

EN SORTANT DE L'ÉCOLE
Collectif | 2014-2016 | France

GENÉRIQUE

Résumé

Programme pour les petits

En sortant de l'école, d'après Jacques Prévert

Écrit et réalisé par Lila Peuscet

Technique : animation numérique et stop-motion

Chanté par Renan Luce

Musique originale : Joseph Kosma

Un tour du monde un peu surréaliste lors duquel deux écoliers sortant de l'école croisent des paysages et font des rencontres imaginaires.

Les Belles Familles, d'après Jacques Prévert

Écrit et réalisé par Armelle Renac

Technique : animation 3D

Voix : Laurent Pasquier

Musique originale : Nathanaël Bergèse

Un défilé burlesque de tous les rois de France prénommés Louis dans ce qui s'apparente à une audition pour une émission de télé-réalité. Mais, manifestement, les rois ne savent pas compter jusqu'à 20.

Le Cancre, d'après Jacques Prévert

Écrit et réalisé par Chenghua Yang

Technique : dessin animé

Voix : Chenghua Yang

Musique originale : Nathanaël Bergèse et Chenghua Yang

Le cancre rêve, s'imagine en super-héros luttant contre un monstre. Son imagination débordante ne peut être confinée dans l'atmosphère stricte d'une salle de classe. L'enfant esquisse des dessins colorés sur les lignes ternes de son cahier. Il s'oppose au professeur et trace « *sur le tableau noir du malheur (...) le visage du bonheur* ».

Il était une feuille, d'après Robert Desnos

Écrit et réalisé par Anaïs Scheeck-Lauriot

Technique : animation 2D numérique

Voix : Romane Bohringer et Jacques Gamblin

Musique originale : Morgan Marteau

Entre l'infiniment petit et l'immensément grand, il était une feuille avec ses lignes. Il était une branche au bout de la feuille. Puis un arbre, des racines, la Terre, seule, mais aussi inscrite dans le système solaire, la galaxie, l'univers.

Dans un petit bateau, d'après Robert Desnos

Écrit et réalisé par Charlotte Cambon

Technique : animation 2D numérique et papier découpé

Chanté par Freddo Marchand

Musique originale : Freddo Marchand

L'air fier, pipe au bec et moustache au vent, un homme scrute l'horizon le pied sur la proue d'une petite barque amarrée au ponton d'une rivière. Chargée de sacs et de paquets, une dame monte maladroitement à bord et manque de les faire chavirer. Tandis que sa passagère tricote, le marin d'eau douce rame et accumule les maladresses, la heurtant avec sa longue-vue ou emportant son chapeau avec son hameçon. La pluie les force à passer la nuit à l'abri de la coque de noix. Mais le lendemain, les liens sont créés et le couple, revenu sur la terre ferme, repart bras dessus bras dessous.

La Grenouille aux souliers percés, d'après Robert Desnos

Écrit et réalisé par Juliette Cuisinier

Technique : animation 2D numérique

Voix : Romane Bohringer

Musique originale : Pablo Pico

Une grenouille aux souliers percés joue de la clarinette dans la forêt. Elle demande la charité à ceux qui viennent l'écouter. Faune et flore lui font don de feuilles, de morceaux de champignons, de l'haleine du ciel et d'autres victuailles qui viennent remplir ses souliers... percés. La grenouille demande donc encore et toujours la charité.

Le Zèbre, d'après Robert Desnos

Écrit et réalisé par Viviane Boyer Araujo

Technique : animation 2D numérique

Voix : Romane Bohringer

Musique originale : Julien Divisia

Un poulain se retrouve seul après sa naissance dans une grande forêt dont les ombres lui font des zébrures... À la recherche de sa mère, il va rencontrer la liberté mais « *la prison sur son pelage, a laissé l'ombre du grillage* ».

Demi-rêve, d'après Robert Desnos

Écrit et réalisé par Gabrielle Sibieude

Technique : animation 2D numérique

Voix : Romane Bohringer et Zoé Bue Dreano

Musique originale : Freddo Marchand et Yan Volsy

Une petite fille a peur du noir. Il est déjà l'heure d'aller dormir et sa nouvelle veilleuse, pourtant ronde et rassurante, ne l'a qu'à moitié convaincue... Et pourtant ! Elle va vivre des aventures périlleuses au pays féérique des rêves, en compagnie de sa valeureuse veilleuse, compagnon de route haute en couleur. Au réveil, elle se lève, reposée, toute heureuse d'avoir une nouvelle amie qui veille sur elle et sur laquelle elle veille.

Saltimbanques, d'après Guillaume Apollinaire

Écrit et réalisé par Wen Fan et Mengshi Fang

Technique : dessin animé sur papier

Voix : Sylvain Despretz
Musique originale : Yan Volsy

Une troupe d'animaux musiciens arrive au village et bouleverse joyeusement l'ordre établi. Traîné par son père, un enfant, consolé par l'ours, suit avec ses camarades les saltimbanques qui improvisent un concert sur la place du marché. Inquiets puis furieux, les parents se munissent de casseroles, balais et autres armes de fortune pour chasser les intrus. Mais ils se prennent au jeu et transforment leur arsenal en instruments.

Carte postale, d'après Guillaume Apollinaire

Écrit et réalisé par Fabienne Wagenaar
Technique : papier découpé
Voix : Sylvain Despretz
Musique originale : Julien Divisia et Frédéric Marchand

Une femme attend des nouvelles de son bien-aimé, parti à la guerre. Une carte postale qu'il lui a envoyée se transforme en tente militaire d'où il surgit, et elle imagine sa vie au front. Un facteur qui toque à la porte interrompt sa rêverie. Une nouvelle carte postale, sur laquelle est inscrit le poème, va de nouveau plonger la jeune femme dans ses pensées, toutes tendues vers la toile de la tente du soldat-poète.

Programme pour les grands

Je suis comme je suis, d'après Jacques Prévert

Écrit et réalisé par Marion Auvin (EMCA)
Technique : dessin animé sur papier
Voix : Josiane Carle
Musique originale : Nathanaël Bergèse

D'abord à la piscine, puis dans la rue, dans une librairie ou bien chez elle, une femme nous parle d'elle-même, de la séduction et de son corps. Elle s'accepte telle qu'elle est et incarne la beauté de toutes les femmes.

Tant de forêts, d'après Jacques Prévert

Écrit et réalisé par Burcu Sankur et Geoffrey Godet
Technique : animation 3D
Voix : Dominique Chenet
Musique originale : Nathanaël Bergèse

Une forêt luxuriante et grouillante de vie est soudain dévorée par des machines et des robots qui la détruisent pour en tirer du papier. Jacques Prévert fustige la destruction des forêts destinées à fabriquer de la pâte à papier, papier qui sert à alerter les gens des dangers de la déforestation...

Les Oiseaux du souci, d'après Jacques Prévert

Écrit et réalisé par Marie Larrivé et Camille Authouart
Technique : animation en volume
Voix : Mickaël Maino
Musique originale : Nathanaël Bergèse

Un homme-cerf vivant reclus dans une maison perdue dans la forêt tente de faire le deuil de sa bien-aimée. Un oiseau va l'aider à se libérer de ce poids.

Le Dromadaire mécontent, d'après Jacques Prévert

Écrit et réalisé par Morgane Le Péchon

Technique : animation papier découpé sur banc-titre

Voix : Marine Blin

Musique originale : Nathanaël Bergèse

Un jeune dromadaire assiste à sa toute première conférence. Il va passer de la jubilation à la déception la plus profonde. Il s'ennuie en écoutant les inepties anti-chameaux du conférencier, et finit par se jeter sur lui avant de s'enfuir sous les huées de l'auditoire.

Dans un petit bateau, d'après Robert Desnos

Écrit et réalisé par Charlotte Cambon

Technique : animation 2D numérique et papier découpé

Chanté par Freddo Marchand

Musique originale : Freddo Marchand

L'air fier, pipe au bec et moustache au vent, un homme scrute l'horizon le pied sur la proue d'une petite barque amarrée au ponton d'une rivière. Chargée de sacs et de paquets, une dame monte maladroitement à bord et manque de les faire chavirer. Tandis que sa passagère tricote, le marin d'eau douce rame et accumule les maladroites, la heurtant avec sa longue-vue ou emportant son chapeau avec son hameçon. La pluie les force à passer la nuit à l'abri de la coque de noix. Mais le lendemain, les liens sont créés et le couple, revenu sur la terre ferme, repart bras dessus bras dessous.

Le Coin, d'après Guillaume Apollinaire

Écrit et réalisé par Charlie Belin

Technique : animation 2D digitale

Voix : Yolande Moreau

Musique originale : Pablo Pico et Yan Volsy

Des malheureux attendent dans la rue qu'on leur donne du travail, une pièce, du pain. Ils glanent ce qu'ils peuvent sur les marchés ou vendent des parapluies. Ils grelottent sous la pluie et toussent. Jusqu'à ce que « *le bon Dieu les embauche* »...

Un oiseau chante, d'après Guillaume Apollinaire

Écrit et réalisé par Mathieu Gouriou

Technique : papier découpé

Voix : Thibault Vinçon

Musique originale : Pablo Pico

Le chant d'un oiseau accompagne et réchauffe le quotidien d'un soldat plongé dans la vie des tranchées.

Automne, d'après Guillaume Apollinaire

Écrit et réalisé par Hugo de Faucompret

Technique : animation 2D traditionnelle (décors) et 2D digitale

Voix : Yolande Moreau

Musique originale : Frédéric Marchand et Pablo Pico

Un homme et son bœuf arpentent les routes, témoins du changement de saison. Colosse au manteau humide, « *l'automne a fait mourir l'été* », feu follet floral.

Fusée signal, d'après Guillaume Apollinaire

Écrit et réalisé par Caroline Cherrier

Technique : animation 2D traditionnelle (décors) et 2D digitale

Voix : Thibault Vinçon

Musique originale : Julien Divisia et Frédéric Marchand

Un soldat blessé est transporté à l'arrière d'une ambulance. À la lueur d'une fusée éclairante, son voyage se transforme en une expérience troublante.

Le Zèbre, d'après Robert Desnos

Écrit et réalisé par Viviane Boyer Araujo

Technique : animation 2D numérique

Voix : Romane Bohringer

Musique originale : Julien Divisia

Un poulain se retrouve seul après sa naissance dans une grande forêt dont les ombres lui font des zébrures... À la recherche de sa mère, il va rencontrer la liberté mais « *la prison sur son pelage, a laissé l'ombre du grillage* ».

J'ai tant rêvé de toi, d'après Robert Desnos

Écrit et réalisé par Emma Vakarelova

Technique : animation 2D numérique et peinture

Voix : Jacques Gamblin

Musique originale : Yan Volsy

Un homme filiforme allongé au bord d'un lac évoque une femme qu'il aime, qu'il a aimée, ou qu'il cherche à reconquérir. Partie, elle est désormais une silhouette sur une barque filant vers l'horizon inaccessible d'un amour impossible.

Paris, d'après Robert Desnos

Écrit et réalisé par Justine Vuylsteker

Technique : animation sur sable en banc-titre, stop-motion

Voix : Jacques Gamblin

Musique originale : Julien Divisia et Yan Volsy

Un homme aveugle marche dans les rues de Paris. Autour de lui, la ville se réveille. Il la décrit comme il l'entend, comme il l'écoute, sous des formes géométriques, des couleurs rythmées par les sons de la rue.

Générique

En sortant de l'école

Programme composé pour *École et cinéma*, en collaboration avec l'Instance Nationale de Concertation présidée par le CNC et en partenariat avec *Les enfants de cinéma*.

Productrice : Tant Mieux Prod - Delphine Maury

Distribution : Gébéka Films.

Chaque film dure 3 minutes et 9 secondes.

Programme cycle 2

En sortant de l'école (Prévert) - **Lila Peuscet**, 2014

Les Belles Familles (Prévert) - **Armelle Renac**, 2014

Le Cancre (Prévert) - **Chenghua Yang**, 2014

Il était une feuille (Desnos) - **Anaïs Scheek-Lauriot**, 2015

Dans un petit bateau (Desnos) - **Charlotte Cambon**, 2015

La Grenouille aux souliers percés (Desnos) - **Juliette Cuisinier**, 2015

Le Zèbre (Desnos) - **Viviane Boyer-Araujo**, 2015

Demi-rêve (Desnos) - **Gabrielle Sibieude**, 2015

Saltimbanques (Apollinaire) - **Mengshi Fang et Wes Fan**, 2016

Carte postale (Apollinaire) - **Fabienne Wagenaar**, 2016

Générique de fin - réalisateurs travaillant

Programme cycle 3

Je suis comme je suis (Prévert) - **Marion Auvin**, 2014

Tant de forêts (Prévert) - **Burcu Sankur et Geoffrey Godet**, 2014

Les Oiseaux du souci (Prévert) - **Marie Larrivé et Camille Authouart**, 2014

Le Dromadaire mécontent (Prévert) - **Morgane Le Péchon**, 2014

Dans un petit bateau (Desnos) - **Charlotte Cambon**, 2015

Le Zèbre (Desnos) - **Viviane Boyer-Araujo**, 2015

J'ai tant rêvé de toi (Desnos) - **Emma Vakarelova**, 2015

Paris (Desnos) - **Justine Vuylsteker**, 2015

Le Coin (Apollinaire) - **Charlie Belin**, 2016

Fusée signal (Apollinaire) - **Caroline Cherrier**, 2016

Automne (Apollinaire) - **Hugo de Faucompret**, 2016

Un oiseau chante (Apollinaire) - **Mathieu Gouriou**, 2016

Module "Animer le sable" - **Sérine Lortat-Jacob**, 2016

Générique de fin - réalisateurs travaillant

AUTOUR DU FILM

Entretien avec Delphine Maury, directrice de la collection et productrice

Quelle est la genèse de cette collection que vous avez produite ?

Je travaillais comme directrice d'écriture de la nouvelle version en images de synthèse de *Maya l'abeille*. Et j'ai eu envie d'autre chose... Je ressentais les contraintes de la série animée télévisée, et notamment sa rationalisation des coûts qui passe par exemple par une limitation du nombre de personnages ou la réutilisation des mêmes décors quand le budget vient à manquer. Les auteurs sortent rabougris de ce genre d'expérience.

L'idée me vient alors de mettre en image des concepts philosophiques. J'en parle un peu par hasard avec Eugénie Bachelot-Prévert, la petite-fille du poète, lors d'une rencontre fortuite et elle me propose de « jouer » avec les poèmes de son grand-père !

Pierre Siracusa, directeur de l'animation à France Télévisions, avec qui je travaillais déjà, est ravi quand je lui parle de cette proposition. Il me dit que cela fait vingt ans qu'il veut faire de la poésie à la télévision, une mission du service public selon lui. Et que cela fait vingt ans qu'on lui rit au nez...

Comme il est en contact avec le Réseau des écoles de cinéma d'animation (Reca), monté par le Centre national du cinéma (CNC) pour mettre en valeur les talents en herbe, Pierre Siracusa me suggère de travailler avec de jeunes diplômés.

Comment se déroule la conception de chaque saison ?

Tout se fait très rapidement. Dès la première saison consacrée à Prévert, nous avons moins d'un an pour tout livrer, la diffusion sur France 3 ayant lieu en mars lors du Printemps des poètes.

Il faut se plier au cycle universitaire. Le recrutement se fait entre janvier et juin, mois d'obtention des diplômes. En août, nous passons un mois tous ensemble, en résidence d'écriture à l'abbaye de Fontevraud.

Après validation des animatiques par France Télévisions, la mise en production se fait de septembre à février : l'enregistrement des voix, l'animation, le compositing, la postproduction. Pendant cette période, je vois chaque réalisateur tous les dix jours.

Comment sélectionnez-vous les textes ?

Joseph Jacquet, en charge de la R&D pour l'animation à France Télévisions, qui vient de la littérature jeunesse, et moi-même, qui ait travaillé dans la presse pour enfants, choisissons cinquante poèmes qui peuvent potentiellement être lus à des enfants. Nous avons enlevé les textes violents, antimilitaristes, anticléricaux ou à caractère sexuel...

Mais il y a des exceptions : *Je suis comme je suis*, de Jacques Prévert, est une ode à la liberté sexuelle. D'ailleurs, il existe deux versions de ce film, une version un peu dénudée qui n'est pas

passée à l'antenne, et une version « habillée » qui a reçu l'accord de la directrice des programmes...

Comment se fait le choix des réalisateurs ?

Je fais le tour des 21 écoles du Reça en expliquant aux étudiants qu'il s'agit d'une occasion géniale de faire un premier film professionnel, qui plus est diffusé à la télévision. Et même au cinéma, même si on ne savait pas encore au début que chaque saison ferait l'objet d'une exploitation en salles (50 000 entrées pour la saison Prévert, puis 10 000 pour Desnos et Apollinaire).

Les candidats ont trois contraintes essentielles : respecter le texte, la cible et le temps. Ils doivent adapter un poème – et ce poème seulement – pour un public d'enfants, et le film doit durer 2 minutes et 40 secondes.

Avec Pierre Siracusa, Joseph Jacquet, et un ayant droit (Eugénie Bachelot-Prévert, ou Jacques Fraenkel pour Desnos) nous sélectionnons trente dossiers parmi la centaine que nous recevons. Les critères sont assez subjectifs, ils dépendent de la diversité des univers artistiques, de la pertinence des propositions narratives. Nous recalons les hors sujets et les projets ludo-éducatifs.

Les oraux sont ensuite importants pour choisir ceux avec qui l'on va vivre jour et nuit pendant un mois à Fontevraud ! L'aspect essentiel, mais pas déterminant, est la qualité graphique. Mais certains n'ont pas forcément la souplesse d'esprit nécessaire pour un film de commande. Nous aimons les génies créatifs, mais des génies candides...

Pourquoi passer un mois en résidence d'écriture à Fontevraud ?

Nous voulions les pousser à passer par les mots, à être intelligibles par l'écriture. Ils devaient écrire un scénario, réaliser un story-board, puis un animatique. Je leur demandais de préparer des pitches, présentations faites devant le groupe. Cela les pousse à clarifier leur propos.

Je m'occupe de chaque artiste pendant deux heures tous les deux jours. C'est un peu une rédaction permanente, où les échanges se font à bâtons rompus mais où chacun est libre d'aller faire le tour du cloître et d'aller regarder les autres.

Quelles sont les recommandations que vous donniez lors de l'écriture ?

Je suis intransigente sur la logique, afin d'éviter les contresens. Je ne défends pas à tout prix le point de vue des enfants, mais je n'apprécie pas le double langage pratiqué par certains studios américains, comme Dreamworks. *Gang de requins*, par exemple, parle en fait de la mafia, un sous-texte que les plus jeunes ne peuvent pas comprendre.

Je dis donc aux réalisateurs de ne pas oublier que les enfants qui vont voir leurs films n'ont pas les références des adultes. Il faut faire attention à cela sans forcément s'autocensurer ou se brider.

Quel bilan tirez-vous des quatre saisons déjà diffusées ?

Je pense que nous avons ouvert le champ des possibles en matière de programmes télévisés pour les enfants. Comme France Télévisions a l'exclusivité de l'exploitation, nous n'avons pas de contraintes imposées par une diffusion à l'international, telles que les « *family charts* », ces règles non écrites mais tacites des séries animées qui nous viennent de Disney. Elles dictent ce que l'on

n'a pas le droit de faire, c'est-à-dire « *ce qui est potentiellement reproductible et dangereux* », comme, par exemple, le fait pour un personnage de sauter quatre marches à la fois...

J'ai le sentiment aussi que cette collection permet de montrer des styles d'animation qu'on ne voyait plus sur le petit écran. Cela est dû à l'excellence des formations françaises et la diversité des styles qui y sont enseignés. Pour France Télévisions, c'est aussi une façon de renouveler le vivier de réalisateurs pour la télévision. Ces derniers sont de plus en plus perçus dans la profession comme des gens capables de gérer un projet, de maîtriser un planning. C'est une école, un tamis, qui fait émerger des gens capables d'écrire une histoire.

Entretien réalisé en juin 2017 à Montreuil.

LE POINT DE VUE DE L'AUTEUR

Le poème et l'image

En sortant de l'école fait figure d'ovni pour qui connaît les contraintes du marché de l'animation pour enfants destiné à la télévision. La série animée, objet de commande visant à faire le plus d'audience et à attirer des fabricants de produits dérivés, n'a bien souvent rien de la performance artistique – quand elle n'a pas été créée uniquement pour vendre une gamme de jouets... Prendre comme sujet la poésie, genre littéraire qui, même sur son propre marché, ne vaut pas grand-chose en termes de poids économique (à peine 1 % de la vente totale de livres en France) est un risque certain.

Un ovni dans un marché aseptisé

Cette industrie est rarement un espace de grande liberté. En France notamment, les scénarios passés au tamis des relectures successives des commanditaires voient souvent toute aspérité disparaître afin de ne choquer (ou de ne « mettre en danger ») personne. Avec pour résultat des produits de grande consommation trop souvent aseptisés, vides de toute émotion profonde et bouleversante. De celles qui font grandir l'enfant. L'inverse du poème, qui œuvre de cœur à cœur quitte à transpercer d'émotion, parfois jusqu'aux larmes, pour nous aider à trouver notre place dans cette humanité. Car si, selon le mot de Flaubert, « *la poésie est inutile* », autant qu'elle serve à quelque chose.

Le fait qu'*En sortant de l'école* soit diffusé en premier lieu à la télévision publique, sur France 3, dans la case de programmes jeunesse *Ludo* depuis plus de quatre saisons est déjà remarquable. Peut-être parce qu'elle découle d'un projet généreux : donner aux meilleurs talents sortant d'écoles d'animation reconnues internationalement la chance de réaliser leur premier film professionnel rémunéré. Avec leur propre univers graphique, en leur laissant le choix de la technique et en leur offrant l'énorme fenêtre d'exposition qu'est la télévision à une heure de forte audience (et une sortie en salles qui n'était pas prévue au départ du projet, avec 50 000 entrées pour la saison Prévert, puis 10 000 pour Desnos et Apollinaire).

En contrepartie, la prise de risque est importante. Ces jeunes créateurs qui ont, de fait, encore tout à prouver se mesurent à trois géants de la poésie moderne française. Trois monstres sacrés qui ont révolutionné la réception de la poésie par le public autour de thèmes universels : la liberté, l'amour, la mort et le deuil, l'oubli et la mémoire, l'enfance, l'école, la guerre... La confrontation est périlleuse. Pour eux. Pour nous. Car adapter en images un poème est loin d'être évident.

Poésie & cinéma : un mariage déraisonnable

Les adaptations audiovisuelles de romans sont innombrables, légion sont les films tirés de contes (au premier rang desquels les films de Walt Disney). Mais l'adaptation de poèmes est plus rare. Certes, on trouve de nombreuses animations de comptines et les fables sont également régulièrement sollicitées, celles de La Fontaine au premier chef (citons les films en marionnettes de Ladislav Starevitch réalisés de 1922 à 1932 ou *Les Fables géométriques* de Georges Lacroix, une des premières séries françaises d'animation en 3D avec le concours de Pierre Perret, diffusée en 1989, déjà à la télévision). Bien sûr, il y a le magnifique *Mes voisins les Yamada*, d'Isao Takahata (1999) tournant autour du haïku, cette forme courte de poésie japonaise en trois vers. Un film d'animation qui nous fait sentir comme rarement l'esprit subtil de cette poésie en alternant

haïkus lus en voix off (comme dans notre série) et scènes de la vie quotidienne. Mais sinon, relativement peu d'œuvres marquantes ont pris pour sujet le poème.

Pourquoi cette rareté ? Déjà parce que le cinéma, par son langage, développe sa propre poétique, voire donne naissance à un courant poétique original – la poésie visuelle d'Oskar Fischinger ou d'Hans Richter. En retour, le poème (texte formulé), n'a pas vraiment besoin de lui. Dans son essence, le poème est un réservoir d'images qui, par la puissance de l'agencement des mots, touche directement au cœur celui qui le reçoit, n'ayant besoin d'aucun autre support qu'une voix ou une page pour provoquer l'émotion. Décalage d'une réalité, parfois plus juste et plus frappant qu'un texte de philosophie ou de sagesse, le poème est autonome. Il « fait » la parole, à son plus haut degré (le verbe grec *poiêsis*, à l'origine du mot poésie, signifie *création, action de faire*). Et même si, des troubadours aux chansonniers actuels, la musique a souvent supporté le texte, il est moins aisé et plus risqué de lui adjoindre une image dessinée ou prise sur le vif.

Donner à voir

L'image poétique du vers, forgée pour « donner à voir », comme disait Paul Éluard, est concurrencée frontalement par celle de la pellicule. Elle s'interpose et risque de modifier la réception du lecteur. Il est alors nécessaire d'établir des règles, des contraintes et des garde-fous pour préserver les intérêts de chacune des parties et faire jeu égal.

Dans *En sortant de l'école*, Les candidats en ont trois essentielles : respecter le texte, le public cible et le temps. Ils doivent adapter un poème – et ce poème seulement – intégralement lu en voix off pour un jeune public. Dans l'appel à projet, il leur est stipulé que le film doit être « à la croisée entre un film d'auteur et un film de commande, il doit être intelligible, éclairer les mots du poète à travers le prisme d'un artiste ». Le film doit durer 3 minutes, générique compris, qu'il fasse 3 ou 30 vers. Dans le cas d'un poème très court comme *Les Saltimbanques*, il faudra creuser les potentialités du poème au maximum pour ne pas donner l'impression de meubler.

La poésie, symbole ultime de la liberté, même contre sa propre langue, changerait-elle de camp ? Non, car une fois posées, ces règles permettent de nombreuses modulations, une finesse d'interprétation qui permet au talent de se déployer : par la cohérence de la narration, le choix de la voix et de la musique, et la technique d'animation mise en œuvre.

L'adaptation, une question de liberté

S'il y a bien une règle en poésie, une règle implicite, dans la relation entre le poète, son texte et le lecteur, c'est la liberté intime d'interprétation. La résonance qu'un mot, une formule, un alliage, provoque en nous et nous transforme. À la lecture d'un poème, les sentiments, images ou parfums qui surgissent sont peut-être totalement étrangers au poète qui, lui aussi, a peut-être pensé à autre chose. Mais cette réception, même si elle contient un malentendu, n'est pas pour autant sans valeur. Plus, elle n'a pas de prix. Elle a produit un effet, a provoqué une expérience. Mais, vraie ou fautive par rapport aux intentions de l'auteur, cette interprétation intime reste secrète. Le trouble peut même être volontaire : Dans *Les Oiseaux du souci*, par exemple, le narrateur est-il sauvé ou se suicide-t-il ? À chacun de choisir sa version en fonction de sa propre vie, de son propre ressenti, c'est la liberté fondamentale que permet d'exercer la poésie. Ce qui ne signifie pas que le poète, au départ, n'a pas une intention forte qu'il s'agit de ne pas trahir lors de l'adaptation.

Trois poètes et leurs images

Car la question se pose. Faiseurs d'images, les poètes refusent-ils d'en accueillir d'autres que les leurs ? Absolument pas. Et surtout pas ceux à l'honneur dans ce programme. Ils ont tous eu un rapport particulier au cinéma, au dessin, à l'animation, souvent en avance sur leurs contemporains. Prévert, d'abord, ayant fait de son écriture poétique le matériau de ses scénarios de films, avec des chefs-d'œuvre comme *les Visiteurs du soir* ou *Les Enfants du paradis* de Marcel Carné, mais aussi une pierre de touche du cinéma d'animation français : [Le Roi et l'Oiseau](#) (1980) réalisé par Paul Grimault.

Robert Desnos, ensuite, a beaucoup écrit sur le cinéma, critiquant les films de manière souvent virulente, à l'aune de sa passion pour ce nouveau médium, et commentant « en direct » le passage du muet au parlant. Il s'émeut d'ailleurs de la disparition des sous-titres (soit la disparition d'une écriture sur l'image, de la même matière-mot que ses poèmes) qui représentent selon lui un « *moyen d'émotion directe qu'il importe de ne pas négliger* » (1). Très sensible à la matérialisation, à la visualisation concrète par le cinéma du monde du rêve, de ses rêves, en lien direct avec sa poésie alors surréaliste, il écrit : « *Comme le film, le poème est le lieu des fusions et des confusions les plus ardentes* ».

Apollinaire, enfin, qui a coécrit dès 1917 un scénario de film au tout début de cet art, preuve de son ouverture d'esprit et de son esprit d'aventure (*La Bréhatine*, scénario de cinéma avec André Billy). Apollinaire qui avec ses célèbres *Calligrammes* crée un rapport texte-image fusionnel. Mais aussi avec de nombreux dessins faits de sa main, ainsi qu'à travers les relations et les collaborations avec ses prestigieux amis et amours : Marie Laurencin, Pablo Picasso, le Douanier Rousseau. Devenant critique d'art de *L'Esprit nouveau*, il développe, lui aussi, une analyse de l'image et de ses rapports avec la poésie.

Comment alors, pour le réalisateur, s'immiscer dans cette relation sans imposer sa vision, en nous laissant de la place, mais sans non plus faire de contresens, de hors sujets manifestes qui, pour le coup, nous entraîneraient par la force de l'image sur une fausse piste ? Comment mettre de la poésie sur la poésie tout en servant la réception du poème ? Pour *Il était une fois*, de Robert Desnos, poème sur l'amour entre un homme et une femme, une jeune réalisatrice avait par exemple imaginé que le texte parlait d'un bébé sortant du ventre de sa mère. Une belle idée mais trop éloignée de l'intention du poète, selon l'ayant droit, Jacques Fraenkel. Le projet a été recalé. Manque d'ouverture d'esprit ? Non, nécessité. Car la série reste, au bon sens du terme, un travail de commande, avec un objectif : proposer dans sa forme la plus séduisante mais aussi la moins détournée ces poèmes à un très large jeune public qui, sans le médium animé dont ils ont le goût et l'habitude, ne les aurait peut-être pas croisés – hors les plus populaires, comme le poème-titre de Prévert *En sortant de l'école*.

Variation des techniques et multiplication des points d'entrée

Plus qu'une adaptation des poèmes, c'est une variation que propose *En sortant de l'école*. Finalement très proche de l'exercice courant lors du travail en classe autour d'un poème : saisir le sens au-delà de la structure, puis reprendre cette même structure pour y joindre son univers en choisissant la technique d'animation susceptible de créer au mieux l'alchimie. Qu'il prenne la forme d'esquisses à la manière du beau et récent *Ernest et Célestine* de Benjamin Renner, (*Je suis comme je suis*, *Le Coin*) chargeant le poème de réalisme magique (*L'Automne*), qu'il use de l'abstraction proche des poèmes visuels du polonais Jerzy Kucia (*Le Zèbre*) ou d'Oskar Fischinger (*Tant de forêts*).

Certains courts métrages adoptent une approche très narrative (*Il était un bateau*, *Fusée signal*) d'autres sont plus proches du vidéo-clip (*En sortant de l'école*, *Il était une feuille*, ou *La Grenouille aux souliers percés* qui rappelle le célèbre clip animé sur *Love is all* de Roger Glover en 1974). D'autres, encore, se rapprochent de la peinture : *J'ai tant rêvé de toi*, utilisant la gouache dans un univers proche du peintre Miró, ou le pointillisme subtil de l'animation sur sable de *Paris*. L'animation en volume et en stop-motion éclate dans *Les Oiseaux du souci*. D'autres frappent par leur univers original, leur réinvention d'une réalité, comme le très beau *Carte postale* qui fait du décor le vecteur de la progression narrative.

Choisir ses visions

Ce choix libre de la technique d'animation permet à chaque réalisateur de s'interroger face à sa propre compréhension du poème choisi et aux images qu'il lui provoque, matériau premier de son court-métrage. Sur *Je suis comme je suis*, par exemple, Marion Auvin ne voyait pas le personnage féminin comme une prostituée, mais comme une femme bien dans sa peau, qui s'accepte telle qu'elle est. En revanche, dans son animatique, elle montrait surtout le regard des hommes sur elle. La production lui a proposé de filmer aussi les choses du point de vue de cette femme, ce qui a permis de renforcer le propos de l'auteur. Une fois les idées claires, le travail de sublimation et d'invention commence : dans *Paris*, de Robert Desnos, la réalisatrice Justine Vuylsteker a lu le texte cinquante fois et s'est aperçue qu'il n'y avait aucun verbe désignant la vision. Elle a donc imaginé que le texte était lu par un aveugle. Comme en apesanteur, nous traversons la ville avec cet homme qui ne la voit pas et pourtant la ressent d'une manière que l'animation tente ici de nous faire appréhender. La bande-son, alliée de cet homme dans l'amour quotidien de sa ville, devient dans ce film, pour nous aussi, une complice qui nous aide à aller au-delà de notre vision.

Donner de la voix

Le programme exige aussi la lecture en voix off de l'intégralité de chaque poème d'origine. Une voix choisie pour faire vivre au mieux le poème, pour éviter qu'il soit juste un alibi aux images et lui conserver sa place centrale. Une coexistence difficile, car l'univers du réalisateur aussi doit impressionner notre rétine et notre cœur. D'où le soin particulier apporté aux voix off, passeuses entre les deux médiums. On pourrait presque dire marieuses des mots et des images. Pour *Demi-rêve*, de Desnos, Gabrielle Sibieude traduit en phrases intelligibles un texte qui ne l'est pas à la comédienne Romane Bohringer. Yolande Moreau, elle, sur *Le Coin*, dit le texte d'Apollinaire avec une extrême empathie. Alors que la malice mise dans la diction du *Dromadaire mécontent* de Prévert tire le poème vers le ton des aventures du *Petit Nicolas* de Sempé et Goscinny ou de la bande à Titeuf du dessinateur Zep.

Le choix de « dire » le poème, et de le dire intégralement, n'est, dans ce sens, pas anodin : c'est en effet la forme première de la transmission de la poésie, hier en Occident, aujourd'hui encore dans de nombreux pays. Cette littérature orale, cette *orature*, étant celle usitée par les troubadours du Moyen Âge ou les griots africains, en concurrence directe avec les autres « maîtres de parole » qu'étaient les prêtres et les sorciers.

Cohérence de la série et thématiques

Le grand mérite de la série est de rassembler ces univers très différents dans une collection cohérente par des choix constants. Outre la durée de 3 minutes et la lecture du poème en voix off

sans dialogues ajoutés dans l'animation, chaque saison dispose de son générique original, conçu par un des réalisateurs de l'année, mais en gardant la même musique tirée de la saison 1 (*En sortant de l'école*, de Nathanaël Bergèse d'après le poème de Prévert et la musique de Joseph Kosma). Lors d'un visionnage de plusieurs épisodes, comme c'est ici le cas, la présence de cette virgule musicale entre deux poèmes est un repère bienvenu, un « sas de décompression » qui permet de se préparer à découvrir un nouvel univers. La « plongée » dans le monde du nouveau poème devant se réaliser très rapidement, les choses, mêmes incongrues, devant être assez claires et fortes pour que le spectateur-auditeur puisse rencontrer le vers.

Par le choix assez large de poèmes de chaque auteur (13 par saison) sélectionné en pensant au jeune public, des lignes de forces thématiques apparaissent également, dans le corpus de chaque poète mais également entre eux. Ainsi, l'onirisme est présent dans beaucoup des courts de Desnos (*Demi-rêve, J'ai tant rêvé de toi*), suivant la profusion d'images nouvelles qu'aimait créer ce poète qui suivit un temps le mouvement surréaliste. Le thème de la guerre se retrouve dans plusieurs courts d'Apollinaire tandis que l'enfance, l'école et l'insouciance dominent chez Prévert.

Pour imaginer leurs variations, les réalisateurs ne se sont pas tous nourris de la biographie des poètes. L'idée était de rester au plus proche des textes, pris indépendamment comme des êtres vivants autonomes. Et si des clins d'œil aux auteurs subsistent, comme l'une des silhouettes dans *Paris* qui est celle de Robert Desnos, ces références ont généralement été supprimées pour ne pas perturber la réception directe du poème. Les films devaient éviter tout didactisme et exprimer, avant tout, une vision d'auteur. C'est sûrement la bonne option. Bien sûr, la qualité de ces courts métrages est inégale. En trois minutes, on pourra être à la fois ébloui, saisi, contemplatif, et s'ennuyer quelquefois, ou trouver l'usage de telle ou telle image mille fois vue trop proche du cliché. Comme on pourra être sensible ou pas à l'un ou l'autre poème. Mais peu importe. Tant mieux, même. Ce sont ces voix diverses, ces portes d'univers changeants généreusement ouvertes, qui font le sel de cette aventure. Qui donnent le goût du poème et de cette liberté offerte. Paul Éluard (poète choisi pour la quatrième saison d'*En sortant de l'école*), qui a beaucoup collaboré avec les artistes, qu'ils soient peintres (Max Ernst) ou photographes (Man Ray), écrivait : « *Pour collaborer, peintres et poètes se veulent libres. La dépendance abaisse, empêche de comprendre, d'aimer. Il n'y a pas de modèle pour qui cherche ce qu'il n'a jamais vu. A la fin, rien n'est aussi beau qu'une ressemblance involontaire.* » (2) Ce sont ces ressemblances involontaires, issues de la rencontre de la jeune génération de l'animation et des textes devenus des classiques modernes, qui peuvent toucher le jeune spectateur, et lui permettre, lui aussi, d'embarquer pour un durable voyage en terre de poésie.

1. Robert Desnos, Musique et sous-titres, *Paris-Journal* du 13 avril 1923 in *Les Rayons et les ombres*, Cinéma, p. 26.

2. Paul Éluard, Donner à voir, extrait de *Physique de la poésie*, 1939.

ANALYSE DE SEQUENCE

Tant de forêts, de Geoffrey Godet et Burcu Sankur,
d'après Jacques Prévert
Séquence 1 |

Ce poème est tiré du recueil *La pluie et le beau temps*, publié en 1955 chez Gallimard. Jacques Prévert cherche à alerter sur la déforestation et sur le paradoxe qui consiste à en parler dans des journaux eux-mêmes issus de cette déforestation.

Fidèle à cette critique de la machine médiatique, l'adaptation de Geoffrey Godet et Burcu Sankur y ajoute aussi celui de la menace sur la biodiversité que la déforestation implique.

Pour ce faire, ils jouent dans la mise en scène et la bande sonore sur les contrastes entre l'équilibre fragile de la nature et le fonctionnement imperturbable de la chaîne de production.

Mais tout leurs plans ne sont pas forcément révélateurs d'une signification cachée ou sous-jacente. Beaucoup sont uniquement mus par le plaisir des yeux.

La déforestation et la menace sur la biodiversité

Le film se décompose en deux parties, la première, du début jusqu'à 1min14 sec, montre la nature dans toute sa beauté et sa richesse, la seconde, jusqu'à 2 min 26, s'attache à expliquer le processus de son exploitation, avant d'évoquer son remplacement par des montagnes de journaux.

Pour mieux évoquer la déforestation, les deux réalisateurs célèbrent, dans la première partie, la nature dans toute sa grâce. Quand elle s'éveille, les feuilles se déplient délicatement au contact des antennes de scarabées colorés (Plan 2). Une très jolie séquence qui fonctionne comme une réaction en chaîne produite par le hasard (Plans 4 à 8) : un insecte se balance se balance d'un arbre et atterrit sur la tige d'une fleur d'où s'envole un papillon pour se poser sur un fruit dont la chute fait voler les aigrettes d'un pissenlit.

Cet fragile édifice qu'est la nature est également évoqué lorsque débute la destruction de la forêt. Sur les arbres ébranlés par des secousses, les graines amassées laborieusement par un insecte (Plan 3) roulent à terre avec l'insecte lui-même (Plan 14).

Dans leur note d'intention, les deux réalisateurs expliquent avoir également souhaité aborder la question de la destruction de l'habitat d'animaux qui en découle. Ce lien entre flore et faune est évoqué dans une succession rapide de plans fixes (Plans 13 à 15) durant lesquels les insectes fuient les arbres. La vie les quitte, avant qu'ils ne soient eux-mêmes aspirés par le bas, comme si la forêt était engloutie (Plan 16). Quand le soleil se couche (Plan 25), c'est la fin de la journée mais aussi de la vie car débute une activité souterraine assez terrifiante de destruction industrialisée de la biodiversité (Plans 26 et 27).

Illustration du paradoxe dénoncé dans le poème, le journal présentant en Une une photo de la forêt est d'une ironie amère (Plan 29). Quand le jour se lève à nouveau, c'est l'heure de la distribution des « milliards de journaux attirant annuellement l'attention des lecteurs sur les dangers du déboisement » (Plan 31). Une critique acide de la machine médiatique qui sonne comme une

invitation à agir et non plus seulement parler du problème. Les deux réalisateurs ont eu l'idée de représenter cette même machine comme une sorte de monstre mécanique montée sur ressorts (Plan [32](#)). Insatiable et vorace, la créature grossit au fur et à mesure qu'elle déboise toutes les forêts avant, dans le plan final (Plan [33](#)) de remplir totalement le périmètre sous-terrain, sans anticiper la fin de ses ressources vitales...

Jeux de contrastes

Chacune des trois parties du film est ponctuée des compositions musicales et sonores contrastées de Nathanaël Bergèse, partition douce et légère, puis inquiétante et mélancolique, avant d'être ponctuée par le tambourinement répétitif des machines.

Comment faire ressentir une nature grouillant de vie ? En montrant son réveil progressif. Le soleil se lève sur la forêt (Plan [1](#)). La plupart des plans suivants seront éclairés par une lumière douce et chaude (Plan [4](#)), hormis ceux suivant le cheminement d'insectes à ras de terre (Plan [2](#)) ou à la naissance des arbres (Plan [9](#)). Dès que débute l'exploitation de la forêt, elle se fera sous-terre sur un fond bleu nuit (Plan [17](#)). L'usine est d'ailleurs montrée comme une réplique souterraine de la forêt (Plan [25](#)). Quand la nuit tombe, ce sont les couleurs de la nature qui sont extraites pour fabriquer l'encre d'imprimerie (Plans [26](#) à [28](#)).

A ce contraste jour/nuit, s'ajoute l'opposition entre l'environnement à l'air libre de la forêt, où les mouvements de caméra sont presque tous des travellings verticaux de bas en haut (Plans [2](#), [5](#) à [7](#)), et l'espace confiné et organisé de l'usine, dans lequel les travellings se font vers le bas (Plans [17](#) à [19](#), long travelling de 6 secondes), ou par des panoramiques saccadés (comme filmés par un robot) vers le bas puis vers la droite pour suivre le cheminement de fabrication de la pâte à papier (Plans [20](#) à [22](#)) ou d'injection de l'encre dans les rotatives (Plans [28](#) et [29](#)).

Plus rythmée dans l'usine souterraine, la mise en scène donne aussi à voir un processus normé, où les mêmes mouvements sont répétés à l'infini (Plan [22](#) de la pâte à papier déposé à intervalle régulier, plan [24](#) du défilement des feuilles, plan [27](#) de la spirale qui aspire les oiseaux morts). A contrario, dans la nature, les déplacements des animaux et végétaux se font de façon non linéaire et souvent au hasard (Plans [2](#) à [10](#)).

Plaisir des yeux non-narratif

Dans leur note d'intention, les deux réalisateurs précisent avoir voulu « rester dans un univers coloré, et créer des plans, pas seulement narratifs, mais aussi pour le plaisir des yeux ». Il est vrai que Burcu Sankur, passionnée d'illustration, et Geoffrey Godet, féru d'animation en images de synthèse, aiment confectionner des films qui ressemblent à un livre jeunesse pop-up (d'ailleurs également appelé livre animé...) qui prendrait vie.

Ce sentiment est alimenté par les nombreux plans fixes et mouvements de caméra (travelling vertical vers le haut dans la forêt, et panoramiques vers le bas ou vers la droite dans la machine souterraine) semblables au cheminement des yeux sur un livre conçu comme un jeu de piste.

Une impression également liée à des effets de surprise jouant sur les formes et les volumes : les pétales d'une fleur sont en fait un papillon (Plan [6](#)), des insectes toujours plus bigarrés révèlent une forme insoupçonnée, une fois vue de profil (Plans [9](#) et [10](#)), les becs des oiseaux sont plus allongés que l'on ne croit (Plan [11](#))

Mais ce plaisir esthétique naît aussi des plans superbes de la papeterie-imprimerie dont les rouages sont aux couleurs et aux formes du Bauhaus, celles de Vassily Kandinsky et de Paul Klee (Plan [30](#)).

Le Zèbre, de Viviane Boyer Araújo,
d'après Robert Desnos
Séquence 2 |

Le Zèbre est un court poème de Robert Desnos présent dans son recueil posthume, *Chantefables*, publié en 1970. Des poèmes pour « *enfants sages* » mettant en scène toute une ménagerie avec une naïveté apparente et des images inédites (*le soleil de barbarie*) qui rappellent sa période surréaliste.

Une double lecture non-imposée

C'est en réalité un stratagème pour mieux cacher un manifeste pour la liberté et la résistance, car ces textes ont été écrits dans les années de guerre, à partir de 1943. La *Fourmi de 18 mètres*, poème le plus célèbre de ce corpus, est par exemple une terrible allégorie des trains servant à la déportation des juifs, des homosexuels et des ennemis du régime nazi. Mais rien n'est imposé. De l'avis même de Desnos, les plus jeunes n'ont pas à le savoir pour apprécier le poème, conserver le plus possible une part non d'innocence, mais d'insouciance. D'où le titre générique de *Chantefables*, hommage à un genre littéraire médiéval où les parties narratives en prose alternent avec des passages versifiés chantés. Ou la réalité la plus dure peut se croiser et se confondre avec l'enchantement de la fiction.

Ici, donc, un jeune zèbre, dans son écurie, se met en mouvement pour en sortir. Pour se retrouver libre et partir, ailleurs, « *brouter les herbes de sorcellerie au clair soleil de barbarie* », hors des frontières dans lesquelles il est maintenu. Certains spécialistes de Desnos y ont vu une allusion aux zazous, ces jeunes fascinés par l'Amérique, fans de jazz, de danse et de Cab Calloway, index pointé en l'air, qui dans une France « en barbarie », furent jugés décadents et parfois déportés par les Allemands.

Le texte de Desnos décrit une évasion rapide, brutale, en seulement dix vers. Prenant par surprise, elle se réalise (et s'animerait littéralement) en seulement quelques secondes. Comment faire pour tenir près de trois minutes sans perdre l'intensité de l'action ? La réalisatrice Viviane Boyer Araújo opte pour un changement de perspective. Elle n'illustre pas l'évasion *stricto sensu* d'un zèbre, mais nous raconte toute son histoire sous forme d'une grande fresque de peinture animée où l'influence de Marc Chagall et de Franz Marc se fait sentir. Sa naissance (plans [2](#) à [6](#)), son exploration solitaire d'un monde encore inconnu, qu'il ne peut pas nommer et que nous, spectateur, n'arrivons pas plus à situer, soupçonnant une sombre forêt (plans [7](#) à [15](#)). Puis la prise de conscience de sa captivité au sein d'une écurie-prison (plans [16](#) à [26](#)) pour enfin retrouver sa mère qui, par la force de l'amour, lui donne l'impulsion pour s'évader, en assurant ses arrières (plans [27](#) à [36](#)).

La mère, un protagoniste inattendu

La mère est un personnage ajouté par rapport au texte initial. Desnos ne parle en effet que d'un seul zèbre. La réalisatrice prend le parti de traduire les deux impulsions encadrant le poème (« *fait résonner ses vertèbres* » au plan [4](#) et « *il sort alors de l'écurie* » au plan [32](#)) par deux expulsions : une naissance, expulsion du corps intime, et une sortie vers le soleil, expulsion du corps social.

Cette double expulsion est le véritable apport de la réalisatrice, car elle fait passer l'ensemble d'une aventure individuelle en une parabole sur la force du lien. Cette relation compense le sentiment de solitude qui se dégage du texte. Les seuls contacts véritables entre les vivants sont ici les coups de museau et les coups de langue de la mère (plan 4) qui seront rendus par son fils à la fin du film (plan 36). Preuve que la liberté d'aimer s'exerce malgré les circonstances. Le jeu des regards, omniprésents, renforce cette dualité : Des regards, toujours de profil, bienveillants entre eux deux face à celui, terrifiant, qui surgit du sol (plan 16) ou surplombe le groupe et le héros (plans 21, 25 et 26) tel un gardien de prison impitoyable.

C'est toujours la mère qui incite son enfant à s'évader en premier, en symétrie avec la scène d'après la naissance. En perdant la trace de son fils, en s'inquiétant pour lui (plans 9 à 11), la zébrille lui a paradoxalement laissé le champ libre pour découvrir ce monde de ses propres yeux. Un monde qui, bien que prison pour l'adulte, est en premier lieu une terre vierge, inexplorée et pleine de promesses pour le nouveau-né. Jusqu'à prendre conscience de la réalité. Le plan 13, dans lequel il se retrouve au centre de la piste-clairière, est ce point de bascule où il commence à exercer son sens critique, à se rendre compte que quelque chose ne va pas. Cette piste est d'ailleurs du même jaune qu'à l'extérieur, là où brille le soleil de barbarie.

Une palette de couleurs franches pour maintenir la pression

Zèbres allégoriques, les animaux, ici, ne portent pas leurs couleurs naturelles, le noir et le blanc. Couleurs pourtant incarnées dans la culture populaire par cet animal et qui auraient pu parfaitement symboliser la prison. Le noir n'est même pas utilisé pour le contour des personnages. Le film est réalisé avec une gamme de couleurs franches afin de créer un impact maximum et permettre en peu de temps de jouer par les contrastes sur l'intensité d'émotion vitales : tendresse de la naissance, angoisse de l'emprisonnement, instinct de survie. La palette, se limite à trois couleurs primaires (le jaune et le bleu pour les contours de personnages, le rouge pour l'arrière-plan) et trois secondaires : l'orange identifiant la mère, le vert pour le zébreau, le violet pour les rayures et leurs ombres, signifiant la multitude du troupeau.

Ces couleurs, fortes, presque incandescentes, brouillent encore un peu plus la perception de l'espace. Les personnages sont-ils seuls ou entourés d'une foule (plan 13) ? Sont-ils en contrebas ou surplombant (plans 18 et 19) ? Est-on en dehors ou en dedans (plan 22) ? Ce jeu avec nos sens et nos perceptions rappelant l'*Alice aux pays des merveilles* d'Oscar Wilde renforce une des questions centrale de ce film : à partir d'où, de quelle position, peut-on exercer sa liberté ?

Un bouleversement des sens pour traduire l'enfermement

L'écurie, qui représente au mieux le groupe ou le troupeau – avec sa connotation péjorative lorsqu'il s'agit des hommes –, et au pire une prison, ressemble à une forêt oppressante où les distances et les rapports de taille changent sans logique. Pour mieux étourdir, ne pas penser à la situation, pour ne pas avoir le temps d'y trouver d'échappatoire. La musique de Julien Divisia rehausse cette impression, alternant moments lents et rythme rapide, proche d'une improvisation de jazz. Elle ne s'arrête qu'à un moment, clé, lors de l'arrivée dans la piste-clairière (plans 13 et 14). Ce temps suspendu est celui du début de la prise de conscience par le zébreau de sa situation, de sa position par rapport aux autres.

Cet environnement, loin d'être figé comme les zèbres des plans 17 et 19, est en mouvement constant. Presque frénétique. Pour l'animer, un véritable acteur-motif du film : la rayure. À l'opposé d'une utilisation sage, répétitive et géométrique, elle se présente ici sous tous les angles, de toutes les tailles et de toutes les couleurs. Au plan 3, les rayures se déchirent, elles font la

course au plan 8, elles respirent au plan 14 et se répandent comme une onde hypnotique au plan 19. On pense aux films sur pellicule de Norman McLaren, génie canadien de l'animation, qui use aussi de ce motif dans ses travaux expérimentaux, souvent accompagné par une musique concrète faite d'un mélange de bruits ou de sons accélérés.

Ce bouleversement volontaire des sens est particulièrement mis en scène durant les plans 17 à 26. Une séquence cauchemardesque juste au moment où, par l'apparition des deux premiers autres zèbres au plan 17, le spectateur commençait à se situer. Paroxysme de l'étouffement et pression psychologique maximale, la distorsion de l'espace et des rapports de grandeur ne cessera qu'avec le retour de la mère à partir du plan 27, seul repère connu qui permet au zébreau de reprendre pied, de corriger la perspective et de réagir. Le plan 35 de demi-ensemble du troupeau et le plan 36, où les deux zèbres l'observent du dehors, enfin en sécurité, témoignent de cette correction de la perspective, de ce retour à la normale de la perception.

Une liberté toujours à conquérir

Ce zèbre, sous un langage proche du fantastique – on pense à l'ambiance de certains passages des *Chants de Maldoror*, de Lautréamont – nous parle des enchaînements à briser pour conquérir sa propre liberté. Lors d'un emprisonnement, bien sûr, mais aussi au sein de son milieu, face à la force des habitudes qui peuvent créer au fil du temps un tel enclos si la confrontation avec l'autre, avec l'altérité, ne peut avoir lieu. Liberté d'aimer. De penser. D'aller voir (l') ailleurs.

Par sa lecture habile et tendre du poème, la réalisatrice ajoute l'émotion d'une relation nouvelle qui, d'une naissance, tisse entre intérieur et extérieur les conditions de cette vraie liberté. Une liberté nourrie de transmission (l'importance de la mémoire, de la connaissance par la mère des conditions endurées) et d'exploration (les ailes offertes au jeune zèbre, par l'impulsion du museau de la mère et par les coups de langues affectueux) avec toute la confiance en soi nécessaire pour aller à la rencontre. À sa rencontre. Même si, dans le dernier plan, les rayures perdues au prix de l'évasion laisseront leurs stigmates. Des espaces vides, mais des espaces qui laissent entrevoir un beau bleu outremer, signe d'une partie gagnée.

Carte postale, de Fabienne Wagenaar,
d'après Guillaume Apollinaire
Séquence 3 |

Ce poème très court, qui pourrait tenir sur une carte postale – justement –, a été publié dans *Calligrammes, Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, au Mercure de France, en avril 1918. Il raconte un instant de répit dans le conflit où Guillaume Apollinaire est engagé et au cours duquel il est blessé en 1916 par un éclat d'obus. Affaibli par cette blessure, il meurt de la grippe espagnole le 9 novembre 1918, deux jours avant l'armistice.

Durant la guerre, le poète entretient une relation épistolaire enflammée avec Madeleine Pagès. Il cherche à sublimer l'expérience militaire en écrivant dès qu'il le peut afin de garder le moral et poursuivre son œuvre poétique.

Cette sublimation passe dans *Carte postale* par des jeux de contraste lexicaux. Dans son travail d'adaptation, Fabienne Wagenaar est, on le verra, très fidèle au texte et à ces jeux stylistiques.

Mais la jeune réalisatrice choisit aussi le contre-pied en changeant le point de vue principal. C'est la destinataire de la carte postale qui est au cœur du film et non son auteur. C'est son attente, ses rêveries, ses angoisses et ses joies, qui sont ici centrales.

La carte est le lien entre les deux amoureux et elle y projette toutes ses émotions, la transformant en outil puissant de son imaginaire. Un vecteur et un décor que manie de façon subtile la réalisatrice dont la technique d'animation en papier sert formidablement bien le récit.

Le contre-pied : le point de vue féminin et l'attente

Dès la première image (plan [1](#)), le décor est planté et son personnage principal en occupe le centre. La jeune femme est dans une position d'attente, elle regarde par la fenêtre un paysage vallonné et paisible. Le « clang clang » de l'horloge renforce cette impression de temps qui s'écoule lentement, dans le silence et l'ennui. Au mur, le portrait de son bien-aimé, de profil, semble regarder dans sa direction. Devant la table, deux chaises indiquent un foyer sans enfant. Sur la table, un bouquet de chrysanthèmes. Et des cartes postales éparses, qui semblent avoir été lues et relues.

Très équilibrée, la composition de l'image évoque un tableau. Impression renforcée par le cadrage soigné et la pose très picturale de la femme, comme celles des personnages de Gustave Caillebotte (voir *Intérieur, Femme à la Fenêtre*, 1880) (voir [l'image Ricochet](#)).

Dans les plans suivants (plans [2](#), [3](#) et [5](#)), on se rapproche d'elle par des cadrages toujours plus serrés, on rentre dans son intimité, dans ses pensées. Ces plans sont répétés dans la suite du court métrage, chacun exprimant une émotion différente : l'inquiétude dans le plan [5](#), le contentement dans le [12](#), la tristesse dans le [21](#), le soulagement dans le [24](#).

Les conditions climatiques sont au diapason de son humeur : un vent frais lui donne froid, un nuage gris s'avance dans le paysage, la lumière s'assombrit légèrement (plan [2](#)).

Elle s'assoit, une carte postale à la main, en regardant à nouveau au dehors comme si elle guettait quelque chose ou quelqu'un (plan [3](#)). Comme si elle était rongée par un sentiment d'impuissance. C'est une atmosphère d'attente, de temps suspendu, renforcée par l'absence de mouvement de caméra, la relative longueur des plans.

La carte postale, lien réel et décor imaginaire

En fixant la carte pliée en deux sur la table, le personnage féminin se plonge dans une rêverie inquiète (plan [4](#)). Les mouvements du pendule de l'horloge rythment tel un métronome des percussions semblables à celles accompagnant un condamné à l'échafaud.

Cette musique funèbre accompagne l'objet de toutes les pensées de la jeune femme : un soldat qui sort de la carte postale, devenue tente par la force de l'imaginaire de sa fiancée (plan [6](#)). Lien tangible mais aussi sensible entre les deux personnages, la carte est investie de puissants pouvoirs d'évocation par celle qui vit la guerre à travers elle.

Dans un va-et-vient constant entre réel et imaginaire (au beau milieu de la séquence du mitraillage de la troupe, plans [16](#) et [17](#), on aperçoit à travers la fenêtre le facteur, dont on entend le tintement de la sonnette dans le plan [18](#)), la réalisatrice ne cesse alors de jouer sur les échelles. Ce qui était un plan de détail sur la carte postale avant l'apparition du soldat devient un plan moyen sur la tente (plan [5](#)). Le même procédé est reproduit à plusieurs reprises. Le coup de vent dans la maison

de la femme (plan 8) fait s'envoler les cartes pliées sur la table (plan 9). Elles sont filmées en plan de détail qui devient de demi-ensemble quand elles passent au-dessus des soldats (plan 10). Plus loin, le paysage représenté sur la carte (plan 11) devient le décor du film dans lequel chemine la troupe (plan 13). Suit une séquence d'enchaînement de cartes, cadrées serrées, sur lesquelles le périmètre du paysage représenté est toujours plus large, jusqu'à aboutir à des cartes militaires dans lesquels les soldats ne sont plus que des petits points (plan 14). Ce jeu d'échelle souligne la distance entre la femme et son bien-aimé.

La cinéaste malmène également son matériau, trouant les cartes postales par les impacts de balles (plan 17), découpant les portraits, alors défigurés (plan 19), écorchant les photos de fiancés (plan 20), faisant baver l'encre (mouillée par les larmes) comme un épanchement de sang bleu (plan 22). Manière d'évoquer la souffrance physique et morale ressentie par les personnages.

Fidélité au texte : les jeux de contrastes

Le montage alterne tempo lent et rapide. Le rythme lent, sans mouvement de caméra, évoque la monotonie du quotidien de la fiancée, l'attente du bien-aimé, rythmé par le balancier de l'horloge et les passages du facteur. Puis, une accumulation de nombreux plans en de courtes séquences, accompagnés de mouvements de caméra (zoom arrière après le plan 6, travelling au plan 9, panoramique en diagonale au plan 17), sert à montrer la troupe constamment en marche (toujours dans le même sens, de la gauche vers la droite de l'écran). Les courts moments de répit, et d'écriture, sont rapidement interrompus par un tir d'obus ou un mitraillage aérien. Le poète s'y reprend à plusieurs reprises avant de pouvoir écrire les quelques lignes du poème (plans 7, 15 et 27).

Son texte ne cesse de sublimer le péril qu'il encourt en faisant d'un tir d'obus « *une floraison éblouissante* », opposant l'été, saison de l'éveil des sens, à la mort froide et insensible. Fabienne Wagenaar joue sur ces contrastes en invitant le fracas de la guerre dans l'intérieur paisible et presque indolent de la jeune femme. Fidèle au texte, elle reconstitue même la « *floraison éblouissante* », les chrysanthèmes s'ouvrant d'un coup sec comme un tir de balle (plan 23). Ces fleurs colorées à la symbolique funèbre (mais évoquant la vie éternelle dans les cultures asiatiques) sont déjà fanées (plan 25) « *avant d'avoir été* ».

C'est à ce moment qu'on entend enfin le poème, comme chuchoté par le récitant, Sylvain Desprez, pour ne pas réveiller ses camarades. Un jeu de concordance est créé entre le tissu de la robe bleue à pois jaunes (plan 26) et le « *ciel à peine bleuté* » sous lequel se trouve la tente où écrit Apollinaire (plan 27), tenant à distance le réel sous la toile tendue. Les deux amoureux sont enfin réunis.

IMAGE RICOCHET

Gustave Caillebotte avait peint cinq ans plus tôt un célibataire de dos devant sa fenêtre grande ouverte (*Le Jeune Homme à sa Fenêtre*). Le monde extérieur s'offrait à lui, alors qu'il paraît inaccessible à cette femme, épouse qui semble rêver d'autonomie et de liberté. Une héroïne immobile en somme, comme celle de *Carte postale*. A ceci près que le personnage féminin du film de de Fabienne Wagenaar ne rêve pas d'échapper à son mari, mais au contraire de retrouver son bien-aimé...

PROMENADES PEDAGOGIQUES

Promenade 1 | Les images et les mots

Passer des mots du poème à leur traduction graphique est le sujet d'*En sortant de l'école*. Lire (ou inventer) un poème, prendre le temps de le comprendre, de laisser les images venir pour se mettre à les "traduire" en dessin, ou prendre un texte comme point de départ pour imaginer une scène pourra être une bonne manière de comprendre le processus amenant à la création d'un court métrage.

La technique du calligramme est une des plus anciennes manifestation d'un tel processus. Un procédé qui consiste à disposer les vers d'un poème sur la page pour qu'ils évoquent par le dessin le sujet de ce poème. Le mot est forgé à partir du grec *kallos* (beauté) et *gramma* (lettre, écriture). Contrairement à l'idée reçue, ce jeu littéraire n'a pas été pas inventé par Apollinaire. On trouve des calligrammes dans les *Idylles* du poète grec Théocrite au 3e siècle av. JC et dans le cinquième livre du *Pentagruel* de Rabelais. Mais c'est bien Guillaume Apollinaire qui inventa le mot, titre d'un de ses recueil en 1918 et les popularisa. Il appelait également ces poèmes dessinés des "*idéogrammes lyriques*".

À partir d'un des poème de la série comme *Tant de forêts* ou *J'ai tant rêvé de toi*, on peut demander aux élèves de choisir leur vers ou leur strophe préférée, puis de les représenter en calligramme. On pourra, dans un second temps, à partir d'un mot-image choisi dans le poème, faire inventer une strophe originale (voir un court poème complet), puis de l'écrire avec cette technique.

Promenade 2 | L'évolution de la correspondance

Dans *Carte postale* l'action narrative progresse à l'aide de plusieurs messages, sous forme de courtes cartes postales. L'occasion de revenir sur les différents modes de transmission de l'écrit, de la lettre au SMS et de l'évolution des moyens de communication. Prendre aussi conscience que ce qui nous paraît aujourd'hui naturel, envoyer un message à l'autre bout du monde en moins d'une seconde grâce aux mails et aux chats, est une prouesse très récente et qui peut être empêchée dans certaines situations, comme la guerre.

Pourquoi ne pas proposer aux élèves de tester tous ces modes, et ce qu'ils induisent comme modification dans la transmission d'un même message, en leur demandant d'inventer une courte carte postale, à envoyer à une personne chère, racontant une de leur dernière expérience ou voyage. Proposer ensuite de reprendre ce message pour le réécrire sous différentes formes : lettre plus longue (forme développée), conversation téléphonique (forme dialoguée), de SMS ou de tweet (forme abrégée), de message codé, de chanson, pour finir par le dessin. Partager le résultat en groupe et s'interroger sur ce qui change selon les modes choisis (clarté, émotion, réception...)

N'hésitez pas à utiliser la carte postale numérique présente dans [la Cinémalle](#)

Promenade 3 | Animer la matière (Module "animer le sable")

La série est un bon moyen de découvrir d'autres techniques d'animation que la 2D ou la 3D traditionnelle, afin de prendre conscience que tout peut s'animer et que l'on peut animer avec tout. Par exemple, le court-métrage *Paris*, réalisé avec du sable. Pour ce film, la réalisatrice a commencé à composer le décor en papier découpé pour ensuite créer chaque illustration en sable sur plaque de verre. Une seule image demande entre 20 minutes et 1h30 de travail et sur certains plans plus de 16h de travail pour une seconde de film. C'est qu'il faut manipuler cette matière avec délicatesse, la moindre vibration non désirée faisant bouger le dessin. Le sable est manipulé avec un outil de précision, un scalpel, et aucune erreur n'est possible : une fois la pose enregistrée, on passe à la suivante, sans possibilité de revenir en arrière. On pourra proposer de dessiner une scène éphémère, à partir d'un poème de la série, en utilisant un papieranson noir et un ou deux sables de couleur.

Pour les plus grands, on peut essayer avec le même matériel d'imaginer un mouvement et une forme simple pouvant se diviser en trois étapes (un rond qui roule, une silhouette marchant, un bateau, etc.) et prendre, à l'aide d'un appareil photo numérique, chaque étape de ce qui peut constituer le début d'un story-board. Un bâtonnet de bois (type bâton de crème glacée) pourra faire office de scalpel.

PETITE BIBLIOGRAPHIE

Autour de la série et du dessin animé

- *Les Quatre Saisons d'En sortant de l'école*, Prévert, Desnos, Apollinaire et Éluard, Editions Thierry Magnier et Tant Mieux Prod 112 p., 2 DVD, 2017.
- *Cinéma d'animation, la French Touch*, de Laurent Valière, La Martinière et Arte éditions, 256 p., 2017.

Autour des trois poètes et de leur rapport au cinéma et au graphisme

- *Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert*, de Carole Arouet, Ed. Textuel, 190 p., 2012
- *Le Roi et l'Oiseau, voyage au cœur du chef-d'œuvre de Prévert et Grimault*, de Jean-Pierre Pagliano, Éd. Belin, 192 p., 2012.
- *Les dessins de Guillaume Apollinaire*, de Claude Debon, Ed. Les cahiers dessinés, 160 p., 2008.
- *Desnos et le cinéma*, de Carole Arouet, Ed. Jean-Michel Place, 128 p., 2016.

Biographie

Stéphane Bataillon

Poète, écrivain et journaliste né en 1975, Stéphane Bataillon est rédacteur en chef chez Bayard Presse auteur, associé aux éditions Bruno Doucey et membre du comité éditorial de la revue de poésie sonore *Donc* des éditions Thélème. Adeptes des formes courtes et minimales, il explore, à travers un site en ligne depuis 2005, www.stephanebataillon.com les nouvelles formes d'écritures numériques. Derniers recueils parus : *Les Terres rares* (ed. Bruno Doucey, 2013) et *Où nos ombres s'épousent - Vivre l'absence* (ed. Bruno Doucey, 2016).

Stéphane Dreyfus

Journaliste né en 1975, au quotidien *La Croix* depuis 2004, aux services Web, puis Culture, il s'occupe de l'actualité des nouveaux médias culturels, de l'architecture, et de cinéma, avec une prédilection pour le cinéma d'animation sur lequel il écrit régulièrement dans *La Croix*, et sur son blog "Animez-vous les uns les autres" (film-animation.blogs.la-croix.com).