

Écrire pour le jeune public

Atelier 2

Vendredi 4 octobre, 16h30

Modératrice

Carole Desbarats, directrice du pôle communication à l'École Normale Supérieure

Intervenants

Didier Brunner, producteur « Les Armateurs »

Jean-Luc Fromental, scénariste

Grégoire Solotareff, auteur et réalisateur

Delphine Maury, productrice

Jean-Claude Rullier donne le coup d'envoi de cet atelier en rappelant que la question de l'accessibilité d'un film à un jeune public n'est évidemment pas dans son formatage et qu'il s'agit surtout, pour les films, « de mettre leur exigence à hauteur d'enfant, c'est-à-dire, très haut ! »

Carole Desbarats est présente en tant que membre de l'association « Les enfants du cinéma », accompagné par son délégué général qui est dans la salle. Le travail réalisé autour du cinéma et de son acceptation auprès d'un public de jeunes n'est pas neuf et c'est non pas en tant que spécialiste de l'animation, mais bien comme une personne ayant l'habitude de travailler autour des films montrés aux enfants dans des conditions de réception adaptées qu'elle a été invitée à animer cette table ronde.

Elle rappelle à cette occasion qu'aux « enfants du cinéma », 30 % du catalogue de films sont des films d'animation, mais sans qu'il ne soit jamais venu à l'idée de personne d'exiger qu'il y ait une « proportion » de films d'animation, car tous les films choisis sont simplement ceux qu'il semble important de montrer aux enfants. Le catalogue est constitué de films du patrimoine, mais également de ce qui se fait de plus récent pour que les enfants puissent apprécier la qualité dans sa plus grande diversité.

Delphine Maury se présente quant à elle comme une productrice sans expérience, car elle n'est finalement productrice que depuis six mois avec la réalisation de 13 courts-métrages. Elle est avant tout maître d'écriture et était auparavant journaliste dans la presse pour enfants. C'est ainsi chez « J'aime lire » qu'elle a appris à fabriquer des histoires qui intéressent les enfants.

Didier Brunner auquel on doit la production de Kirikou précise que son point de départ est toujours « le désir de film » et qu'ensuite il travaille avec des auteurs.

Jean-Luc Fromental se présente comme « le meilleur ami des dessinateurs » puisqu'il met l'écriture, son « instrument », au service de la force de la rencontre entre texte et image, qu'il voit comme des sessions de jazz. Ainsi, il travaille dans la bande dessinée, en écrit et en publie ; et, après une brève incursion dans la prise de vue réelle, il est venu à l'animation à cause d'une fascination pour les illustrateurs et du plaisir qu'il trouve à s'immerger dans leur univers.

Grégoire Solotareff est venu à l'animation il y a une dizaine d'années en travaillant avec Jean-Luc Fromental sur un « spécial télé » de 26 minutes tiré de son livre *Loulou*, qui est devenu par la suite le film *Loulou et autres loups*, avant de le retrouver en 2008 pour écrire un long métrage.

Carole Desbarats se souvient d'une phrase de Isao Takahata à propos du *Tombeau des lucioles* : ce dernier disait qu'il n'aurait jamais pu faire jouer ces rôles à des enfants et que ce n'est que grâce à l'animation qu'il avait pu réaliser son film. Cela pose la question de l'écriture d'un projet qui touche les jeunes enfants ou pas. Elle demande ainsi à Delphine Maury de raconter la genèse du projet qu'elle porte et qui s'intitule *Les grandes vacances*.

Delphine Maury répète qu'elle ne vient pas du monde de l'animation et que lorsqu'un ami en 2008 lui a demandé d'écrire un programme pour enfants lié à la nature, elle a découvert « l'autre côté du

métier » qu'elle exerçait jusqu'à présent, celui de directrice d'écriture. Elle y imposait des contraintes aux scénaristes qui avaient charge d'écrire ! Elle a d'abord refusé la proposition arguant qu'elle ne savait pas inventer des histoires et ne voyait pas comment, d'ailleurs, sur le fond, elle pourrait raconter quelque chose qui ne serait pas « moralo pédago » sur la protection de la nature. Elle a toutefois réfléchi et, en décalant légèrement le projet initial, a finalement écrit une série qui raconte la vie de deux petits Parisiens envoyés en Normandie pendant la Seconde Guerre mondiale et qui de fait, se retrouvent « projetés » au sein de la nature. Ce changement de période lui a d'ailleurs permis de faire rouler les garçons sur des vélos sans qu'ils ne portent de casques, ce qui est appréciable lorsque l'on tente d'évoquer la liberté du corps.

La pensée de Miyazaki n'est évidemment pas loin et pourtant, elle ne souhaitait pas faire un hymne à la nature, mais plutôt la montrer telle qu'elle est c'est-à-dire éminemment géniale. Ainsi, elle montre donc la nature sans avoir de discours dessus et s'est inspirée – à rebours – de son expérience personnelle puisqu'elle avait elle-même, enfant, quittée la campagne pour aller à la ville. Cette expérience avait été vécue comme un enfer : aujourd'hui, elle fait le chemin à l'envers.

Grâce au fond innovation du CNC, elle a pu réaliser les premières interviews nécessaires au projet, une fois que la décision avait été prise de confronter les enfants à la guerre plutôt que de raconter l'histoire comme une chronique en Zone Libre. En effet, elle n'aime pas prendre les enfants pour des imbéciles et il fallait donc se documenter pour raconter des histoires vraies. Elle est ainsi allée à la rencontre de ceux qui ont vécu un peu de leur enfance à la campagne, pendant la guerre.

Un autre élément important est qu'elle est allée voir directement le diffuseur et non pas d'abord un producteur. À l'époque, France-Télévision s'est dite intéressée. Elle s'en réjouit tout particulièrement car elle a constaté que, parfois malheureusement, il y a davantage d'autocensure chez les producteurs qui proposent que chez ceux qui ensuite diffusent les programmes. Il a toutefois fallu ensuite se battre pour pouvoir raconter une histoire feuilletonnante, chronologique, c'est-à-dire qui ne peut pas se diffuser ensuite dans n'importe quel sens. Et c'est ainsi qu'est née une série de 10 x 26 minutes qui sera programmée pendant les vacances scolaires.

Didier Brunner confirme qu'il faut être particulièrement vigilant par rapport à la censure, car l'autocensure est fréquente. Elle n'est évidemment pas officielle, mais on demande bien souvent que les œuvres soient « politiquement correctes ». Ainsi, sur *Kirikou* notamment, il a fallu se battre pour imposer un scénario qui commence – il le rappelle – par un accouchement où un enfant sort du ventre d'une maman nue dans la case, d'une maman qui a été victime d'un viol, et ce, au sein d'un village où les femmes se promènent seins nus et les enfants tout à fait nus. Il lui semble d'ailleurs que s'il fallait refaire ce film aujourd'hui la nudité des personnages poserait encore bien plus de problèmes qu'à l'époque.

En l'occurrence, si au moment où le projet a été présenté à France-Télévision, ils ont immédiatement exprimé leur enthousiasme trouvant le scénario formidable et l'univers graphique magique, ils ont formulé une demande claire : il faut rhabiller tout le monde. Michel Ocelot a été très ferme et a catégoriquement refusé ce qui lui semblait aller contre le sens de l'histoire. Le financement a donc été plus fragile, mais tout a été fait pour respecter la volonté de l'auteur. Tout au long du chemin, les suggestions pour remédier à cette nudité qui était perçue comme une forme de provocation ont en effet été nombreuses. Aujourd'hui, alors que le film « est un classique » plus personne ne pense à la nudité des enfants, mais il a fallu se battre pour que le film existe tel qu'il est !

Il ajoute ensuite que quand Delphine Maury a exposé son projet des *grandes vacances* il a été séduit par le rapport de l'enfant et de la guerre et par sa volonté d'aborder ce sujet grave sans détour. Et s'il a entendu précédemment des interrogations sur l'éventuelle inutilité d'un scénario, il insiste sur le fait que pour un long-métrage, comme pour une série, l'existence d'une colonne vertébrale solide autour de laquelle s'articule le récit est particulièrement importante.

Pour *Kirikou*, l'auteur est arrivé avec un scénario fini auquel il ne souhaitait pas que l'on touche, mais dont la dramaturgie était excellente. Cela n'est pourtant pas la norme. Il cite par exemple une

expérience avec Tomm Moore et son film sur les enlumineurs, qui, au départ, a nécessité un important travail. Il a en effet fallu batailler pour le convaincre qu'il fallait retravailler avec un scénariste pour affiner le projet. Ce travail a finalement duré près de deux ans et demi. Il y avait un univers graphique et un pilote formidable, l'envie de faire le film était présente, mais il manquait un réel travail d'écriture. Le développement a ainsi été beaucoup plus long que prévu, mais il était indispensable de travailler.

Parfois, c'est le travail sur l'animation qui révèle les faiblesses d'un scénario. Là encore, il est important de travailler pour y remédier tout particulièrement lorsque l'on souhaite s'adresser aux enfants pour lesquels « on ne peut pas faire n'importe quel film ».

Interrogé sur des éventuels freins que la télévision pourrait imposer aux créateurs, **Jean-Luc Fromental** rappelle que la télévision ne choisit pas son public et que lorsque l'on travaille pour elle, il est nécessaire de prendre toutes les sensibilités en compte. Même si cela contrevient au désir initial de l'auteur, à la télévision, les héros chevauchent obligatoirement leur vélo avec un casque. Au cinéma, la contrainte est presque inverse puisqu'il faut toujours « faire mieux que ce qui a déjà été fait la fois d'avant », renchérir sur l'état de l'art en partant du principe que c'est le public payant qui choisit ses films. De plus, les enfants viennent rarement au cinéma sans être accompagnés.

Revenant sur le public des enfants, il dit qu'il n'y a pas pour lui public plus exigeant, plus difficile. En effet, ils n'ont pas encore ce surmoi culturel qui corsete le jugement du spectateur adulte, le pousse à raisonner, à comparer, à relativiser. Les enfants, « quand vous les perdez, c'est foutu ». Et pourquoi décrochent-ils ? Parfois parce qu'on leur fait « trop peur ». Mais le danger principal est bien, pour Jean-Luc Fromental, de trop penser à eux et d'en devenir « un peu condescendant ». Ainsi, avec Grégoire Solotareff, ils ont choisi de travailler comme deux « vieux enfants » qui s'amusent ensemble. C'est en s'amusant et en se motivant comme des enfants qu'ils finissent par trouver cette vérité qui ne pose plus de questions. Aucun domaine, aucun sujet n'est tabou, même pas la sexualité qui, à sa façon, concerne aussi les enfants. Ce qui compte, c'est le tact, la légèreté de main, de rester contrôlé, jamais grossier ni pesant... Tout cela est l'aboutissement d'un travail où les auteurs se souviennent des enfants qu'ils ont été. L'émerveillement et la peur, deux compagnons de l'enfance : pour lui, la clé est là ! « En gardant l'enfant qui est en nous et en l'interrogeant régulièrement, dans un processus bien plus organique qu'intellectuel », on écrit bien pour les enfants.

Évoquant les particularités de l'animation, il se félicite de la longévité que ce cinéma assure aux scénaristes qui sont présents bien plus longtemps qu'en prise de vue réelle dans le processus de création d'un film puisqu'ils continuent d'être sollicités même après la réalisation de l'animation.

Carole Desbarats s'interroge sur le fait que les enfants changent, à moins qu'il y ait une « essence d'enfant » ? **Jean-Luc Fromental** répond que pour lui, les enfants ne changent pas. Il parle de l'enfant éternel. Il y a une façon un peu démagogique de courir après les enfants « pour parler leur langage » qui peut donner l'illusion d'une évolution, mais le fond reste inchangé. « Ce sont toujours les mêmes blagues Carambar qui font rire dans les cours de récré ». C'est la leçon de Raymond Chandler : ne jamais utiliser d'argot qui ne soit pas déjà dans le dictionnaire.

Il ajoute qu'en l'absence d'acteurs, le risque existe que tout soit sur-écrit et validé par tous et que cela conduise à une production figée. Ainsi, au fur et à mesure du travail, il préconise de laisser ouvertes des zones de dialogue et d'improvisation qui sont ensuite réintégrées dans l'écriture et permettent ainsi que surviennent « des événements très gracieux ». Cela se réalise plus facilement dans un film en prises de vues réelles que dans l'animation où ce « naturel » manque parfois un peu, c'est pourquoi la meilleure façon de procéder consiste à enregistrer d'abord les acteurs puis à donner cette bande-son aux animateurs pour qu'ils « en fassent leur beurre ».

Grégoire Solotareff ajoute que dans un film d'animation, le son est plus important que le mouvement. Il s'écrit dans l'intention, donne une couleur et on attend du *sound designer* qu'il crée une ambiance, une atmosphère.

Carole Desbarats lui demande alors si en matière de bande-son il y a des préoccupations spécifiques liées à un public jeune, ce à quoi **Grégoire Solotareff** répond que l'on y pense parfois au tout début, ensuite, c'est inconsciemment que l'on s'adapte à ce public en l'oubliant complètement. **Jean-Luc Fromental** confirme également qu'il est important de ne pas penser de façon obsessionnelle aux enfants si l'on veut obtenir une œuvre vivante.

Grégoire Solotareff ajoute qu'il lui semble qu'il est ici naturel de travailler en n'oubliant pas « son enfant intérieur » et que si cela n'était pas le cas, il ne pourrait pas faire ce métier.

Delphine Maury, qui, elle le rappelle, ne se sent pas particulièrement auteur, avoue ne pas pouvoir faire appel à sa propre enfance pour écrire, mais rend hommage à ce qu'elle a appris à faire en travaillant dans la presse. Sans arrêt au contact des lecteurs, elle comprend les préoccupations de la télévision et des diffuseurs qui proposent des histoires qui arrivent directement chez les gens alors que lorsque l'on travaille pour le cinéma, on fonde sa liberté sur le fait que celui qui vient voir le film l'a choisi. Elle ajoute qu'elle écrit comme un adulte, avec la responsabilité d'écrire pour des enfants, et donc de « nourrir les fleuves souterrains qu'on véhicule secrètement dans les histoires ».

Pour autant, elle trouve triste, notamment dans le monde de la série à la télévision, que l'on cherche si souvent à éviter les émotions et les causes profondes alors qu'il s'agit pourtant là du cœur de la fiction. En effet, dans le monde des humains, la fiction a bien pour mission de permettre de vivre des histoires par procuration. Les enfants savent très bien faire la différence entre la réalité et une histoire qu'on leur raconte et il lui semble que les adultes d'aujourd'hui ont trop souvent oublié que, eux aussi, enfants, savaient faire la différence entre ce qu'on leur racontait et ce qu'ils pouvaient voir ou lire. Les histoires, même fortes et très violentes ne les ont pas rendus fous. Ainsi, elle ne comprend pas pourquoi il faudrait systématiquement priver les enfants de certaines images et notamment, dans les dessins animés, se priver de parler d'émotion et de choses plus dérangeantes comme la discrimination. N'est-il pas triste qu'on ne leur livre finalement plus qu'une seule nourriture : celle de l'action et de l'aventure ?

Elle ajoute enfin que plutôt que d'écrire pour « une tranche d'âge », elle écrit, tout simplement, pour des gens qu'elle « connaît, des gens assez précis ». Ce qui compte, c'est d'être touché, enfants ou adultes. Écrire pour un jeune public se résumerait ainsi peut-être à écrire de bonnes histoires, étant précisé qu'une bonne histoire est une histoire qu'on sent physiquement comme étant une bonne histoire. Ce n'est pas tant la force de ce qui est raconté, mais la façon dont c'est raconté qui fait ainsi que « cela marche ». Elle ajoute que si elle n'est évidemment pas convaincue qu'il faille ensevelir les enfants sous trop d'histoires horribles, il faut leur faire confiance : ils savent faire la différence.

D'ailleurs, dans la pratique, si ce que propose la télévision n'est pas suffisamment intéressant, aujourd'hui, les enfants vont chercher « des trucs chouettes » sur Internet, là où on trouve plus généralement l'audace qui manque parfois dans certains programmes prévus pour eux.

Jean-Luc Fromental se demande d'ailleurs si la télévision n'est pas parvenue aujourd'hui à un point où elle haïrait la fiction, à ses yeux imprévisible et difficilement contrôlable. On tente de nous raconter ce que l'on doit penser et ressentir, où aller, comment vivre, on nous fournit des modes d'emploi. Le meilleur exemple est la télé-réalité – télé prétendument sans scénariste – qui veut se faire passer pour un moment de vie et qui pourtant est écrite et réécrite pour nous donner à voir des stéréotypes cyniquement calculés et calibrés. Pour l'heure, la télévision nourrit encore son homme, mais il n'imagine pas que cela puisse durer.

Carole Desbarats évoque alors le monde de la série où l'on voit se réaliser des œuvres originales et intéressantes, mais où rien n'est fait pour les enfants.

Delphine Maury est décidément frappée par le changement du rapport que les adultes ont à l'enfance et qui conduit à tout ce qui se fait en matière de protection et qui conduit à cette très

dangereuse « mièvrerie ». Et ce, alors que, parallèlement, rappelle **Jean-Luc Fromental**, on les laisse regarder beaucoup de choses objectivement abominables, des massacres que l'on exhibe au moment du journal télévisé par exemple.

Didier Brunner revient sur le fait que dans l'animation, il est tout de même encore possible de prendre de la distance par rapport à ce type de parti pris et raconte que par exemple, dans *L'enfant qui voulait être un ours*, il lui a été demandé, là où l'ourse a saigné sur la neige de « cacher cela ». Dans l'animation, on doit pouvoir – plus encore qu'ailleurs – faire confiance à cette distance prise par rapport au sujet et qui permet de montrer ce qui en prise de vues réelles et en direct pourrait évidemment heurter un spectateur. Dans l'animation, on sait qu'il ne s'agit pas objectivement de la réalité ; on se sait dans un univers recréé et cela protège d'un discours qui pourrait sinon être rude ou difficile. Ainsi, l'animation permet d'aborder des sujets importants comme la vie, le sexe, la mort grâce à cette distance liée à l'utilisation d'objets virtuels que sont les personnages de l'animation. Il faut que les auteurs qui écrivent pour l'animation en profitent.

Carole Desbarats s'inquiète en effet de cette double injonction contradictoire à laquelle on expose les enfants en leur montrant d'une part la violence au quotidien dans le journal et en leur imposant d'autre part une certaine « mièvrerie » dans les programmes qui sont composés pour eux.

Marc du Pontavice, dans la salle, s'étonne de ce qui est dit sur le monde de la télévision. En effet, il n'y a jamais eu aussi peu d'aventures/action à la télévision qu'en ce moment et il ajoute pour ceux qui seraient nostalgiques que ce qui se faisait il y a 20 ans n'est pas mieux, bien au contraire ! À l'époque, les dessins animés étaient presque tous japonais, et ils ont si mal vieilli qu'il n'en reste presque rien ! Il a fait partie de ceux qui, il y a 15 ans, ont introduit le « politiquement incorrect » pour les enfants et souligne combien l'animation au cours de ces 15 dernières années a été une explosion de créativité. Il s'insurge également contre l'idée que « les trucs chouettes » ne se retrouveraient que sur Internet, car il y a, notamment en France, des programmes extraordinaires diffusés à la télévision. De manière générale, il lui semble d'ailleurs qu'en France trop de gens détestent la télévision et que c'est un vrai problème.

Didier Brunner convient qu'il est vraisemblablement réducteur d'opposer systématiquement la télévision et le cinéma même s'il y a en effet au cinéma davantage de liberté et que les modes de consommation sont très différents et, évidemment, plus passifs face à une télévision notamment pour un public jeune.

Pour **Grégoire Solotareff**, plus qu'un débat de fond, il s'agit simplement de constater que les règles du jeu sont différentes et que créer pour la télévision est un peu plus contraignant que pour le cinéma ce qui n'empêche pas de faire des œuvres de qualité et que ceux qui ont envie d'écrire pour la télévision peuvent y faire des choses très intéressantes.

Delphine Maury tenait simplement à souligner l'étrange peur qu'elle a vue régner en travaillant pour la télévision et qui l'a d'autant plus frappée, qu'elle vient du monde du livre où la liberté est toute autre.

Les exigences qui pèsent sur les scénaristes sont impressionnantes, et ce, notamment dans l'animation puisque s'ajoutent alors des contraintes techniques et même des contraintes liées au fait qu'il faut organiser des coproductions internationales. Elle ne dénigrait donc pas la qualité de ce qui est fait, mais insistait sur la difficulté d'écrire en toute liberté. En l'occurrence, elle bénéficie de cet espace de liberté, mais il lui semble que rares sont les scénaristes qui jouissent de ce même privilège.

Jean-Luc Fromental revient sur cette relation entre la télévision et l'écriture chargée de suspicion mutuelle. On y parle de contrôle et de contraintes qui ne permettraient pas l'épanouissement des artistes. Pourtant – évidemment ! – on peut écrire différemment pour la télévision et le monde anglo-saxon le prouve très régulièrement.

Dans la salle, il est suggéré de laisser les enfants écrire leur propre série. Ce à quoi **Grégoire Solotareff** répond que s'il est évidemment important de rester un enfant lorsque l'on écrit, il ne lui semble pas pertinent de faire travailler les enfants et, plus généralement d'ailleurs, il estime qu'il ne

faut pas considérer les enfants comme des artistes ni donc des écrivains. **Jean-Luc Fromental** ajoute que dans le travail d'écriture, il y a notamment un exercice d'anticipation, c'est-à-dire de mesure des effets induits par le script qui, s'il manque, ne produit pas d'histoires entraînantes. Lui non plus n'aimerait pas lire ce que créerait un enfant autrement que dans une situation pédagogique.

Didier Brunner rappelle qu'au cinéma, écrire pour un public jeune ne revient pas à écrire pour des enfants, mais, plus réalistement, pour un public familial constitué de parents et d'enfants qui peuvent – et doivent – trouver ensemble du plaisir avec des niveaux de lecture différents. Ils doivent avoir pris du plaisir ensemble, au même moment, même s'ils n'ont pas vu exactement le même film.

Carole Desbarats évoque alors un livre publié par l'association « Cet enfant de cinéma que nous avons été » qui demandait aux gens de citer le film qui les avait marqués enfants. Bien souvent, ce n'est pas un film pour enfants, mais un film d'adultes qu'ils ont vu alors qu'ils étaient enfants.

Sophie Chabot de chez Pomme d'Api précise que de nos jours la télévision est souvent la grande gardienne devant laquelle on place des enfants sans qu'aucun adulte ne participe. C'est ainsi devenu un média « pour tenir les enfants tranquilles » et il y a donc en effet, logiquement, beaucoup de programmes lénifiants et peu qui sont réellement bons. Il y a, à la télévision, des trouvailles et des perles, mais il y a aussi beaucoup de stéréotypes.

La conformité idéologique imposée par les Américains et notamment le code Hays est ensuite évoquée, **Delphine Maury** se souvenant de son incompréhension face à un producteur qui lui disait « qu'évidemment Maya l'abeille et Willy ne dormiraient pas dans la même fleur » ou lorsqu'on lui interdit de laisser Ariol seul dans sa chambre avec sa baby-sitter.

Jean-Luc Fromental préférerait toutefois que l'on s'attarde davantage sur le gisement d'une incroyable richesse dont jouissent « les auteurs de l'animation qui entrent dans la tête de poètes graphiques », sur le plaisir sans pareil d'arrimer l'abstraction des idées et des mots au concret des images et des styles. Puis, à **une intervenante** qui, depuis la salle, s'étonne que le sujet n'ait pas été traité de manière plus technique, **Jean-Luc Fromental** répond que pour lui, le fond de la question n'est pas technique. Il faut porter au plus haut la joie d'écrire pour dépasser les difficultés inhérentes à l'exercice.

Dans la salle, **un participant** qui dit avoir travaillé pour presque toutes les chaînes de télévision pour enfants constate qu'en une dizaine d'années le cynisme n'a fait que monter. Il lui semble ainsi qu'aujourd'hui un dessin animé sur deux est en fait réalisé pour vendre des jouets et des jeux.

Marc du Pontavice s'oppose à nouveau contre ce point de vue qui dénigre la télévision et il rappelle que grâce à elle de milliers d'enfants ont pu voir *Le tombeau des lucioles*.

La parole est ensuite donnée à **Corinne Destombes** de Folimage, qui produit depuis longtemps pour les enfants et qui a créé, il y a une quinzaine d'années, une résidence qui dérive petit à petit vers la réalisation de films « plutôt pour adultes ». En effet, elle constate que les jeunes réalisateurs ont tendance à parler de choses graves et ce n'est que plus tard – peut-être quand ils deviennent parents ? – qu'ils ont réellement envie d'écrire pour les enfants. Cette année, une résidence spécifique au jeune public a donc été relancée et l'Abbaye de Fontevraud y est associée pour aider à ce que voient le jour des courts-métrages en direction du jeune public.

Elle ajoute qu'il y a actuellement de vraies difficultés à vendre des courts-métrages aux chaînes et qu'il n'est pas simple de trouver les financements, mais qu'un appel d'offres a été émis au MIFA cette année et que le lauréat sera accueilli à l'Abbaye, en résidence, pour écrire son film puis dans les studios de Folimage pour le réaliser.

Elle ajoute que pour ce qui concerne le graphisme, les styles et les techniques, l'ouverture est totale, et qu'en ce qui concerne le récit, elle ne se sent pas capable de dire ce qui conviendrait plus

spécifiquement à un film pour le jeune public. Il existe ainsi des films qui parlent à tous même si on peut les qualifier de films « jeune public ». Elle est également confrontée à des avis étonnants et subjectifs et a par exemple récemment entendu que le film *Tante Hilda* ne serait pas un film pour enfants « parce qu'il n'y a pas d'enfants dedans ».

Est alors évoqué la possibilité d'écrire pour des « tranches d'âges » et notamment pour les « 5-7 ans ». **Grégoire Solotareff** s'interroge alors sur les conseils qui pourraient être donnés à un auteur et s'imagine d'ores et déjà paralysé à l'idée d'écrire pour un public si défini en amont. Ne serait-il pas plus raisonnable de catégoriser une fois le film fini ? Voilà en tout cas un encadrement qui ne lui semble pas propice à la création.

Pour **Jean-Luc Fromental**, il faut se méfier des dangers de la théorisation. Bien sûr qu'une histoire sans enfant peut être extraordinaire et toucher les enfants. Il rappelle que *Les aventures de Tintin* montrent bien qu'avec un capitaine alcoolique et un petit chien, on peut captiver la jeunesse.

La programmatrice d'un cinéma pour le public jeune confirme qu'il y a de très beaux films à programmer tous les ans, des scénaristes qui ont du courage et des producteurs qui les soutiennent et indique programmer chaque année environ 70 films « art et essai jeune public » en prenant évidemment quelques risques, mais qui sont globalement appréciés par le public. Pour elle, il y a de plus en plus de très bons films pour le jeune public, au cinéma plus particulièrement.

Carole Desbarats aimerait clore ces travaux sur l'idée d'audace. Elle voit en effet un lien entre le plaisir de faire des films et d'écrire, la qualité du film et le désir personnel.

Dans la salle, l'atelier se conclut en rappelant que si la question de l'écriture au cinéma est évidemment importante, les jeunes sont aujourd'hui beaucoup plus largement immergés dans une culture de l'écran et y sont confrontés non seulement au cinéma, mais également à la télévision, sur Internet, sur les réseaux sociaux. Il semble pertinent de penser à cette écriture multiécran et notamment à l'écriture pour des programmes qui circulent sur Internet qui occupe tellement les jeunes.