



HAL
open science

Michel Ocelot, ou l'enfant, la conteuse et le cri
Lanone Catherine

► **To cite this version:**

Lanone Catherine. Michel Ocelot, ou l'enfant, la conteuse et le cri. Cynos, 2017, Voyage vers la parole. L'Enfant, les Sens, l'Acquisition du Langage, 33 (1), pp.237-249. hal-03169050

HAL Id: hal-03169050

<https://hal.science/hal-03169050>

Submitted on 1 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Michel Ocelot, ou l'enfant, la conteuse et le cri

Catherine Lanone

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Avec *Kirikou et la Sorcière*, le film d'animation français a repris sa place dans le paysage cinématographique international¹. Sorti au départ avec à peine soixante copies dans des salles d'art et d'essai, le film inattendu a su s'imposer pour devenir incontournable. Pour Jack Zipes, Michel Ocelot a su créer un film qui brise les stéréotypes, en abordant la quête d'identité mais aussi la vengeance, la violence, autant de thèmes d'ordinaire édulcorés ; il s'est inspiré du Douanier Rousseau pour créer des décors stylisés, tout en refusant de se plier au moule Disney (Zipes 110). Les seins nus choquèrent certains critiques américains² ; Zipes au contraire souligne la façon dont Ocelot a imposé une source d'inspiration et des personnages tous africains, ce qui ne s'était jamais fait pour un dessin animé. Dans la lignée de Zipes, nous souhaitons suggérer que le voyage vers les mots contribue à la fois à cet enchantement et à la profondeur du film.

A priori, parler de voyage vers les mots à propos du personnage de Kirikou, le héros des trois films d'animation de Michel Ocelot, est un paradoxe, puisque Kirikou est un enfant minuscule, mais d'emblée doué de parole, ainsi que d'une vitesse et d'une ingéniosité peu communes. Le premier film, *Kirikou et la sorcière* (1998), débute par un plan d'ensemble du village, puis on passe à l'intérieur d'une case aux teintes orangées, comme une poche utérine. Une femme enceinte est assise, adossée au mur, la main sur la courbe arrondie du ventre. Or voici que retentit l'impérieux appel, « mère, enfante-moi ! » suivi de l'énigmatique et douce réponse, « un enfant qui parle dans le ventre de sa mère

¹ Voir par exemple Jean-Paul Commin, Didier Brunner, *Kirikou et après*, Actes Sud Junior, 2017.

² Ocelot a voulu rester fidèle à l'Afrique de son enfance, à Conakry. Il a donc refusé de mettre une culotte à Kirikou ou de voiler les seins de ses Africaines. Pour Richard Neupert, cela a entraîné une lecture à contresens : « its naked protagonist and topless women drew criticism that their bodies 'representation were inappropriate for children, and some cultural critics charged that they were racist representations. *Kirikou et la sorcière* never even received a full theatrical release in the United States due to these concerns. That these animated bodies can be feared and censored certainly proves that these painted forms are already regarded as bodies on legal, institutional, but also cultural levels » (Neupert 43).

s'enfante tout seul. » Le bébé, vif et éveillé, se glisse donc à quatre pattes entre les jambes de sa mère, tout nu mais tout propre, détache le cordon ombilical, puis, assis face à sa mère, proclame, « Je m'appelle, Kirikou ! » avant d'aller se laver en riant dans un bol. La musique, rituelle, répétitive, contribue à la fois à la magie de la scène et au sentiment que cette magie-là est ordinaire, s'intègre sans peine dans le quotidien. L'enfant n'est pas pour l'instant pris dans les bras, tandis que sa mère lui apprend que la source est asséchée, et que son père et tous les hommes (sauf un de ses oncles) ont été mangés par Karaba la sorcière.

Le conte propose donc une construction mythique de l'origine, de la naissance. Michel Ocelot s'est inspiré de contes d'Afrique de l'Ouest qui avaient rythmé son enfance en Guinée. On peut lire dans ce début la métaphore d'une naissance prématurée (l'enfant sort tout seul) ou une allégorie prônant l'autonomie au lieu d'une relation fusionnelle (l'enfant s'impose d'emblée, coupe le cordon et dialogue avec sa mère, plus qu'il n'en dépend). La scène obéit aussi au schéma des contes initiatiques européens, avec l'adjuvant (la mère), l'opposant (la sorcière) et la quête initiatique, que les paroles de la mère flèchent d'emblée (il faudra combattre la sorcière, réparer la source et retrouver les hommes perdus). Avec son extraordinaire vitesse et sa capacité d'agir tout de suite (lorsqu'il se présente à son oncle sur la route des Flamboyants, celui-ci répond qu'il ne peut s'agir de son neveu, puisque sa sœur n'avait même pas encore enfanté quand il l'a quittée), Kirikou fait aussi songer à *l'abiku*, cet enfant-esprit d'Afrique de l'Ouest, qui rend poreuse la frontière entre monde des vivants et monde des esprits, mythe lié à la mortalité infantile. Parce qu'il ne cesse de se glisser du monde des morts à celui des vivants, et vice versa, *l'abiku* est un enfant qui renaît plutôt qu'il ne naît, mais il vient pour échapper à sa mère, la faire souffrir et disparaître. Il faut donc le reconnaître et le convaincre de rester dans le monde des vivants. Comme dans le poème de Wole Soyinka, la voix de *l'abiku* est forte, mais il est difficile de le séduire et de l'inciter à rester en ce monde, en lui offrant des babioles, des bracelets ou autres dons propitiatoires :

In vain your bangles cast
 Charmed circles at my feet,
 I am *abiku*, calling for the first
 And the repeated time. (Soyinka 7)

Mais si Kirikou tient de *l'abiku* par ses pouvoirs un peu magiques ou son côté malicieux (à la fin du premier film, par exemple, les villageois répètent qu'il a toujours été étrange et différent), il en est aussi exactement l'envers ou l'inverse, venu par connivence et non pour faire pleurer. Cet *abiku*-là est celui qui rit, Kirikou, né pour aider sa mère et l'aimer. D'ailleurs, à la fin de *Kirikou et la sorcière*, il lui crie, « Mère ! Reconnais-moi ! », et elle l'identifie d'emblée, alors qu'il s'est transformé en homme. Le lien mère-fils est donc profond, inaliénable.

Si, tel un enfant-esprit, Kirikou maîtrise d'emblée le langage, c'est que le conte est une fable sur le courage et la tolérance. Rejeté par les autres enfants parce qu'il est trop petit, c'est pourtant lui qui comprend les stratagèmes de la sorcière et les déjoue. Le parcours vers la parole va donc prendre d'autres formes que l'apprentissage du nouveau-né.

Le voyage vers les mots est ainsi mis en évidence dans le troisième opus de la série, *Kirikou et les hommes et les femmes* (2012), à travers l'épisode de la griotte. La femme inconnue, altière et au visage taillé par les ans, parée de bijoux argentés et d'un pagne violet, incarne la tradition orale africaine. Elle fait partie de la caste des griots, ces conteurs qui, de génération en génération, gardent la mémoire de l'Histoire et des histoires, en assurent la transmission. Ils vont de village en village, pour ranimer le rite de la parole ravivant la mémoire collective ; le griot a donc une fonction sociale, et son savoir se déploie à l'infini autant dans l'espace (il arpente le territoire et fait circuler la voix) que le temps (l'histoire transmise de père en fils, ou de mère en fille remonte loin dans le passé), comme l'affirme le personnage de Djibril Tamsir Niane :

Je suis griot. C'est moi Djeli Mamadou Kouyatè, fils de Bintou Kouyatè et de Djeli Kedian Kouyatè, maître dans l'art de parler. Depuis des temps immémoriaux les Kouyatè sont au service des princes Keïta du Manding : nous sommes les sacs à parole, nous sommes les sacs qui renferment des secrets plusieurs fois séculaires. L'Art de parler n'a pas de secret pour nous ; sans nous les noms des rois tomberaient dans l'oubli, nous sommes la mémoire des hommes ; par la parole nous donnons vie aux faits et gestes des rois devant les jeunes générations. (Niane⁹)

Dans *Kirikou*, le griot qui maîtrise cet « Art de parler » est une femme. Sa voix est belle, forte. Son énonciation est plus lente que celle

des femmes du village, pour mieux accentuer les mots, leur donner une résonance magique. Ainsi, lorsqu'elle se présente, elle fait une pause après le mot « longtemps », levant le bras pour scander la deuxième moitié de la phrase : « Je suis griotte. Je rapporte ce qui s'est passé, il y a longtemps, qu'il ne faut pas oublier ! Je redis des histoires que l'on m'a confiées. Et j'invente des contes. » Le verbe « confier » suggère que la femme est le réceptacle d'un savoir qu'elle respecte, que non seulement ces histoires, quoique mâtinées d'imaginaire, sont dignes de foi, mais qu'elle-même a été jugée digne de les garder, et de les répéter. Le geste du bras intensifie non seulement l'injonction selon laquelle on doit contrer l'oubli, mais aussi signale à quel point la femme incarne cette mémoire, de tout son esprit, de sa voix et de son corps un peu solennel. Elle propose donc une activité hors du temps, qui ne s'inscrit pas dans la pratique diurne (c'est-à-dire dans l'activité pragmatique quotidienne), qui nourrit une forme de spiritualité qui transcende l'âge, et qui requiert un rituel précis :

-la femme forte : « Hum. Ici on travaille. On n'a pas besoin de contes. C'est pour les enfants. »

-Kirikou : « Ça tombe bien, nous sommes des enfants. »

-la griotte : « Mes contes sont pour les petits et pour les grands. »

- la femme forte : « Bon, raconte. »

- la griotte : « Cela ne se fait pas ainsi. Les contes ne se disent bien que la nuit. Et tout le monde doit être là. Et n'être là...que pour ça. »

Le conte nécessite un rituel, exige un engagement, un investissement collectif : l'espace d'une soirée, on doit se consacrer à l'écoute, ne faire que ça, c'est-à-dire « respecter le critère des conditions sociales de communication » (Camara 769). C'est donc à la nuit tombée que la griotte prend place, face au cercle d'auditeurs, l'oncle de Kirikou, le vieillard qui se souvient en partie de la légende de Soundiata Keïta, les femmes et les enfants. La caméra remonte jusqu'au visage de la conteuse, inspirée, éclairée par le feu, tandis que les étoiles dans le ciel d'un bleu profond brillent au-dessus d'elle, comme pour suggérer un lien cosmique. Dans cette cosmogonie miniature du cercle dans le village, le feu alimente la créativité, conformément à la tradition, ou à l'imagination matérielle des éléments bachelardienne. Lorsque la conteuse est enlevée

et transportée chez Karaba, il lui faut aussi recréer le rituel. Le foyer magique, un embrasement de lumière verte, doit retrouver la taille du feu familial, intime. Et Karaba ne suffit pas, pour que l'histoire vienne bien ; c'est donc Kirikou, dissimulé dans son buisson, qui permet d'agrandir suffisamment l'auditoire, pour que l'histoire puisse jaillir des lèvres de la conteuse, et attirer tous les fétiches au coin du feu.

Cette mise en scène de la parole repose non seulement sur le moment propice et sur le lien avec l'auditoire, mais aussi sur une dramaturgie de la parole. C'est une formule rituelle immuable qui ouvre l'histoire. La griotte accompagne le sonore « Je conte » en frappant le sol de son bâton, un peu comme en Occident les trois coups préludent à la pièce de théâtre :

-la griotte : « Je conte. »

-l'auditoire : « Nous t'écoutons. »

-la griotte : « Il était une fois. »

-l'auditoire : « Cela se passait ainsi dans le temps. »

L'auditoire devient donc partie prenante de l'histoire, soit que le vieillard, qui se souvient de l'histoire au fur et à mesure qu'elle parle, anticipe une réponse ou un nom, soit que les enfants reprennent en cœur une phrase répétée plusieurs fois, à dessein.

Karaba, qui s'empare des hommes et de l'or des femmes, est aussi jalouse de ce voyage vers les mots qu'est le conte. Or la conteuse refuse de s'interrompre pour se rendre chez la sorcière; elle se doit de « continuer ici l'histoire commencée », car « on n'abandonne pas une histoire ainsi ». Les deux sortilèges s'affrontent alors, celui de la parole, et celui de la sorcière. La pluie de pétales roses, qui endort toute l'assistance, est l'un de temps forts du long métrage, et Michel Ocelot a eu pour une fois recours au numérique pour moduler l'éclairage de cette pluie douce et hypnotique. De même, c'est un scintillement qui éveille la griotte, qui se retrouve chez Karaba. Mais lorsqu'elle accepte de répéter l'histoire de Soundiata Keïta, et reprend les formules rituelles qui ouvrent la parole, on sent bien que la transe induite par la parole est plus puissante que les sorts de Karaba, lorsque s'élève un chant africain qui se mêle à la voix de la conteuse.

En optant pour l'histoire de Soundiata Keïta, Michel Ocelot fait jouer l'intertextualité africaine. Il s'agit en effet d'un récit familial, d'une épopée au cœur du répertoire des griots, narrante la destinée du fondateur de l'empire mandingue du Mali, qui régna de 1230 à 1255. Les bribes de

conte insérées dans le film retracent les grandes lignes de l'épopée, la prophétie, la naissance de l'enfant quasiment paralysé, le moment miraculeux où il se met à marcher, son exil, sa force et son pouvoir, sa victoire sur Soumaoro grâce à la flèche portant un ergot de coq blanc. La geste est connue, au cœur de la tradition orale, comme le souligne Seydou Camara :

Le *maana* de Sunjata est incontestablement le récit le plus populaire des pays de la savane où il comporte de nombreuses variantes. On y trouve tous les thèmes qui figurent dans toutes les biographies de héros : la naissance difficile d'un fils victime d'une grande injustice ; de nombreux obstacles sur le chemin du héros ; le destin qui s'accomplit envers et contre tout. (Camara 769)

Le film rend donc hommage à la tradition orale africaine, qui permet de transmettre l'histoire et les valeurs culturelles, et qui donc propose une véritable construction, aux évidentes qualités littéraires :

Cette « épopée » aux tonalités légendaires est un mélange de souvenirs réels et de motifs de conte ; c'est, autrement dit, une construction littéraire qui évoque l'histoire locale parasitée par le thème universel du héros classique. Véhiculé à travers plusieurs genres littéraires, ce récit comporte divers épisodes qui s'enchaînent. Il repose sur un substrat historique ; la guerre et le pouvoir en constituent les thèmes principaux. (Camara 770)

On voit bien ici que les films de Michel Ocelot, comme le conte de la griotte, s'adressent aux grands aussi bien qu'aux petits. Au lieu de s'approprier l'Afrique sur un mode néo-colonial, comme on l'en a parfois accusé, Michel Ocelot crée un dialogue intertextuel où l'épopée reste esquissée, comme pour inciter le spectateur à se plonger dans l'histoire de Soundiata Keïta, à prêter attention à la tradition orale ou à consulter les transcriptions de la geste de Soundiata qui existent depuis 1960.

En jouant sur l'image de la conteuse, l'épisode met en résonance Kirikou et le héros le plus connu de la geste mandingue. Il permet ainsi de révéler la dimension initiatique de la venue aux mots. Car, fasciné par la griotte, Kirikou devient à son tour un conteur. Dès la première nuit, parce qu'il se tient à l'écart de la pluie de pétales roses (tout comme

Ocelot refuse le sortilège sentimental à la Disney), Kirikou peut aller se cacher près de la case de Karaba et écouter la conteuse ; puis, cédant aux supplices des villageois, il leur raconte à son tour l'histoire, par épisodes, car la griotte espace son récit sur plusieurs nuits, pour tenir Karaba en haleine. C'est donc au tour du minuscule Kirikou de s'arroger le pouvoir de la parole, de se tenir au milieu du cercle et de prononcer les paroles rituelles, « Je conte », tout en annonçant de façon moins formelle, d'une voix de stentor, la « suite ». La métamorphose est célébrée par la griotte, qui explique que Kirikou n'a pas mal raconté la fin, comme l'en accuse le vieillard, mais qu'il l'a inventée, et qu'il vient donc d'accéder au statut de griot, celui qui rapporte l'histoire qu'on lui a confiée, mais qui sait aussi inventer et donc façonner sa propre histoire. De même qu'un plan assez lent, spectaculaire, partait du feu et revenait vers le visage de la griotte en clair-obscur, lorsqu'elle contait l'histoire au village, son visage est ici vu d'en bas de sorte que le sourire et l'éclat du regard se détachent, lorsqu'elle confirme ou prophétise la venue à la voix de l'enfant : « Kirikou pourra être un jour un griot. Non de ceux qui rapportent, mais de ceux qui inventent. » Comme à chaque fois, l'épisode se termine par un chant et une danse (le chant est aussi caractéristique de l'art des griots), le village louant son nouveau conteur, scandant que Kirikou, qui « n'est pas gros » est bien un griot, et le village chaque soir aura une belle histoire, comme le promet la chanson.

Le film opère ainsi une mise en abyme : si Kirikou est un griot, s'il sait inventer, c'est que Michel Ocelot aussi est un conteur, capable d'inventer à partir des contes qu'il a connus dans son enfance à Conakry (ainsi, Ocelot a emprunté au conte africain l'enfant qui s'enfante tout seul, mais il le modifie radicalement en réconciliant l'enfant avec la sorcière, au lieu de garder le mode agonistique). La conteuse est donc le double du cinéaste ; Michel Ocelot explique à Philippe Lagouche qu'il se considère comme un griot :

Je suis un griot et fier de l'être. Raconter des histoires, c'est tout ce qui m'intéresse. Je suis un griot, mais j'invente. Je prends des idées et j'en fais ce que je veux. Il est certain que je suis un conteur, que j'aime raconter et que j'aime ne pas cacher que je raconte. Quand je raconte,

on est tous les deux ensemble et votre cerveau joue avec le mien.³

La mise en abyme est d'ailleurs plurielle ici. On songe à la figure du grand-père, dans l'infini bleuté de sa grotte, au cœur d'une termitière magique (on retrouve ici ces effets de transparences de couleur réalisés avec matière et peinture, dont Michel Ocelot a le secret). Ce grand-père aime à raconter les histoires, mais il n'est pas le seul, comme il le dit pour introduire l'épisode de la griotte ; ce grand-père aussi fonctionne comme une figure en abyme du cinéaste. Or Michel Ocelot, pour écrire ce dernier film consacré à Kirikou, a fait appel à d'autres voix. En effet, s'il désirait répondre à l'appel de son public et donc accepter de ramener Kirikou sur les écrans, il ne trouvait pas d'idée de départ satisfaisante. Pour l'épisode de la griotte, il a donc accepté la suggestion de Susie Morgenstern, tout en la remodelant (Michel Ocelot a besoin, par exemple, d'écrire et de travailler lui-même les dialogues de Kirikou). Lorsqu'il choisit de faire du griot une griotte, c'est certes pour mettre en avant la force des femmes, comme il a toujours souhaité le faire dans son œuvre. Mais c'est aussi, quelque part, pour garder la trace de la présence de Susie Morgenstern, comme si la griotte était aussi le double de l'écrivaine. Le film souligne ainsi la magie de la voix et des mots à tout âge, car le cinéaste, comme l'œuvre, est un palimpseste : « En fait, j'ai tout gardé, j'ai gardé tous mes âges en moi comme une poupée matriochka »⁴.

Le film met aussi en scène aussi un rapport à la voix plus trouble et plus violent. Karaba, qui commande et crie ses ordres, est pourtant en fait une femme qui se tait, à qui la parole a été arrachée, car personne ne sait quelle est son histoire. Traditionnellement, le griot est un médiateur, qui sait résoudre les conflits. De même ici la griotte sait inspirer confiance, et ose demander, avec douceur, à connaître cette histoire. Le graphisme est saisissant. Les deux femmes se font face, la griotte plus âgée contrastant avec la sorcière aux cheveux dressés et cerclés d'or, sa silhouette droite découpée sur le fond cerise flamboyant de l'ouverture de sa case, avec son pagne bleu et vert moulant. Puis, sur fond de ciel gris (l'espace consacré de la sorcière autour de sa case est gris, qu'il s'agisse

³ Entretien avec Philippe Lagouche, jeudi 20 septembre 2012, *La Voix du Nord*, <http://cine.blogs.lavoixdunord.fr/archive/2012/10/02/un-griot-nomme-ocelot-j-aime-ne-pas-cacher-que-je-raconte.html> Consulté le 22 septembre 2017.

⁴ *Ibid.*

du ciel ou de la terre, car rien n'y pousse), Karaba regarde la griotte droit dans les yeux et dit simplement, « J'accepte », mais c'est hors champ qu'elle confie son passé. En bonne médiatrice, la griotte sait écouter sans juger, et passer du monde du village à celui de Karaba, en dispensant ses histoires. Elle annonce aux villageois qu'elle connaît désormais le secret de Karaba, mais elle ne divulgue pas l'histoire, car elle pressent qu'elle n'est pas terminée pour l'instant. La fin, en effet, se situe dans le futur pour le petit monde de Kirikou, mais dans le passé pour le spectateur qui l'a déjà vue dans le premier *Kirikou*. Les deux autres films, les suites, viennent donc se greffer chronologiquement entre le début et la fin du premier film, en un parcours buissonnier ou interstitiel, par dérivation, parcours nomade ou rhizomatique de mondes possibles. L'épisode de la griotte fait rayonner la figure de Karaba, et le thème de la parole violentée, arrachée, puis enfin guérie et retrouvée, qui figurait au cœur du premier opus.

Dans le premier film de la trilogie, *Kirikou*, qui sait ce qu'il veut, réitère sa question ; et c'est son grand-père qui lui révèle que des hommes ont jadis immobilisé de force Karaba, pour lui enfoncer une épine empoisonnée dans le dos. Véronique Cormon propose de lire dans ce moment de violence, où les silhouettes masculines rouges ont des mains comme des griffes, une forme de viol collectif. La souffrance s'est enkystée, fichée à jamais dans la chair même, et pour Véronique Cormon, c'est pour cela que Karaba apparaît toujours dans la même posture, à la fois inquiétante, triomphante, et impuissante :

Elle se présente comme une image fixe, debout sur le seuil de sa case. Elle ne montre qu'une seule face de son corps et reste immobile, comme si celui-ci n'avait pas d'épaisseur. Elle est dissociée de son corps, siège des émotions, qui représente pour elle la cause de sa souffrance. Elle ne peut pas l'animer car cela la remettrait en contact avec sa douleur. (Cormon 41)

C'est cette dissociation qui détermine le monde mortifère qu'elle se construit, où elle se veut toute-puissante, comme pour compenser le traumatisme. Parce qu'on a brisé son corps, elle cherche à enchaîner les corps à son tour. Elle déteste les enfants qu'elle veut capturer, les femmes qu'elle rend abjectes en leur prenant leur or, les hommes qu'elle

transforme en fétiches, en objets stylisés⁵. Ivre de puissance, elle n'existe pourtant que dans le temps en souffrance, le temps gelé du traumatisme, que décrivent Cathy Caruth ou Davoine et Gaudillière. L'épine fichée dans la chair, qui fait tant souffrir, c'est donc ce traumatisme ancré dans sa mémoire, dont elle ne veut pas ou plutôt ne peut pas parler. Cormon cite les paroles du grand-père dans sa grotte bleue :

Si elle savait que quelqu'un connaissait le secret de son épine et voulait l'enlever, elle le tuerait. Elle ne veut surtout pas revivre la souffrance qu'elle a traversée. Si on lui arrachait l'épine, elle souffrirait au-delà de tout ce qu'on peut imaginer. (47)

Pour Cormon, parler, ce serait « entrer en contact avec sa blessure » : « Parler, c'est établir un lien avec son histoire. Elle tient à la conserver **comme un secret** » (47).

Or Kirikou, d'emblée, questionne ce silence. A maintes reprises, têtue, acharné, il pose la question dont personne ne s'est soucié : « Pourquoi Karaba la sorcière est-elle méchante ? » Selon Michel Ocelot, « [d]ès sa naissance, il pose la question et n'accepte pas de fausses réponses, il regarde le mal en face et refuse de baisser les yeux. »⁶ Et l'enfant est prêt à franchir les territoires interdits et prendre tous les risques pour aller chercher une réponse auprès de son grand-père. Il y a donc bien un voyage maïeutique vers les mots, ceux du grand-père d'une part, mais aussi le cri d'autre part, violent, brut, que l'enfant va à son tour arracher à la sorcière en ôtant l'épine, comme pour défaire le viol et le traumatisme. De même qu'il tue l'animal (qui avait gonflé jusqu'à boucher le passage et tarir la source) comme on crève un abcès, de même Kirikou arrache l'épine et libère le cri, l'antithèse pour Cormon du silence imposé à la victime par l'agresseur (75). Le cri défait l'aphasie. Arracher l'épine, c'est libérer la voix et le corps, alors qu'ils étaient noyés de silence, en souffrance.

Lorsque Karaba se relève, délivrée du traumatisme, elle n'a plus mal. Dans ce bref laps de temps, celui de la métamorphose, les motifs et les mythes se mêlent. Durant la majeure partie du film, la terre de Karaba

⁵ Le graphisme s'inspire des masques africains.

⁶ Michel Ocelot, « Préface », in Véronique Cormon, *Viol et renaissance*, Paris : L'Archipel, 2004, p. 13. Ocelot confirme que ce conte pour enfants est aussi destiné aux grands et « repose en effet sur le viol d'une femme » (*Ibid.*).

est une terre vaine, une terre gaste, et dans sa case vide aux parois rougeoyantes elle ne peut guère trouver qu'un peu d'or et une lance empoisonnée. Ici, le conte africain et le souvenir de la quête du Graal se conjuguent. Car quand l'épine est retirée, le paysage s'épanouit, se transforme, se met à fleurir de toutes parts, en un moment d'enchantement. L'ambivalence, que scandait le leitmotiv, « Tremblez de froid, tremblez de joie », cède la place à l'identité joyeuse qui seule survit, au détriment des pouvoirs de la sorcière. Ces derniers s'effacent, mais seulement après qu'un dernier sortilège s'est accompli. Michel Ocelot reprend ici un des *topoi* des contes, celui du premier baiser performatif. Il opère une inversion genrée : ce n'est pas le prince qui réveille la princesse, comme dans *Blanche Neige* ou *La Belle au bois dormant*, mais la belle jeune femme qui fait de l'enfant un homme. Visuellement, l'instant est surprenant, lorsque Kirikou se métamorphose en un très beau jeune homme. Le désir, ici, fait grandir d'un coup. On retrouve le message du début du film, puisque son oncle ne le reconnaît pas (« oncle, petit, grand, tu n'as jamais su me reconnaître »), mais la mère si ; elle sait l'accepter à l'âge adulte, différent et pourtant le même, autonome. Le message est donc féministe, mais pas seulement ; il prône la résilience et l'autonomie, mais aussi l'ouverture à l'autre. Et l'on peut lire, dans cette réconciliation avec la sorcière et ce retour des hommes, un appel au pardon, plutôt qu'à la vengeance et à la lutte entre communautés, une métaphore d'écoute, de parole, et d'ouverture à l'autre culture, si différente, agressive ou « méchante » soit elle en apparence.

Pour conclure, même si Kirikou parle à la naissance, il accomplit quand même un voyage vers la voix, qu'il s'agisse des contes de la griotte qu'il s'approprie, ou de la voix qu'il redonne, de façon cathartique, à Karaba, par la grâce du cri. Ainsi, le film d'animation vise à libérer la parole, celle des enfants (que le film encourage à l'astucieuse audace et à la résilience), et celle des adultes, qui doivent réviser leur perception de l'enfance, mais aussi de la vengeance et du conflit. De façon inattendue, c'est ce même film qui permet à Véronique Cormon de bâtir une thèse et un livre, sur les décombres de l'ab/sens, pour exprimer et conceptualiser la violation qu'elle-même a subie : pour Philippe Bessoles, « *Kirikou et la Sorcière* est le lieu où penser sa pensée. »⁷ C'est

⁷ Philippe Bessoles, « Postface », in Véronique Cormon, *Viol et renaissance*, Paris : L'Archipel, 2004, p. 148.

aussi un film qui invite à écouter la voix non Euro-centrée. Michel Ocelot, pour le premier film, fut très attentif aux voix et enregistra les dialogues à Dakar, fier de cet accent qu'il voulait retrouver dans son film, attentif à éviter simultanément les stéréotypes (l'accent de la sorcière, par exemple, est léger). Les mots manquaient à la critique pour rendre compte de cette ouverture dans le tissu sonore normatif des productions habituelles. Le film donc fait du voyage vers la voix, avec la musique de Youssou N'Dour et la danse, comme une partie intégrante de son propos. Ainsi que le souligne Cécile Mury dans *Télérama*⁸, le film a été projeté à un public d'enfants au Bénin, au Mali, au Niger, en Guinée, avec succès. Il a aussi été traduit en de multiples langues, de l'espagnol à l'anglais, sans compter, entre autres, l'italien, le finnois, le danois, le basque ou le japonais... Le voyage vers les mots du film d'animation selon Michel Ocelot est protéiforme, et ne fait que commencer.

BIBLIOGRAPHIE

- CAMARA, Seydou, « La tradition orale en question », *Cahiers d'études africaines*, vol 36 n° 144, pp. 763-790.
- CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*, Baltimore : John Hopkins university Press, 1996.
- COMMINS, Jean-Paul, Brunner, Didier. *Kirikou et après*, Paris : Actes Sud Junior, 2017.
- CORMON, Véronique, *Viol et renaissance*, Paris : L'Archipel, 2004.
- DAVOINE, Françoise et Jean-Marc GAUDILLIÈRE. *History Beyond Trauma*, Trans. Susan Fairfield, New York : Other, 2004.
- MURY, Cécile. « Le gamin déluré enthousiasme l'Afrique », *Télérama* n° 2885, https://www.c-n-a.org/articles/Telerama_Kirikou.htm Consulté le 22 septembre 2017.
- NEUPERT, Richard. « Kirikou and the Animated Figure/Body », *Studies in French Cinema*, 8.1, 2008: 41-56.
- NIANE, Djibril Tamsir. *Soundiata ou l'épopée Manding*. Paris : Présence Africaine, 1960.
- OCELOT, Michel, Entretien avec Philippe LAGOUCHE, jeudi 20

⁸ Mury montre que si certains trouvent le village trop intemporel, Jean Odoutan, par exemple, y voit l'écho de mythes, les fétiches vaudous, la sorcière-Amazone, tandis que la résilience de Kirikou prend des accents particuliers là où eut lieu la traite des esclaves. Cécile Mury, « Le gamin déluré enthousiasme l'Afrique », *Télérama* n° 2885, https://www.c-n-a.org/articles/Telerama_Kirikou.htm Consulté le 22 septembre 2017.

septembre 2012, *La Voix du Nord*,
<http://cine.blogs.lavoixdunord.fr/archive/2012/10/02/un-griot-nomme-ocelot-j-aime-ne-pas-cacher-que-je-raconte.html> Consulté le 22 septembre 2017.

SOYINKA, Wole, *Black Orpheus* 11, 1962.

ZIPES, Jack. *The Enchanted Screen : the Unknown History of Fairy-Tale Films*, Routledge, 2011.

FILMOGRAPHIE :

OCELOT, Michel. *Kirikou et la sorcière*, Les Armateurs, 1998.

---. *Kirikou et les hommes et les femmes*, Les Armateurs, 2012.

