. À nouveau, le montage divise l'espace entre intérieur (habitacle et remorque) et extérieur du camion [séq. 8]. La fragmentation spatiale s'accélère à mesure que des protagonistes rejoignent l'intrigue et que l'action s'emballe, initiant l'idée d'un «film qui disjoncte[3]».



Chorégraphier le chaos

La dernière partie du film organise le face-à-face loufoque entre représentants de l'ordre (Serge et son chef, à la tête d'un bataillon de policiers, mais aussi Astrid) et éléments séditieux (Paulette, Jean-Michel, Linda, ses copines et les autres enfants de la cité). Se propageant dans l'air depuis la fenêtre de la cuisine de Carmen, la fumée apparaît comme la métaphore de la tension grandissante. Dans ce climat déjà étouffant, le film introduit de nouveaux facteurs de désordre, détonateurs du chaos qui s'annonce: après le poulet, c'est au tour d'innocentes pastèques de créer la confusion, dans une séquence filmée comme une parodie de scène d'émeute [séq. 11].

La tonalité tant burlesque que politique de la séquence inscrit cette bataille de pastèques dans la veine du cinéma des pays d'Europe de l'Est sous le joug soviétique, lorsque des propos contestataires s'invitaient dans les films pour la jeunesse afin de contourner la censure. On pense notamment à *Katia et le crocodile* (1966): le film de Věra Šimková et Jan Kučera se déroule dans des ruelles envahies par une bande d'enfants en vacances. La jeune Katia se voit confier une ménagerie à garder chez elle, mais les animaux (dont un crocodile) s'échappent et une horde de minots part à leur recherche. Au cours de cette course-poursuite, ils bousculent un livreur dont les cartons sont remplis de ballons. Ceux-ci rebondissent sur la chaussée, bientôt rattrapés par des enfants qui les envoient en l'air, cassant des carreaux de fenêtres. Puis les bambins s'emparent d'oranges qu'ils lancent dans la rue. L'excitation se propage aux adultes avant de retomber. En apparence anecdotique, la séquence évoque le vent de révolte qui souffle en Tchécoslovaquie à la veille du Printemps de Prague. Balles et oranges qui roulent sur la chaussée: la mise en scène de la séquence de *Katia et le crocodile* figure une barricade enfantine. Elle trouve un écho dans *Linda veut du poulet!*, dont la bataille de pastèques apparaît comme un moment de catharsis joyeux et collectif.

Carnaval

«On a faim!» scandent joyeusement les enfants. Leur clameur fait écho aux revendications de leurs parents qui manifestent. Elle rappelle également le cri du peuple parisien à l'aube la Révolution française (chapitre justement étudié en classe par Linda [séq. 2]), qui réclamait du pain sans émouvoir la noblesse («Qu'ils mangent de la brioche!»), semant les graines d'un combat sanglant. L'idée de violence irrigue ainsi le film tout en demeurant symbolique: c'est l'excitation de Linda quand elle envisage toutes les manières de tuer le poulet [séq. 6], c'est son ardeur quand elle tranche les poivrons chez Carmen, ou encore son exaltation (qui rappelle celle des sans-culottes de 1789) quand elle s'exclame, avec ses copines: «Allez, on le tue», «On le dégomme», «On le passe à la casserole!» [01:01:54]. Suggéré ensuite par les billets remis au fils des fermiers et une marmite fumante, le sort funeste réservé au volatile renvoie finalement à la violence du climat économique, à l'origine de la grève, des manifestations et de l'affrontement avec la police. Le film joue alors avec humour sur la polysémie du mot «poulet».

Ces pulsions insurrectionnelles trouvent un exutoire apaisé dans le banquet final [séq. 13]. L'ambiance est celle d'un carnaval, aussi bien dans la forme festive que dans l'esprit subversif: le petit Pablo a hérité de l'uniforme de Serge, les silhouettes multicolores rassemblées autour de la fontaine évoquent des confettis, et les enfants peuvent s'enorgueillir d'avoir mis en déroute la police. La fumée s'est dissipée, l'eau évaporée. Les éléments rentrent dans l'ordre aussi vite qu'ils avaient déraillé, comme dans la séquence de *Katia et le crocodile*. Quand les passions sont purgées, la révolte peut se muer en célébration du collectif.

3 Dossier de presse du film.

Genre
Burlesque animé

Multipliant les courses-poursuites et les gags visuels, jouant des corps et de l'espace, *Linda veut du poulet !* apparaît comme une variation en animation autour des motifs du burlesque. Au-delà de ces principes esthétiques, le film épouse l'esprit et la philosophie du genre.

Gags visuels

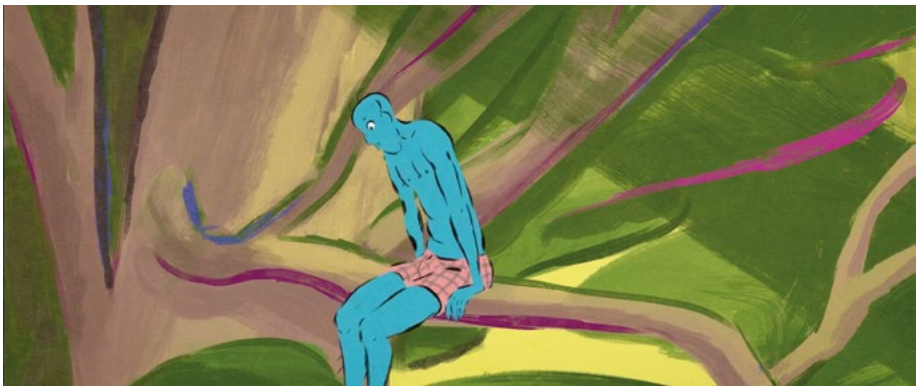
Ayant connu son apogée au temps du cinéma muet, le burlesque est d'abord un genre visuel, dans lequel le récit se trouve perturbé par des gags, définis comme « des événements incongrus, inattendus, accidentels ou prémédités, comiques bien sûr[1] ». Un comique du corps et des gestes plutôt qu'un comique de mots. *Linda veut du poulet !* fait justement la part belle à ces gags visuels, souvent furtifs tant ils s'intègrent au mouvement des personnages ou au cours de l'action : c'est Astrid qui se prend les pieds dans un tapis de yoga [00:35:51], ce sont les gesticulations de Jean-Michel à la vue du poulet [00:40:05], c'est le repas de Mémé, surprise par la sonnette, qui tressaute en même temps que cette dernière retentit [00:43:23], c'est la fiente de poulet sur l'uniforme neuf de Serge [00:44:16]… La liste est longue, tant ces gags nourrissent notre perception des personnages, au-delà de leur dimension comique. Cela n'est pas sans rapport avec le style singulier de l'animation du film : de même qu'un personnage acquiert sa dimension burlesque dans l'action, par ses gestes maladroits ou son corps malmené, les silhouettes esquissées du film trouvent leur sens dans le mouvement [Style].

À bien y regarder, les corps burlesques dans *Linda veut du poulet !* sont essentiellement ceux des adultes : « On trouvait plus drôle que les gags reposent sur les chutes des adultes, leur maladresse… Un enfant qui tombe, c'est son quotidien. Un adulte qui tombe, c'est beaucoup plus drôle[2] », commente Sébastien Laudenbach. Le burlesque rapproche ainsi les générations dans le film : face à des personnages d'enfants qui s'enhardissent, il révèle les failles et les fragilités des adultes, voire leur vérité intime. Alors que Serge est assis sur une branche, dépossédé de son uniforme, le balancement puéril de ses jambes amuse autant qu'il suggère le désir du personnage de renoncer à ses responsabilités[3], ce que confirme ultérieurement le dialogue [séq. 13]. Le comique du film a ainsi pour vertu de réconcilier chaque adulte avec sa part d'enfance. Il met aussi à égalité les dépositaires de l'autorité et ceux qui doivent leur obéir.

Rythme

Le burlesque est une question de rythme, de calage et de décalage. Au-delà de sa gestuelle éminemment comique, Serge est burlesque de façon inhérente, tant le personnage se construit sur l'idée de retard et de réactions à contretemps : il s'élance après Linda et Paulette lorsqu'elles pourchassent le poulet, arrive en dernier à l'appartement de Mémé, rattrape péniblement Astrid pour se rendre sur le parvis de la cité. Si Serge agit en décalé, Astrid marque au contraire le temps, impulsant le mouvement, cherchant toujours à rétablir le rythme de l'action et, partant, à remettre de l'ordre dans le désordre. Le film s'amuse à souligner le balancement binaire entre leurs deux pôles. Plus Serge paraît dépassé, plus Astrid prend les choses en main : elle enquête dans le camion de Jean-Michel, récapitule les délits de sa sœur, puis se mue en justicière pour protéger le poulet.

L'effet de binarité est aussi à l'œuvre dans un autre motif burlesque revisité par le film : l'opposition entre gendarmes et voleurs, entre policiers et fugitifs. *Linda veut du poulet !* est en effet émaillé de plusieurs séquences de course-poursuite, autre classique du genre. L'acmé en est la chasse au poulet parmi les manifestants [séq. 6], prolongée par la virée en camion [séq. 8]. Animation et mise en



1 Jean-Philippe Tessé, *Le Burlesque*, Cahiers du cinéma, 2007, p. 3.
2 Entretien avec les cinéastes, Benshi, déjà cité.
3 L'attitude finalement indocile de Serge, qui fait défection, peut rappeler celle du héros du roman *Le Baron perché* d'Italo Calvino (1957), qui prend ses distances avec l'ordre social en s'exilant dans un arbre, dont il ne redescend jamais.

C'est pas juste !

Linda veut du poulet ! apparaît comme une variation contemporaine de *La Pie voleuse* (1817). Dans cet opéra de Rossini, une domestique est accusée à tort d'avoir volé ses maîtres, la vraie coupable s'avérant une pie, « gazza » en italien, comme le nom du chat de Linda. La question de la justice traverse le film et constitue un prisme de lecture fécond des choix des protagonistes. Pour initier une discussion avec les élèves, il peut être intéressant de lister avec eux les situations d'injustice et les personnages qui en sont victimes.

L'intrigue commence par l'accusation infondée de Paulette envers sa fille **[séq. 2]**. La confrontation s'apparente à un interrogatoire à sens unique, au cours duquel l'adulte n'écoute pas l'enfant, ce qui constitue une première injustice. Linda consent à avouer une faute qu'elle n'a pas commise pour calmer l'ire de sa mère. L'épisode invite à la discussion autour des moyens de faire face à l'injustice : la fillette a-t-elle raison de recourir au mensonge ? Aurait-elle pu faire entendre son point de vue autrement ?

Ultérieurement, Paulette vole un poulet pour tenir sa promesse, faute de pouvoir en acheter un **[séq. 5]**. Cette péripétie peut permettre de questionner le rapport entre la loi, la justice et l'éthique : les circonstances peuvent-elles expliquer, voire légitimer un acte illégal ? Un individu peut-il décider seul de se faire justice ?

« Vous en voulez toujours plus, on en a toujours moins », « L'argent, toujours l'argent », « Fin du mois, moins de joie »… **[01:05:30]** : les manifestants et leurs pancartes contre la vie chère interrogent l'idée de justice sociale dans une société aux richesses inégalement réparties. Leurs manifestations pacifiques contrastent avec l'intervention musclée des forces de l'ordre dans la cité **[séq. 11]**, qui peut, pour conclure, susciter un échange sur le lien entre la force et la justice.

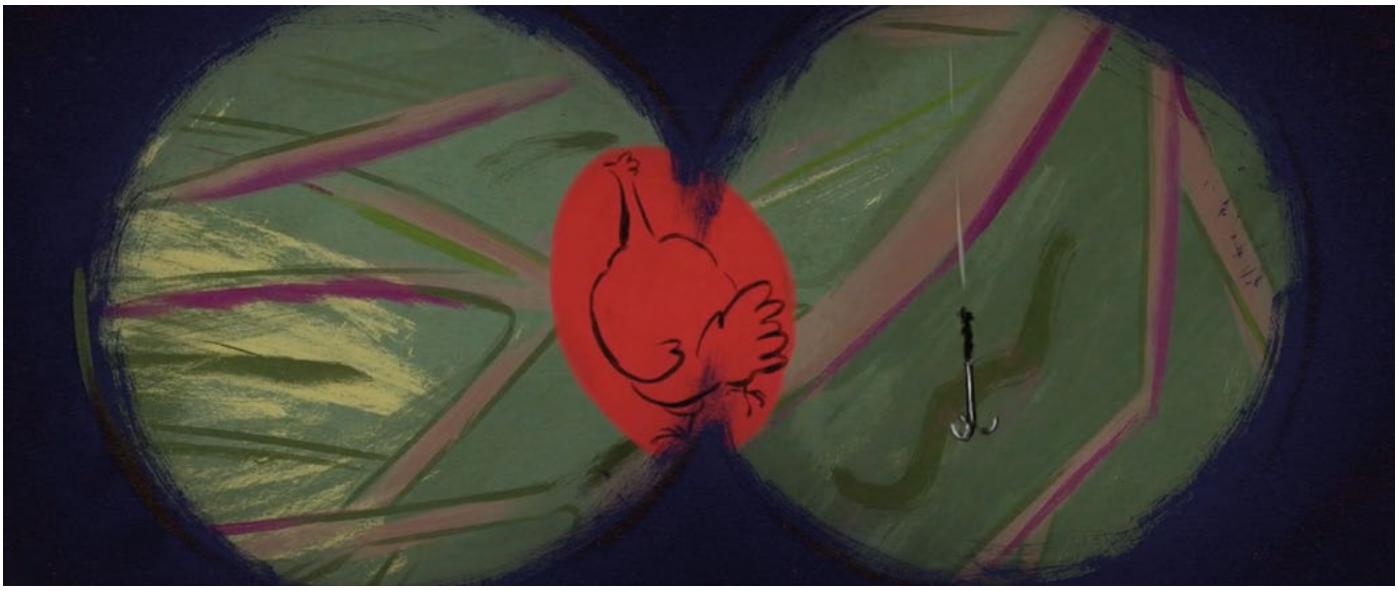
scène se complètent pour impulser le rythme de la course-poursuite, qui se déroule sur l'air emblématique de l'opéra de Rossini *La Pie voleuse* [Encadré : C'est pas juste !]. Parodiant les films d'action, la séquence est très découpée et multiplie les plans inclinés[4], plongées et contre-plongées. La sensation de vitesse est renforcée par le traitement des couleurs, qui débordent le trait de la silhouette de Serge, alors que celles du décor se mélangent. Le burlesque affleure dans le jeu avec le cadre, dans lequel le gendarme essoufflé entre et sort à mesure qu'il se fait distancer.

Lutte contre le cadre

Le récit burlesque suit une logique autonome fondée sur l'accident, qui relance toujours la dramaturgie : aussitôt attrapé, le poulet ne cesse de s'échapper des bras de Paulette, du coffre de sa voiture, du camion de Jean-Michel ou de l'appartement de Mémé. La quête de Linda et de sa mère suit ainsi sa propre dynamique et s'autoentretient, jusqu'à déboucher sur un face-à-face aussi insensé que comique entre forces de l'ordre et enfants de la cité [Mise en scène]. Sa résolution ne peut être qu'une étonnante partie de cache-cache dans le brouillard, qui semble là encore renvoyer aux débuts du cinéma, notamment aux effets pyrotechniques des films de Georges Méliès.

L'obstination des personnages à dénicher un poulet malgré les obstacles se traduit enfin par un détournement comique d'objets, typique du genre (le parapluie ou la canne à pêche mobilisés pour capturer le poulet). Tout semble permis dans cette lutte acharnée contre le monde, y compris un acte délictueux comme le vol de Paulette, qui prend dès lors une dimension nouvelle. La mécanique burlesque s'apparente ainsi à une posture quasi philosophique : elle s'incarne dans la lutte avec le cadre (de l'image, et aussi, symboliquement, de l'ordre établi), dans l'insoumission au réel et dans la persévérance des personnages jusqu'à l'excès. Cet esprit de résistance résonne avec le désir d'affranchissement des personnages de *Linda veut du poulet !* et la liberté qui guide l'animation du film.

4 Plan dans lequel la ligne d'horizon apparaît oblique par rapport au cadre.



Document
Intérieurs en couleur

Le peintre Raoul Dufy célèbre la couleur dans ses toiles. *L'Atelier de l'impasse Guelma* (1935-1952) donne à voir un intérieur ouvert sur la rue, dont l'agencement chatoyant entre en résonance avec les décors des appartements créés par Margaux Duseigneur pour *Linda veut du poulet !*

L'Atelier de l'impasse Guelma, Raoul Dufy, huile sur toile (1935-1952) © Centre Pompidou

Dessin et couleurs

Né en 1877 au Havre, Raoul Dufy est un artiste à l'œuvre protéiforme, auteur de peintures monumentales (notamment *La Fée Électricité* pour un pavillon de l'Exposition universelle de 1937), céramiste, graveur et illustrateur de textes poétiques (il a collaboré avec Guillaume Apollinaire ou Jean Cocteau), mais aussi créateur de décors pour le théâtre ou de motifs pour des tissus de mode. Inspiré par les peintres fauves (notamment Henri Matisse) puis par le cubisme (Paul Cézanne), Raoul Dufy développe un style personnel, qui dissocie le dessin de la couleur. Dans ses toiles, des traits vifs aux formes en arabesques se superposent à des aplats colorés, pour exprimer le mouvement des corps ou de la lumière.

À la fin de sa vie, Raoul Dufy tend vers un plus grand dépouillement. Sa peinture devient monochrome et les lignes s'épurent. La série des « Ateliers », à laquelle appartient *L'Atelier de l'impasse Guelma* (1935-1952), marque la fin de sa carrière.

> **« Manier des couleurs et des lignes, n'est-ce pas une vraie diplomatie, car la vraie difficulté c'est justement d'accorder tout cela »**
>
> Raoul Dufy

Espace

Dans son tableau, Raoul Dufy peint un intérieur familier, son espace de travail à Paris. Celui-ci est identifié par un élément métonymique, une palette posée sur une table, comme oubliée par l'artiste lui-même. La composition du tableau découpe l'espace de façon théâtrale, avec au premier plan, à droite, l'atelier. La partie gauche de l'image apporte de la profondeur à la composition. Travaillée par pans chromatiques verticaux, la couleur délimite ces deux espaces.

Magenta et bleu : la juxtaposition de ces teintes primaires crée une atmosphère chaleureuse et intimiste. La couleur n'a pas vocation à être naturaliste, mais renvoie à l'appréhension du réel par le peintre. Le mur bleu de l'atelier évoque le ciel et la mer chers à Raoul Dufy. Le magenta du couloir rappelle la teinte dominante de *L'Atelier rouge* de Matisse (1911). Quant au noir du carreau de la fenêtre, il traduit dans l'œuvre de l'artiste l'aveuglement que peut produire la lumière. Cet agencement chromatique de l'espace est renforcé par les lignes du tableau.

Habitat collectif

« C'est rigolo ici, c'est comme chez moi, mais c'est pas du tout pareil », remarque Annette en découvrant l'appartement de Mémé [00:47:02]. Son constat met en valeur une réalité de l'habitat collectif, qui duplique les agencements intérieurs. Chez Annette comme chez Linda ou Mémé, un vestibule dessert les pièces de vie et des fenêtres donnent sur la cour. Cette disposition renvoie à celle du tableau de Raoul Dufy, tout comme la mise en scène de la séquence chez Mémé [séq. 9] procède d'une organisation théâtrale de l'espace, en articulant le champ (le séjour où se déroule l'action principale) et le hors-champ (les coulisses : salle de bain et couloir). Dans ces intérieurs imaginés par Margaux Duseigneur, les jeux de contrastes chromatiques entre l'ombre et la lumière confèrent volume et profondeur aux lieux.

Fenêtres sur le monde

Au centre de la toile de Raoul Dufy, une large fenêtre assure la luminosité de la pièce et s'ouvre sur la rue. L'enfilade d'immeubles déborde du cadre de la vitre et instaure un effet de perspective qui contraste avec le traitement aplani de l'espace dans l'atelier. L'ocre des façades troue le bleu du mur, le trait du pinceau envahit l'aplat coloré, comme si le monde extérieur faisait irruption dans la pièce.

Dans les décors du film, les fenêtres assurent aussi la porosité entre intérieur et extérieur. Elles sont l'intermédiaire entre les appartements familiaux et le parvis de la cité. Elles suggèrent en cela un univers inclusif, où peuvent cohabiter singulier et collectif, intimité et ouverture à l'autre.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Linda veut du poulet !, DVD, Blaq Out.

Autres films mentionnés dans le dossier

Fenêtre sur cour (1954) d'Alfred Hitchcock, DVD et Blu-ray, Universal Pictures Home Entertainment.

Les Quatre Cents Coups (1959) de François Truffaut, DVD et Blu-ray, Carlotta Films.

Zazie dans le métro (1960) de Louis Malle, DVD et Blu-ray, Gaumont.

Du silence et des ombres (1962) de Robert Mulligan, DVD et Blu-ray, Universal Pictures Home Entertainment.

Hier, aujourd'hui et demain (1963) de Vittorio De Sica, DVD et Blu-ray, Carlotta Films.

Katia et le crocodile (1966) de Věra Šimková et Jan Kučera, DVD, Les Films du Paradoxe.

Que le spectacle commence (1979) de Bob Fosse, DVD, 20th Century Fox.

L'Esquive (2003) d'Abdellatif Kechiche, DVD, Marco Polo Production.

La Jeune Fille sans mains (2016) de Sébastien Laudenbach, DVD, Shellac.

Gagarine (2020) de Fanny Liatard et Jérémy Trouilh, DVD, Blaq Out.

BIBLIOGRAPHIE

Propos des cinéastes

- Dossier de presse du film :
  ↳ gebekafilms.com/fiches-films/linda-veut-du-poulet
- Jacques Kermabon, « La force du collectif. Entretien avec Sébastien Laudenbach et Chiara Malta », *Blink Blank* n° 7, printemps/été 2023.
- Entretien avec les cinéastes, Benshi, 18 octobre 2023 :
  ↳ guide.benshi.fr/news/linda-veut-du-poulet-entretien-avec-chiara-malta-et-sebastien-laudenbach/315
- Benoit Basirico, « Interview B.O. : Clément Ducol, Chiara Malta et Sébastien Laudenbach », Cinezik, 20 mai 2023 :
  ↳ cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20230611164801

Critiques du film

- Caroline Besse, « Une équipée sauvage haute en couleurs », *Télérama*, 17 octobre 2023 :
  ↳ telerama.fr/cinema/linda-veut-du-poulet-la-jolie-surprise-de-l-automne_cri-7029116.php
- Maroussia Dubreuil, « La petite qui rêvait d'un poulet aux poivrons », *Le Monde*, 18 octobre 2023 :
  ↳ lemonde.fr/culture/article/2023/10/18/linda-veut-du-poulet-la-petite-qui-revait-d-un-poulet-aux-poivrons_6195158_3246.html
- Xavier Kawa-Topor, « Révolutionnaire », *Blink Blank* n° 8, automne/hiver 2023.

Sur l'enfance au cinéma

- Carole Desbarats, *Enfances de cinéma*, WARM, 2022.
- Dossier « Enfances », *Blink Blank* n° 7, printemps/été 2023.

Genres cinématographiques

- Jean-Philippe Tessé, *Le Burlesque*, Cahiers du cinéma, 2007.
- Xavier Kawa-Topor, *Cinéma d'animation, au-delà du réel*, Capricci, 2016.

VIDÉOS

- Pilote du projet, Miyu Productions, 3 janvier 2020 :
  ↳ vimeo.com/groups/845494/videos/382587397
- Leçon de musique autour du film d'animation, Festival La Rochelle Cinéma (Fema), 7 juillet 2023 :
  ↳ festival-larochelle.org/film/linda-veut-du-poulet/
- Pastilles vidéo sur les décors, les chansons, la prise de son et le style graphique, Gebeka Films, 13 novembre 2023 :
  ↳ gebekafilms.com/fiches-films/linda-veut-du-poulet/
- Présentation du film par les cinéastes, Unifrance, 4 mars 2024 :
  ↳ youtube.com/watch?v=due2Fb8_zaE
- Rencontre à la boutique Potemkine animée par Manfred Long-Mbépé, 21 mars 2024 :
  ↳ youtube.com/watch?v=lX7FpRIyeP8

CNC

Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :
↳ cnc.fr/cinema/ma-classe-au-cinema

UNE JOURNÉE PARTICULIÈRE

Réalisé par Chiara Malta et Sébastien Laudenbach, *Linda veut du poulet !* se déroule sur les chapeaux de roue, un jour de grève générale. Entre course-poursuite haletante et insurrection joyeuse, le film suit la folle journée de Linda, en quête de souvenirs de son père disparu dans sa tendre enfance et des ingrédients pour préparer sa spécialité culinaire. De l'aube au crépuscule, d'une cuisine isolée à un parvis débordant d'enfants, la trajectoire du film évoque l'esprit de la comédie italienne, dépeignant le quotidien animé d'une cité populaire et la solidarité entre ses habitants. L'univers coloré de l'animation, la fantaisie de l'intrigue et le comique burlesque insufflent une liberté jubilatoire au récit. Vif et nerveux, le dessin esquisse des silhouettes en perpétuel mouvement, suggérant le cheminement intérieur du deuil chez Linda et sa mère. Œuvre lumineuse récompensée par le César 2024 du meilleur film d'animation, *Linda veut du poulet !* emporte par sa gaîté et le formidable désir de vivre de ses personnages.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté Égalité Fraternité

AVEC LE SOUTIEN DE VOTRE CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS DU CINEMA

Directeur de la publication : Gaëtan Bruel | Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 291, bd Raspail – 75675 Paris Cedex 14 – Tél. : 01 44 34 34 40 | Rédactrice en chef : Olivia Cooper-Hadjian, Cahiers du cinéma | Rédactrice du dossier : Margot Grenier | Iconographie : Magali Aubert | Révision : Mathilde Trichet | Conception graphique : formulaprojects.net | Conception et réalisation : Cahiers du cinéma – 64, rue de Turbigo – 75003 Paris.