



# ERNEST & CÉLESTINE

## DIE REISE INS LAND DER MUSIK

Ein Film von Jean-Christophe Roger und Julien Chheng  
Mit den Stimmen von Thomas Rauscher, Paulina Rümelein

Kinostart: **24. August 2023**

Länge: **79 Minuten**

Download pressmaterial <https://www.frenetic.ch/fr/espace-pro/details/++/id/1236>

### RELATIONS PRESSE

Lea Link / Mischa Schiow  
info@prochaine.ch  
044 488 44 25  
www.frenetic.ch

### DISTRIBUTION

FRENETIC FILMS AG  
Lagerstrasse 102  
8004 Zürich  
www.frenetic.ch



## SYNOPSIS

**Das zweite Abenteuer unserer beiden Helden Ernest und Celestine, basierend auf den beliebten Bilderbüchern «Mimi & Brumm», nimmt uns mit auf eine musikalische Reise ins Land der Bären.**

Ernest und Celestine kehren in Ernests Heimat Scharabska zurück, um seine wertvolle Geige reparieren zu lassen. Dabei stellen sie fest, dass im ganzen Land die Musik seit mehreren Jahren verboten ist. Für unsere beiden Helden ist ein Leben ohne Musik undenkbar! Zusammen mit Komplizen, darunter ein geheimnisvoller maskierter Rebell, versuchen Ernest und Celestine, diese Ungerechtigkeit zu beheben, um die Freude ins Land der Bären zurückzubringen.

# GESPRÄCH MIT DEN PRODUZENTEN DIDIER BRUNNER ET DAMIEN BRUNNER

**Didier, können Sie uns die wichtigsten Etappen der Saga von «Ernest und Célestine» in Erinnerung rufen, die zur Zusammenstellung des Filmteams geführt hat?**

**Didier Brunner:** Diese Adaption ist ein Projekt, das ich vor zehn Jahren initiiert habe, weil ich sehr viel Lust darauf hatte, da ich die Alben von «Ernest und Célestine» gut kannte - ich habe sie meiner Tochter Pauline vorgelesen, als sie noch klein war - und das umfangreiche Werk von Gabrielle Vincent, die die Lieder von Jacques Brel illustriert und andere wunderbare Bücher wie «Un Jour, un Chien» veröffentlicht hat. Gabrielle Vincent starb im Jahr 2000. Ich habe die Rechte an der Verfilmung von Ernest et Célestine im Einvernehmen mit ihren Erben und mit Casterman erworben.

Der Film wurde von Daniel Pennac geschrieben, von Benjamin Renner inszeniert und war ein grosser Erfolg. Danach gründeten wir mit Damien Folivari und produzierten die Serie «Ernest et Célestine, la Collection». Die zarte und subtile Welt von Gabrielle Vincent ins Fernsehen zu übertragen, war eine echte künstlerische und technische Herausforderung.

**Damien Brunner:** Niemand hat geglaubt, dass es uns gelingen würde, die Grafik des Films in die Serie zu übertragen. Wir haben es geschafft, indem wir 2D gerendertes 3D gemacht haben, das vom Studio Blue Spirit realisiert wurde. Die Serie wurde von France Télévisions gekauft und war das Gründungsprojekt von Folivari.

**Didier Brunner:** Die Serie war erfolgreich, und wir beschlossen, eine Kinoveröffentlichung mit fünf Episoden zu machen, die durch das Thema der Wintermärchen verbunden sind.

**Können Sie uns etwas über Ihre langjährige Zusammenarbeit mit Stéphan Roelants erzählen?**

**Damien Brunner:** Stéphan Roelants war bereits Koproduzent des ersten Films «Ernest et Célestine». Er ist ein Freund, ein zuverlässiger und solider Partner, der mit seiner Firma Mélusine Production und seinem in Luxemburg ansässigen Studio 352 alle unsere Projekte koproduziert hat. Er und sein Team haben an der gesamten Ernest et Célestine-Saga mitgewirkt: am ersten Film, dann an der Serie, und sie haben die Kulissen für ERNEST ET CÉLESTINE, LE VOYAGE EN CHARABIE hergestellt. Dieses ganze Team kennt Gabrielle Vincents Werk perfekt, was die künstlerische Umsetzung des Films mit den Regisseuren Jean-Christophe Roger und Julien Chheng erleichterte.

**Didier Brunner:** Eine der komplexesten Herausforderungen bestand darin, dem Aussehen der Bleistiftillustrationen von Gabrielle Vincent mit ihren offenen Pausenlinien treu zu bleiben. Während der grafischen Entwicklung des ersten Films hatten wir uns wertvolles Know-how angeeignet. Es ermöglichte eine originelle Darstellung, die sich deutlich von dem unterschied, was man normalerweise in 2D-Animationsfilmen zu sehen bekommt. Sowohl bei Folivari als auch im Team von Studio 352 konnten die "Veteranen" des ersten Films auf ihre Erfahrung zurückgreifen, um die Renderings zu erstellen und die künstlerische Leitung der Animation und der Hintergründe des neuen Films zu übernehmen.

**Damien Brunner:** Und zu diesen Künstlern gehörte auch Julien Chheng, der ein junger, talentierter Animator aus dem Team des ersten Films war. Er wurde zusammen mit Jean-Christophe Roger, der bereits erfahren war, einer der Regisseure der Serie. Als wir über einen

neuen Film nach der Serie nachdachten, war uns klar, dass sie die Regie übernehmen sollten und Davy Durand die Animation beaufsichtigen sollte. Davy hatte an «Der grosse böse Fuchs» gearbeitet und war der Regisseur der Serie «Chien Pourri». Davy hatte sich die wunderschöne Übergangssequenz vom Winter zum Frühling im ersten Film ausgedacht und inszeniert, ausgehend von der Musik von Vincent Courtois.

### **Was war der Ausgangspunkt für das Projekt?**

**Damien Brunner:** Die zweite Staffel der Serie war ein fantastisches schriftstellerisches Experimentierfeld, um im Film neue Horizonte zu erkunden. Diese Episoden haben uns dazu gebracht, mehr Humor einzuführen, neue Charaktere und neue Freunde hinzuzufügen, «Ernest und Celestine» zu mehr Abenteuern zu bewegen, ihr etwas pantoffelhaftes häusliches Leben aufzumischen, kurz gesagt, sie aktiver, neugieriger und kühner zu machen.

**Didier Brunner:** Wir haben von Anfang an entschieden, dass dieser Film keine Fortsetzung sein würde, keine "Nummer zwei", die auf einer bewährten Formel beruht, sondern ein rasantes Abenteuer, das ihre verschmolzene Freundschaft auf die Probe stellt... Ernests Rückkehr in sein Heimatland ermöglicht es uns, seine Vergangenheit zu erforschen. Auf der Suche nach einem Auslöser kam uns die Idee eines Unfalls und Ernests Geige, die von Celestine beschädigt wurde. Celestine ist gekränkt, und das gibt ihr einen zwingenden Grund, nach Scharabska zu reisen, denn die Reparatur der Stradivarius muss dem Geigenbauer anvertraut werden, der sie gebaut hat. Und natürlich macht sich Ernest Sorgen, als er erfährt, dass Celestine sich auf diese lange und gefährliche Reise begeben hat, und macht sich auf den Weg, um sie zu finden, obwohl er sich geschworen hatte, nie wieder nach Scharabska zurückzukehren - aus Gründen, die wir später erfahren.

### **Die Rückkehr nach Scharabska zwingt Ernest dazu, die Augen über die wahre Natur seiner Familie und die autoritäre Figur seines Vaters zu öffnen...**

**Didier Brunner:** Ja, und das führt auch dazu, dass Celestine in das Schicksal von Ernest eingreift, der die Folgen seines Widerstands gegen die von seinem Vater, einem Richter und Diktator, auferlegten Gesetze zu spüren bekommt. Es sind die Liebe und der Wunsch nach Freiheit unserer Helden, die sie zum Handeln bewegen.

### **Wie würden Sie die Hauptthemen dieses neuen Abenteuers beschreiben?**

**Didier Brunner:** Indem sie zusammenleben, drücken dieser grosse Bär und diese kleine Maus bereits einen Nonkonformismus aus. Sie sind tolerant und ihre Unterschiede bringen sie nicht in Verlegenheit. Wir wollten in dieser neuen Geschichte noch weiter gehen und über das Recht sprechen, sich zu empören, Anstandsregeln, absurde und oft totalitäre soziale Regeln zu missachten.

**Damien Brunner:** Der Name Scharabska kommt vom französischen Wort «charabia», von dem, was unverständlich ist. Man kann nicht sagen, dass die menschliche Dummheit in den letzten Jahren an Boden verloren hat, ebenso wenig wie die abstrusen Entscheidungen autoritärer Regime.

**Didier Brunner:** Unsere Geschichte steht bescheiden in der Tradition von Filmen wie «Mon Oncle» oder «Brazil», die jeweils auf ihre Weise die Absurdität von ins Extreme gesteigerten Regeln hervorhoben.

**Bei der Entwicklung dieses Konzepts mussten Sie zunächst dem zarten und ergreifenden Geist von Gabrielle Vincents Werk treu bleiben und dann Ernest und Celestine dazu bringen, neue Abenteuer in einer neuen Welt zu erleben. Wie gelang es Ihnen, das richtige Gleichgewicht zwischen beruhigenden Referenzen und Überraschungen zu wahren?**

**Didier Brunner:** Wir haben darauf geachtet, dass die Geschichte während des gesamten Drehbuchs bewegend bleibt. Aber wir wollten auch Celestines Entschlossenheit und ihre Freiheitsliebe hervorheben. Sie beweist Ernest, dass seine freiheitlichen Bestrebungen stärker sind als die ideologischen Zwänge, die manche ihnen auferlegen wollen.

**Die Verbote und Ungerechtigkeiten, die Ernest und Celestine in Scharabska entdecken, rufen ganz reale Situationen aus der Vergangenheit oder Gegenwart hervor und machen sie für die jüngsten Zuschauer greifbar. Können Sie auf diese Dimension des Films eingehen?**

**Didier Brunner:** Diese Geschichte erklärt den Kindern, dass Musik normalerweise ein Raum der Freiheit ist, dass dies in Scharabska jedoch nicht der Fall ist. Dort zwingt ein seltsames Gesetz die Mädchen, denselben Beruf wie ihre Mütter auszuüben, und die Söhne den ihrer Väter. Wir finden auch heraus, dass Ernest sein Land verlassen musste, weil er sich weigerte, wie sein Vater Richter zu werden. Das Exil ermöglichte es ihm, Strassenmusiker zu werden, wie er es wollte. In Scharabska erleben die jungen Zuschauer den Kampf unserer Helden gegen einen Clan, der absurde Entscheidungen getroffen hat, die die Freiheit der Menschen einschränken, ohne dass es dafür einen triftigen Grund gibt. Und da Ernests Leidenschaft für die Musik zu seinem Weggang geführt hat, rächt sich sein Vater, indem er das Ernestof-Gesetz erlässt, das den Bewohnern von Scharabska vorschreibt, nur noch eine einzige Note zu spielen.

**Damien Brunner:** Der Film behandelt starke Konzepte, die einfach erzählt werden. Das Motto von Scharabska "So und nicht anders" verstärkt die Idee einer Gesellschaft, die nicht rund läuft!

**Didier Brunner:** Der Film ist eine Art "Opera buffa". Er präsentiert sich als musikalisches und burleskes Spektakel, das reale und aktuelle Probleme anspricht, indem es sich über sie lustig macht, Distanz und einen kritischen Blick einführt. Wir glauben, dass dies nützlich ist, denn auch im wirklichen Leben werden Kinder mit einer Flut von stressigen Nachrichten konfrontiert.

**Damien Brunner:** Besonders deutlich wird dies in der Szene, als Ernests Vater mit ihm an einem riesigen Tisch zu Mittag isst und die ihm vorgetragenen Fälle willkürlich und absurd beurteilt. Der Vater ist ein Gefangener des Systems, das er errichtet hat.

**Die Szene des Konzerts, das mit einer einzigen Note auf einem Klavier gespielt wird, von dem die anderen Tasten abgerissen wurden, ist sehr eindringlich. Sie ist für die Kleinen leicht zu verstehen, für die Grossen auch amüsant und regt zum Nachdenken an. Können Sie etwas zu dieser doppelten Leseebene des Drehbuchs sagen?**

**Damien Brunner:** Wir haben mit den Drehbuchautoren Guillaume Mautalent, Sébastien Oursel, Jean Regnaud und Vincent Courtois ständig darüber nachgedacht. Diese Idee des Konzerts mit nur einer Note hat sich als eine kleine obligatorische Fantasie der Erzählung durchgesetzt, eine Art "Running Gag", der uns sehr viel Spass gemacht hat. Es gibt auch alle Szenen rund um den musikalischen Widerstand, insbesondere mit der schönen Idee des

Verkäufers verbotener Noten, der es den Widerstandskämpfern durch fehlende Klaviertasten oder Saiten ermöglicht, ihre Instrumente zu reparieren, oder die Idee des "Speakeasy", einer Untergrundbar, in der die Musiker wie früher frei spielen können.

**Abschliessend: Wann tauchten die gelb-blauen Meisen während der Produktion des Films auf?**

**Damien Brunner:** Vor drei Jahren! Wir konnten uns das Drama der Invasion der Ukraine nicht vorstellen, aber ich muss sagen, als wir die kleinen blauen und gelben Meisen in dieser Geschichte, die dem Freiheitskampf gewidmet ist, herumschwirren sahen, waren wir alle von diesem schönen Zufall gerührt.



## GESPRÄCH MIT DEN REGISSEUREN JULIEN CHHENG UND JEAN-CHRISTOPHE ROGER

**Bevor Sie diese Reise nach Scharabska unternommen haben, waren Sie bereits treue Weggefährten von ERNEST UND CÉLESTINE?**

**Julien Chheng:** Ja. Ich habe vor zehn Jahren an ERNEST & CÉLESTINE als Animator mitgearbeitet. Dieser Film war ein grosser Moment für mich, da er mir die Möglichkeit gab, mein Debüt in der handgezeichneten Animation zu geben, indem ich mich einem sehr talentierten Team anschloss. Ich habe durch diese erste Erfahrung viel gelernt, und später konnte ich dieses Wissen mit jungen Animationsanfängern teilen, indem ich an der Serie ERNEST & CELESTINE, LA COLLECTION mitarbeitete, die Jean-Christophe und ich gemeinsam produzierten. Die Serie wurde mit dem Blue Spirit Studio hergestellt, indem wir Figuren animierten, die in 3D modelliert, aber in 2D mit flachen Farben gerendert wurden. Die Umrisslinie wurde vom Computer berechnet, um das Aussehen einer Zeichnung zu imitieren, die nachgezeichnet und dann mit Wasserfarben eingefärbt wurde. Für die Animatoren, die noch nie mit traditioneller, auf Papier gezeichneter Animation gearbeitet hatten, war dies nicht leicht zu bewältigen. Es mussten viele Korrekturen vorgenommen werden, um eine Darstellung zu erreichen, die an die 2D-Bearbeitung von klassischen Animationen erinnert. Die Erfahrungen mit dem ersten Film zu teilen, war daher sehr hilfreich.

**Jean-Christophe Roger:** Die Serie hat es uns ermöglicht, die Figuren und die Welt von Gabrielle Vincent durch das Schreiben und die Regie der Episoden tiefgreifend kennenzulernen und uns anzueignen. Da wir gelernt haben, gut zusammenzuarbeiten, war dies auch eine ideale Vorbereitung für den Film. Allerdings mussten wir die technischen Einschränkungen und kleinen Regietricks der Serie "verlernen", um ERNEST & CÉLESTINE, LE VOYAGE EN CHARABIE auf eine völlig neue Art und Weise anzugehen. Für das Kino

konnten wir uns erlauben, anders zu arbeiten, mit mehr Umfang, mehr Kulissen und unter Verwendung traditioneller handgezeichneter Animation.

**Jean-Christophe, Sie haben Ihre Reisen genutzt, um sich das Herkunftsland von Ernest vorzustellen. Können Sie uns sagen, welche realen Landschaften und architektonischen Stile Sie inspiriert haben?**

**Jean-Christophe Roger:** Dieser Schritt ist, wie die anderen auch, das Ergebnis einer Arbeit, die in Zusammenarbeit mit Julien entstanden ist. Der eine hat Ideen, der andere prallt daran ab, und das führt zu Fortschritten und bereichert die Kreationen des Films. Aber es stimmt, dass ich Erinnerungen an eine Reise, die ich in den Norden Pakistans und Chinas entlang der Seidenstrasse unternommen hatte, verwendet habe. Ich glaube, dass ich dies aus meiner Erinnerung geschöpft habe, weil die Welt von ERNEST UND CÉLESTINE in einem gewissen Realismus verankert ist. Die Illustrationen von Gabrielle Vincent zeigen realistische Beschreibungen des Alltagslebens dieses Bären und dieser Maus, die in einem kleinen französischen oder belgischen Dorf leben.

Wir wollten die Reise nach Scharabska nicht fantastisch gestalten, da das Publikum sonst den verwirrenden Eindruck gehabt hätte, in einer anderen Welt gelandet zu sein. Daher die Idee, eine gewisse Glaubwürdigkeit der Landschaften zu bewahren. Unsere Überlegung war folgende: Wenn Ernest ins Exil ging, bedeutet das, dass er weit weg von seinem Heimatland ging. Und damit auch, dass die Reise nach Scharabska lang und beschwerlich sein muss, was sie für eine kleine Maus wie Celestine noch riskanter macht. Während meiner Reise auf der Seidenstrasse entlang des Karakorum Highway war mir aufgefallen, dass man auf 4400 Metern Höhe einen Pass überquerte, auf dem man die Grenze überschritt. Diese Strassen im Indus-Tal wurden in fast senkrechte Felswände gehauen, wie in der Szene, in der Celestine auf einem Motorrad sitzt. Die dort lebenden Völker sind so sehr von allem abgeschnitten, dass sie ihre eigenen Zivilisationen und Sprachen geschaffen haben, was ziemlich gut mit der Idee des vom Drehbuch beschriebenen fernen Bärenlandes übereinstimmte, in dem das Gesetz sagt "Es ist so und nicht anders". Die Traditionen sind tief verwurzelt, vielleicht auch deshalb, weil es kaum Kommunikation mit der Aussenwelt gibt, keine neuen Gedanken. Bei den Landschaften habe ich mich von den Kalash-Tälern in Nordpakistan und dem Fluss Gilgit im äussersten Norden inspirieren lassen, wo man Häuser sieht, die sich an die Flanken der hohen Berge klammern. Bei der Architektur hingegen gingen wir zu aufwendigeren, farbenfroheren Formen über, die an die Türkei oder die alten Viertel von Tbilissi, der Hauptstadt Georgiens, erinnern.

**Julien Chheng:** Scharabska ist ein Patchwork aus verschiedenen Einflüssen. Aber wir mussten den Eindruck erwecken, dass diese Strassen seit Jahrhunderten existieren, und die Bevormundung des Landes symbolisieren, indem wir autoritärere Architekturen darstellen. Man sollte das Gefühl haben, dass alles so bunt ist, weil es einst ein fröhliches Land war, ein Ort der Feste, aber dann etwas Abnormales eingeführt wurde. Das war die ästhetische Herausforderung dieser Umgebungen. Zu den weiteren Einflüssen gehört, dass das Team für die Ausstattung das Gesamtwerk von Gabrielle Vincent sehr gut kannte und auch grafische Anspielungen auf Bäume oder bestimmte Architekturen aus ihren anderen Alben, ausser denen von Ernest und Celestine, entnommen hat.

**Was hat sich in den zehn Jahren seit dem ersten Film technisch verändert? Wie haben Sie künstlerisch von der Entwicklung dieser Werkzeuge profitiert?**

Julien Chheng: Wir haben die Software TV Paint verwendet, die sehr leicht zu erlernen ist und die es ermöglicht, gezeichnete Animationen Bild für Bild digital zu erstellen und dabei die Eigenschaften von Zeichnungen auf Papier sehr gut nachzubilden. Was die Aquarell-



Renderings betrifft, so war zur Zeit des ersten Films ein grosses Team mit der Bildbearbeitung beschäftigt. Es musste die Animationslinie der Figuren beschneiden, sie neu einfärben und unsere Farbflächen verwischen, um eine aquarellartige Weichzeichnung zu erzeugen. Dieser ganze Prozess war langwierig, komplex und kostspielig. Diese TV-Paint-Software wurde bereits von dem Team in Luxemburg verwendet, das für die Farbgebung der Kulissen zuständig war, und wir entwickelten eine ähnliche Methode, um bei den Figuren einen aquarellartigen Texturlook zu erzielen. Sie erwies sich als sehr leistungsfähig und schneller als das System, das beim ersten Film verwendet wurde. Dies ist einer der grossen Fortschritte, die wir bei der Erstellung der gerenderten Bilder gemacht haben.

**Können Sie uns die Entstehungsschritte der handgezeichneten Animation mit den heutigen Geräten und Techniken erklären?**

**Julien Chheng:** Nachdem das Drehbuch freigegeben war, haben Jean-Christophe und ich uns um die Vorzeichnung gekümmert. Das bedeutet, dass wir jede Szene mit Hilfe von schnellen Skizzen in Bilder umsetzen. Diese erste Skizze legt bereits den Ton und den Rhythmus des Films fest und ermöglicht es, die Gags zu installieren. Danach ging es an die Reinzeichnung, bei der wir bestimmte Szenen Storyboardern anvertrauten, damit sie sie weiter ausbauen konnten. Zu diesem Zeitpunkt wird das, was vorher skizziert wurde, detailliert und das Aussehen der Figuren gepflegt.

Danach kann man damit beginnen, die ersten Hintergründe mit Strichen und dann in Farbe zu gestalten, und man bereitet auch die Modelle der Figuren vor, die aus allen Achsen dargestellt werden. Hier beginnt die eigentliche Herstellung des Films mit der Vorbereitung der Layouts: Die Figuren werden "am Modell" gezeichnet, mit ihrem endgültigen Aussehen, in den Schlüsselposen, die der Handlung der jeweiligen Szene entsprechen, und in den entsprechenden Hintergründen, die mit Strichen gezeichnet werden. Diese Layouts ermöglichen es dann den Animatoren, einzugreifen und zwölf Monate lang jede Szene zu animieren, wobei sie von diesen Schlüsselbildern geleitet werden. Sie zeichnen mit Stiften auf Leinwänden und bringen dabei die ganze Sensibilität und das Spiel der Figuren mit ein. Ihre Arbeit wird von dem luxemburgischen Team in Farbe gesetzt, das auch die Schatten hinzufügt. Sie waren es auch, die die Kulissen des Films koloriert haben, wie ich zuvor erklärt habe. Und schliesslich werden all diese Puzzleteile in Paris vom Compositing-Team des Studios Fost zusammengesetzt: Die Animationen der Figuren werden in die Kulissen gesetzt, wir machen die Kamerabewegungen und fügen die visuellen Effekte hinzu.

**Wie habt ihr euch die Arbeit aufgeteilt, damit ihr parallel vorgehen konntet? Hat jeder von Ihnen unterschiedliche Sequenzen übernommen?**

**Jean-Christophe Roger:** Ja. Am Anfang habe ich an der ersten Hälfte des Films gearbeitet, während Julien die zweite Hälfte in Angriff nahm. Wir benutzten ein Schnittprogramm, um aus unseren festen Zeichnungen und provisorischer Musik eine Animation zu erstellen, um bereits eine visuelle Erzählung und einen Rhythmus zu schaffen und die bewegenden Momente und Gags zu platzieren. Dann trugen wir alles zusammen, diskutierten, um die Dinge zu verbessern und die Probleme zu lösen, die uns aufgefallen waren. Von da an, da wir unsere Vision des Films gut aufgebaut hatten, liessen wir neue Leute in unseren Arbeitsprozess einfliessen, damit sie ihre Meinung sagen konnten. Es gab die Produzenten, den Cutter, die Storyboarder und dann wurde der Kreis auf das gesamte Team ausgeweitet, da wir für alle guten Vorschläge offen waren.

**Julien Chheng:** Da die Erstellung eines Animationsfilms lange dauert - bei diesem Film waren es zweieinhalb Jahre - und man sich mit vielen Abteilungen austauscht, haben wir nach einer Weile die Rollen aufgeteilt. Jean-Christophe kümmerte sich darum, die Erstellung der

zahlreichen Strichkulissen und ihre Farbgebung zu überwachen, während ich mich auf das Layout und die Animation konzentrierte. Da es sich um eine besonders dichte Arbeitsphase handelte, war es sehr effizient, auf diese Weise vorzugehen. Beim Compositing arbeiteten wir wieder zusammen, wobei jeder von uns einen frischen Blick auf die Bilder hatte: Ich entdeckte die Kulissen neu und Jean-Christophe die Animationen.

**Jean-Christophe Roger:** Was die Frische des Blicks angeht, hatten wir die gleiche Einstellung. Dieser Film liegt uns sehr am Herzen, und wir haben an jedem Detail, jeder Eigenschaft gearbeitet. Aber unabhängig davon, wie viel wir persönlich in diese Ideen investiert haben, war es uns wichtig, für Vorschläge und Kritik von Leuten aus dem Team offen zu sein. Gags entstehen auch während der Animation, weil wir eine lustige Pose gefunden haben, die eine neue Situation schafft. Dasselbe gilt für die Details der Kulissen oder die Vorschläge des Sound-Editors.

**Julien Chheng:** Um ein konkretes Beispiel zu nennen: Als wir die Kulissen mit den Masten und Kabeln der Seilbahnen herstellten, stellten wir fest, dass diese in den Himmel gespannten Linien am Ende wie eine Partitur aussahen! Beim Layout haben wir diese Idee dann auf die Spitze getrieben und sie in eine Verfolgungssequenz eingebaut. Wir haben das Glück, mit leidenschaftlichen Menschen zu arbeiten, und in jeder Phase kommt diese Leidenschaft durch solche Ideen wie diese zum Ausdruck und trägt zu wertvollen Verbesserungen bei. Und das setzt sich bis zu den letzten Schritten des Compositings fort, mit Absichten für Licht, Texturen und Schattierungen, die einer Szene zu noch mehr Verkörperung verhelfen werden.

**Jean-Christophe Roger:** Während des Layouts haben wir auch die Idee der roten Fussgängerampeln eingebracht, um die Absurdität des "So ist es und nicht anders" mit blind angewandten Regeln noch mehr zu konkretisieren. Dasselbe gilt für das Gericht, dessen Gebäude verkehrt herum gebaut ist, oder die Szene mit den Polizisten, die singende Vögel bespritzen, um sie davon abzuhalten, verbotene Noten zu verwenden...

**Wie sind Sie an die Action- und Verfolgungsszenen herangegangen und haben dabei den «Ernest et Célestine»-Tonfall bewahrt?**

**Julien Chheng:** Wir haben uns immer wieder auf die Alben von Gabrielle Vincent bezogen. Die Action - die bereits im ersten Film vorhanden war - beruht erneut auf Emotionen, Spannung und ermöglicht es, die Topologie der Stadt während der Verfolgungsjagden zu erkunden. Wir haben sie auf spielerische Weise behandelt, wie eine Karussellfahrt, und nicht nach den Regeln der mit Explosionen gespickten Hollywood-Actionfilme! Es sind festliche Sequenzen, die sehr musikalisch sind.

**Jean-Christophe Roger:** Als die Polizisten Mifasol verfolgen, ist das auch ein burlesker und poetischer Moment, der die Macht der Musik verdeutlicht: Mifasol dreht sich um, hört auf, diese verbotene Melodie zu spielen, und da erstarren die Polizisten spontan, da er nichts Illegales mehr tut. Das ist eine skurrile, aber lustige Reaktion!

**Was waren die grössten Schwierigkeiten, die es zu lösen galt, um den Film zum Leben zu erwecken?**

**Jean-Christophe Roger:** Die Feinabstimmung der Erzählstruktur und des Tonfalls des Films, um zu vermeiden, dass es Momente gibt, in denen man von der Handlung abkommt oder zu abgehobene Situationen entdeckt, in denen unsere Helden Ernest und Celestine sich nicht

mehr ähneln würden... Dieses gesamte Gerüst der Erzählung aufzubauen, war eine der großen Herausforderungen des Projekts.

**Julien Chheng:** Die Themen der Geschichte führten dazu, dass wir uns von Anfang an sehr viele Fragen stellten. Zum Beispiel mussten wir zeigen, dass Musik in Scharabska verboten war, und es gleichzeitig schaffen, dass sie vorhanden war. Und wie sollte sie in die Inszenierung eingebunden werden, zwischen dem, was im Bild von den illegalen Musikern gespielt wird, und den Melodien "aus dem Off", die die Emotionen der Erzählung begleiten? Andererseits wollten Jean-Christophe und ich, dass auch die Eltern Spass daran haben, den Film zu entdecken. Denn das Gesetz "So und nicht anders" ist ein typisches Elterngesetz! Wir glauben, dass dieses Augenzwinkern auf ziemlich witzige Weise den Dialog zwischen Kindern und ihren Eltern eröffnen wird!

**Leider sieht man etwas weniger animierte Spielfilme, die "von Hand" gezeichnet wurden. Wie würden Sie beschreiben, was diese so wertvolle künstlerische Ausdrucksform in Bezug auf das Spiel der Figuren und die Emotionen, die die Zuschauer empfinden, zum Film beiträgt?**

**Julien Chheng:** Für mich, der ich aus der traditionellen Animation komme, hat es den Anschein, dass sie extrem gut altert, während man bei 3D-animierten Filmen, die fünf oder zehn Jahre alt sind, technologische Einschränkungen wahrnimmt. Das Aussehen eines handgezeichneten Films behält seine künstlerische Identität und sieht auch nach fünfzehn oder zwanzig Jahren noch gut aus. Die Geste des Künstlers hat wirklich eine magische Kraft!

**Jean-Christophe Roger:** Die Zeichnungen von Gabrielle Vincent lösen bei den Lesern sehr starke künstlerische Emotionen aus. Ich finde dieses Gefühl wieder, wenn ich die handanimierten Szenen des Films sehe, mit den Figuren, die leben, und den Schauspielern, die ihnen ihre Stimmen leihen. Es ist berührend und ich hoffe, dass unsere kleinen und grossen Zuschauer das auch so empfinden. Bei der 3D-Animation gibt es Einschränkungen durch die virtuellen Modelle der Figuren, die man nur bis zu einem bestimmten Punkt verzerren kann. In der Schlusseinstellung des Films, als Celestine sich an Ernest kuschelt, drücken ihre eigens für diesen Moment gezeichneten Posen die Zärtlichkeit zwischen den beiden wunderbar aus...

**Julien Chheng:** Absolut. Das ist die ganze Macht der Zeichnung, die man Bild für Bild neu erfindet, um sie in den Dienst einer Emotion zu stellen. Man kann Linien verschwinden lassen, weil Celestine sich in Ernests Fell kuschelt. Und da die kleine Maus und der Bär sehr unterschiedlich gross sind, können wir mit der Zeichnung schummeln, ohne dass der Zuschauer es merkt. Manchmal verkleinern wir Celestine, um sie niedlicher zu machen, oder wir vergrössern sie, um ihr fast die Proportionen eines Mädchens zu geben, weil die Erzählung es erfordert. Diese grafischen Tricks sind Teil der Magie der 2D-Animation.

**Was waren für Sie rückblickend die lohnendsten Aspekte der zweieinhalb Jahre Arbeit, die Sie in diesen Film investiert haben?**

**Jean-Christophe Roger:** Jetzt, da der Film nach diesem langen Montageprozess seine endgültige Form angenommen hat, sind die Reaktionen der ersten Zuschauer besonders schön zu entdecken!

**Julien Chheng:** Dem stimme ich voll und ganz zu. Und es war auch ein Vergnügen, neuen Generationen von jungen Animatoren eine Chance zu geben, bei dem, was ihr erster Film war.



## GESPRÄCH MIT DEM KOMPONISTEN VINCENT COURTOIS

**Wie sind Sie an das neue Abenteuer von Ernest und Célestine herangegangen, zehn Jahre nachdem Sie die Musik für den ersten Teil komponiert haben?**

Die Zeit verging wie im Flug, denn nach dem Film unter der Regie von Benjamin Renner arbeitete ich an den 26 Episoden von ERNEST ET CÉLESTINE, LA COLLECTION (ERNEST UND CÉLESTINE, DIE STILLE). Die Geschichten der Serie schufen einen Übergang von der ersten Erzählung zu ERNEST ET CÉLESTINE, LE VOYAGE EN CHARABIE, indem sie zeigten, dass Ernest und Célestine allmählich gesellschaftsfähig wurden, indem sie nicht mehr abseits, sondern mitten in ihrer Kleinstadt wohnten. Nun haben sie Nachbarn und Freunde, und ich habe die Musik an diese geselligere Situation angepasst. Da wir die Melodien aus dem ersten Film nicht übernehmen wollten, mussten wir uns ein neues musikalisches Universum ausdenken. Zu Beginn dieses Abenteuers finden wir unsere Helden zu Hause in ihrer Privatsphäre, dann zerbricht Célestine versehentlich den "Stradivarours" und begibt sich auf die Reise, auf der wir Ernests Heimatland kennenlernen. Ich wollte, dass sich die Musik während dieser Reise weiterentwickelt.

**Wie haben Sie, da die Geschichte in der vertrauten Umgebung der Figuren beginnt und sich dann zu einem Bericht über eine ereignisreiche Reise entwickelt, die Verbindung zu dem, was bereits etabliert war, aufrechterhalten, bevor Sie die musikalische Atmosphäre für die Ereignisse dieses Abenteuers geschaffen haben?**

Ich verfolgte die Entwicklung des Projekts von Anfang an und begann, anhand der Entwürfe für die Erzählung nach Melodien zu suchen. Zu Beginn des Films sind diese musikalischen Themen der üblichen Welt von Ernest und Célestine treu, dann werden nach und nach andere Tonarten hinzugefügt, die an ein anderes Land erinnern. So kommt es zu Versatzstücken einer imaginären Folklore, in der jeder die Referenzen erkennen kann, die er möchte, obwohl es sich um reine Erfindungen handelt. Diese Entwicklung beruht auch auf Instrumenten, die eine wichtige Rolle spielen und bereits zuvor vorhanden waren. Ich denke dabei vor allem an die

Klarinette, das Cello und das Klavier. Doch während der Erzählung der Reise werden einige Instrumente durch andere ersetzt. Im ersten Film stellte das Fagott die Autorität der grauen Maus dar, eine Art "Obermutter", die in diesem neuen Abenteuer nicht mehr vorhanden ist, und so verschwand das Fagott. Andererseits gab es im ursprünglichen Teil kein Akkordeon, und da Ernests Geige kaputt ist und er Akkordeon spielen kann, wird es zu dem Instrument, mit dem er als Straßenmusiker seinen Lebensunterhalt verdienen wird. Das Akkordeon bringt schon in den ersten Sequenzen eine neue Farbe ins Spiel, und später ermöglicht mir dieser traditionelle, volkstümliche Tonfall, den Übergang zur Reise und zur Folklore Scharabskas zu schaffen.

### **Was waren Ihre Inspirationsquellen, als Sie sich die Melodien von Charabie ausgedacht haben?**

Die Namen der scharabskischen Charaktere, die auf "off" enden, ließen zwangsläufig an die osteuropäischen Länder denken. Ich wollte etwas aus der Musik des Balkans schöpfen, ohne in eine Karikatur zu verfallen oder die jugoslawischen Volksmusikkapellen aus den Filmen von Emir Kusturica zu imitieren. Ich hörte mir festliche Musik aus Rumänien an, insbesondere Hochzeitstänze, die wie eine Art Trance funktionieren und auf ungeraden Takten basieren, die ich sehr interessant fand. Ich habe einfach diese Rhythmik entnommen, aber ohne die Melodie zu verwenden, damit es nicht zu sehr charakterisiert wird. Auf diese Weise habe ich nach und nach die imaginäre musikalische Welt von Scharabska aufgebaut. Und dann gibt es im Film dieses "Orchester der Befreiung", das extrem wichtig ist, da es in einer illegalen Bar verbotene Melodien spielt. Ich wollte, dass diese Musik nicht nur eine folkloristische Note hat, sondern auch ihren Wunsch nach Freiheit ausdrückt, ohne Hindernisse und Verbote zu spielen. Mit anderen Worten: das Gegenteil von Konzerten mit nur einer Note! Um das zu erreichen, habe ich mich vom Balkan-Ska inspirieren lassen. Ursprünglich stammt der Ska aus Jamaika und wurde von angelsächsischen Bands neu interpretiert, aber er wurde auch in die populären Orchester des Balkans übertragen. Ich liebe diese musikalische Farbe! Ihre Energie passte wirklich gut zu dem libertären Ansatz des Untergrundorchesters. Sie schafft auch einen starken und dynamischen Kontrast zu den friedlichen Stimmungen des Alltagslebens von Ernest und Celestine. Und damit dieses berühmte Orchester überhaupt existieren konnte, entschied ich mich, es zu gründen, indem ich eine Gruppe von Musikern zusammenstellte, die wirklich zusammen spielten - wie in der Geschichte des Films! Das hat uns ermöglicht, verkörperte und ungezügelter Interpretationen der Stücke zu erhalten, die von diesen rebellischen Künstlern gespielt werden!

### **Was konnten Sie von dem Film sehen, bevor Sie mit der Komposition der Musik begannen?**

Zunächst gab es Entwürfe für das Drehbuch, dann Skizzen der Figuren in der illegalen Bar. All das eröffnete schnell die Diskussionen mit den Regisseuren über die Musik, die Ernest und später die Scharabiasker-Musiker im Bild spielen sollten. Wir verstanden schnell, dass in bestimmten Momenten die von den Figuren gespielte "In"-Musik in den "Off"-Melodien, die die Emotionen des Films ausdrücken, aufgegriffen werden würde und umgekehrt! Nachdem ich mich für diesen Balkan-Ska-Ansatz entschieden hatte, schlug ich Jean-Christophe und Julien ein "Instrumenten-Casting" vor, um das Orchester der illegalen Bar zusammenzustellen. Wir einigten uns auf ein Baritonsaxophon, eine Wäscheleine ... Ich schickte ihnen sogar Fotos von den Musikern, die ich für diese Musik vorgesehen hatte und die an den Aufnahmen teilgenommen hatten. Es war wirklich eine Zusammenarbeit in beide Richtungen, vom Drehbuch und der Regie zur Musik und umgekehrt. Danach widmeten wir uns den komplexen Szenen, in denen viel in kurzer Zeit ausgedrückt werden musste, und insbesondere der

Schlusssequenz im Gerichtssaal, mit der anschliessenden Party und der endlich befreiten Musik, die Ernest und Celestine auf ihrem Heimweg mitreisst. Wir mussten diese ganze musikalische Erzählung in drei oder vier Minuten organisieren, mit "In"-Musik und "Off"-Melodien! (lacht)

**Wie sind Sie an die Action- und Verfolgungsszenen herangegangen? Mit ihren poetischen oder burlesken Momenten beruhen sie nicht nur auf dem Gefühl der Schnelligkeit ...**

Da es in diesem Abenteuer sechs Action- und Verfolgungssequenzen gibt - viel mehr als im ersten Film -, konnte man nicht einfach ein einziges musikalisches Thema kreieren und es ständig wiederverwenden. Also habe ich mir verschiedene Themen ausgedacht, darunter eines, das aus der traditionellen Balkanmusik stammt und die Momente des "Abrutschens" gut illustriert, wie die Szene, in der der Lieferwagen über den Schnee rutscht und direkt vor dem Tor nach Scharabska ankommt. Diese Melodie taucht wieder auf, als die Figuren mit dem Fahrrad zum Gefängnis fahren und die Abfahrt eines Abhangs schlecht meistern. Es gibt eine weitere Notfallmelodie, die während der Verfolgungsjagd zum illegalen Kabarett zum Einsatz kommt und zum Finale mit der Freigabe der Musik wiederkehrt, und eine weitere, die speziell zur Darstellung von Mifasol entwickelt wurde. Ich wusste, dass ich ein neues, in der Welt von Ernest und Celestine noch nie dagewesenes Instrument verwenden musste, um diesen lebhaften und geheimnisvollen Rebellen darzustellen. Es musste auch klein sein, damit Mifasol es bequem über die Schulter hängen und überall mit hinnehmen konnte, und er musste es virtuos einsetzen, um seine Verfolger zu verspotten. Deshalb schlug ich ein kleines Saxophon vor, irgendwo zwischen einem Sopran oder Sopranino, damit es leicht, frech und ungreifbar ist. Mein Freund Daniel Erdmann hat es gespielt, um Mifasol zu verkörpern.

**Wie haben Sie als Musiker reagiert, als Sie die Szene mit dem Konzert entdeckten, das mit einem Klavier mit nur einer Taste gegeben wurde? Was hielten Sie von dieser sehr starken Idee?**

Ich fand es sehr interessant, aber vielleicht unmöglich zu realisieren! (lacht). Vor allem, wenn die Regisseure mir erklärten: "Dieser offizielle Pianist muss mit viel Ausdruck spielen, damit es spannend, aber auch lächerlich wird" - kurzum: ein echtes Rätsel, wenn man nur eine Note zur Verfügung hat! Die Lösung kam, indem wir mit Rhythmus und Intensität arbeiteten, damit es glaubwürdig bleibt, aber trotzdem absurd ist. Dies ist ein hervorragendes Beispiel dafür, wie Diktaturen funktionieren. In diesem Zusammenhang möchte ich auch auf die Figur des Vogels eingehen, denn er ist der Träger der Idee der Freiheit, der Revolution, und er wird Ernest und Celestine leiten. Musikalisch wird er durch eine Piccoloflöte symbolisiert, die von Marion Ralaincourt gespielt wird. Die Szene des musikalischen Dialogs zwischen Ernest mit Kazoo und dem Vogel, der von der Piccoloflöte gespielt wird, ist eine meiner Lieblingsszenen im Film, eine der sensibelsten. Sie führt uns an einen anderen Ort, wie eine Traumpassage aus einem Musical.

## TECHNISCHE ANGABEN

<b>Regie</b>	Jean-Christophe Roger und Julien Chheng
<b>Mit den Stimmen von</b>	Thomas Rauscher und Paulina Rümelein
<b>Nach den Alben von</b>	Gabrielle Vincent «Ernest et Célestine» publiziert im Verlag Éditions Casterman
<b>Drehbuch und Dialoge</b>	Guillaume Mautalent und Sébastien Oursel
<b>Mitarbeit</b>	Jean Regnaud
<b>Originalidee</b>	Agnès Bidaud und Didier Brunner
<b>Musik</b>	Vincent Courtois
<b>Produktion</b>	Folivari Mélusine Productions Studiocanal
<b>Koproduktion</b>	France 3 Cinéma Les Armateurs
<b>Produzenten</b>	Didier Brunner Damien Brunner Stéphane Roelants
<b>Ausführender Produzent</b>	Thibaut Ruby
<b>Produktionsleitung</b>	Julien Gallet Fabien Renelli
<b>Künstlerische Leitung Ausstattung</b>	Zaza et Zyk
<b>Leitung Animation</b>	Davy Durand
<b>Chefin Animation</b>	Gaëlle Thierry
<b>1. Regieassistent</b>	Jean-Luc Massy De La Chesneraye
<b>Leitung Farbe Animation</b>	Cédric Gervais Karell Clara
<b>Chef Compositing</b>	David Says
<b>Supervision Tonmontage</b>	Sébastien Marquilly
<b>Tonmix</b>	Sébastien Ariaux
<b>Editor</b>	Nazim Meslem
<b>Casting et Stimmdirektor</b>	Jean-Marc Pannetier