

Le conte novélisé : un nouveau genre textuel ? L'exemple de *Kirikou*, de Michel Ocelot

Véronique Bourhis, Laurence Allain Le Forestier

E.M.A. - Université de Cergy-Pontoise - IUFM - bourhisveronique@yahoo.fr
Université de Bretagne Occidentale - IUFM - laurence.allain-le-forestier@bretagne.iufm.fr



Synergies France n° 7 - 2010 pp. 127-134

Résumé : *Dans cet article, nous examinerons le lien entre écriture, oralité et visualité dans le conte. Nous parcourrons brièvement en diachronie les procédés illustratifs et notamment iconographiques du conte, pour nous interroger sur une forme émergente apparaissant en ce début de XXI^e siècle : le conte novélisé. Les possibilités apportées par cette nouvelle forme de narration et ses supports de lecture renouvellent-elles la perception du conte et prédisposent-elles à de nouvelles formes de didactisation ? Nous prendrons l'exemple du premier conte novélisé français : Kirikou et la sorcière de Michel Ocelot (1999), et analyserons cette forme émergente de récit.*

Mots-clés : *novélisation ; didactisation ; visualité*

Abstract: *In this paper, we'll examine the link between writing, orality and visuality in tales. We'll briefly examine the illustrative processes, iconography in particular, in a diachronic perspective, to question this emerging genre of the early 21st century: the novelized tale. Do the possibilities given by this new form of storytelling and its media renew the perception of tales, and does this emergent genre predispose to a new kind of didactisation? We'll study the example of the first French novelized tale: Kirikou et la sorcière by Michel Ocelot (1999), and we'll analyze this novel kind of narrative.*

Keywords: *novelization; didactisation; visuality*

L'intérêt de prendre le conte comme objet d'étude pour enseigner la littérature est une idée répandue. Le conte constitue en effet un code d'accès indispensable pour la fréquentation des œuvres littéraires, et notre patrimoine culturel y fait référence explicitement ou implicitement. Dans sa dimension psychologique, c'est un facteur indispensable à la construction psychique de l'enfant (Bettelheim, 1976) : il met en scène de façon symbolique les réalités que l'enfant pressent et véhicule un fort contenu idéologique.

Dans sa dimension culturelle et sociale, il appartient et s'adresse à toutes les cultures et permet d'établir une relation privilégiée entre l'enfant et l'adulte : c'est sous le signe du plaisir que s'opère l'entrée en littérature.

Enfin, dans sa dimension didactique et cognitive, c'est un texte « résistant » (Tauveron, 2002). Appréhender le fonctionnement du conte, c'est en déceler les fondements idéologiques, dépasser la lecture superficielle au profit d'une lecture critique et interprétative. L'école lui accorde une large place dans ses listes de référence, de la maternelle jusqu'au premier cycle du collège¹.

Nous nous intéresserons à une forme émergente de récit : le conte novélisé. Le film d'animation *Kirikou* sort fin 1998. Il est suivi de la parution de l'album en 1999. L'origine audiovisuelle du conte lui confère-t-elle un statut particulier ? Peut-on toujours parler de texte littéraire ? Enfin, comment l'utiliser en classe et pour quels objectifs ?

1- Le conte : une tradition visuo-orale dès les premiers recueils écrits

Les premiers recueils de contes imprimés ont été illustrés. Pour *Les Contes de ma mère l'oye* de Perrault publiés en 1697, une vignette ayant fonction de frontispice introduit au XVIII^e siècle chacun des contes et représente une scène ou le personnage principal. L'imagerie s'inspire des dessins manuscrits de Perrault et des gravures de l'édition de 1697. Au XIX^e siècle, les *Contes*, édités chez Hetzel, sont illustrés par G. Doré, en quarante compositions en pleine page. Les planches insérées dans le texte permettent une lecture en image.

À la suite de Grimm et Perrault, le XIX^e siècle se passionne pour les contes, tant au niveau de la collecte, des réécritures que des illustrations, indispensables supports de transmission. Selon Le Men et Velay-Vallantin (1992 : 5), « tout texte illustré est ponctué de "lieux" d'attentes, morceaux choisis disponibles pour l'image et qui dégagent les temps forts du texte ». Le conte se lit avec les illustrations qui l'accompagnent car elles proposent une interprétation du texte, tout en pouvant avoir d'autres fins : délasserment, pause dans le récit, relance de l'imaginaire.

Au XX^e siècle, les contes inspirent le cinéma², depuis les *Cendrillon* (1899) et *Barbe-Bleue* (1901) de Melliès en passant par *La Belle et la Bête* de Cocteau (1946) ou *Peau d'âne* de Demy (1970)... Chaque film impose la vision singulière de son réalisateur. Il illustre le conte écrit, le représente, l'adapte. Cette représentation est, de fait, restrictive, puisqu'elle impose des images, des personnages, des lieux et une temporalité qui invite à entrer dans un monde pré-construit sur lequel l'imagination du spectateur semble ne pas avoir de prise.

Avec le dessin animé, Walt Disney (dès 1937 : *Blanche neige et les sept nains*), « reformate le conte aux normes du spectacle familial et des valeurs dominantes³ ». Il faut cependant ajouter que « ses dessins animés déploient cependant un riche imaginaire de l'effroi, quand les délires intérieurs ne se contiennent plus et envahissent le monde visible⁴ ». Tout n'est pas rose dans l'univers Disney !

L'écriture est donc le principe premier à partir duquel va s'organiser la réception de l'œuvre dans un diptyque oral-visuel (lecture ou narration - illustrations, film). Mais contrairement aux illustrations, le film suffit à lui seul pour que le spectateur suive la trame narrative.

Le conte novélisé⁵, né du cinéma, est un genre particulier nouveau qui apparaît au début du ^{XXI}^e siècle. Une nouvelle littérature qui part de la forme audiovisuelle (images d'animation associées au son) se dessine. La novélisation (en anglais *novelization* de *novel* : roman) est l'adaptation sous forme de narration écrite d'une histoire développée à l'origine dans un autre média. Elle vise principalement le public de la version cinématographique ou télévisée.

2- Novélisation et littérarité

Les possibilités apportées par cette nouvelle forme de narration et ses supports de lecture renouvellent-elles la perception du conte et prédisposent-elles à de nouvelles formes de didactisation ? Peut-on considérer le produit d'une novélisation comme intéressant au plan littéraire ?

Selon Ferrier (2006 : www.fabula.org) les novélisations « revendiquent trois critères souvent présentés comme incompatibles avec une analyse littéraire. En effet, elles assument ouvertement : leur cœur de cible (par exemple “3-6 ans”) ; leur inscription dans une logique commerciale ; leur caractère de produit dérivé par rapport à un produit audiovisuel ».

Prenons l'exemple de *Kirikou*⁶, de M. Ocelot. Le film sort en décembre 1998, suivi de l'album en 1999. Au plan technique, le dessin animé est hybride car il utilise les techniques très abouties, très fines, des films d'animation du cinéma, mais n'exclut pas celles, plus simples, des dessins animés de la télévision : mouvements saccadés, perspectives mouvantes, manque de profondeur. C'est à partir du scénario et de la trace filmique qu'Ocelot écrit l'album de 1999, démarche qui interroge sur les rapports entre écriture filmique (scénario, ciné-récit, découpage) et écriture littéraire.

2.1- Kirikou et la sorcière, un conte ?

Le film porte toutes les caractéristiques du genre. Il suit les schémas quinaire et/ou actantiel : les sujet, objet, adjuvants et opposants sont identifiables aisément. Le récit est un parcours initiatique et a une morale.

2.2- Film et littérarité

De nombreux paramètres poétiques nous mènent à éprouver intérieurement le conte traditionnel africain :

- les particularités sonores : la voix off - masculine, qui apporte les éléments que les images ne peuvent suggérer -, les dialogues - ton, expressions -, la musique de Youssoun Dour qui agit comme substrat sémiotique dans les épisodes ;
- les tensions verbales : entre les discours de Kirikou, de Karaba, du sage, des villageois, de la mère ; entre les dialogues qui portent toutes les marques des sentiments, de l'émotion et de l'affectivité et la voix off qui, en focalisation externe, n'évoque que les apparences extérieures de l'histoire ;
- l'inscription spatio-temporelle : un espace physique complexe, un espace atemporel (qui fait surgir un homme d'un enfant) ;
- les enjeux sémiques : le vocabulaire utilisé, les épreuves, notamment les rencontres avec les animaux : huppe, rats palmistes, zorille, phacochère, vipère ; le jeu des images ;

- la profondeur symbolique : un village qui n'avait plus d'équilibre social retrouve son équilibre. Le héros en sort grandi et vit sa vie d'homme.

Tous ces éléments concourent à l'émergence d'une esthétique iconographique qui revendique le droit de provoquer l'émotion du spectateur au moment de la vision du film. On retrouve dans cette dimension visuelle la dimension orale du conte et de son conteur, son pouvoir d'évocation, ce transport dans un ailleurs suggéré.

2.3- La transposition écrite : continuité ? rupture ? complémentarité ?

En quoi le livre porte-t-il la trace du filmique, en quoi l'écriture se ressent-elle du passage par le cinéma ?

Dans la première édition de l'album, un grand nombre d'épisodes sont supprimés : premier défi de Kirikou à Karaba, arrivée des fétiches dans le village, épisode de la pirogue, de l'arbre ensorcelé aux fruits roses, du phacochère. Loin d'éveiller la sensibilité du lecteur ou de solliciter son imaginaire, ces ellipses simplifient abruptement le récit. La trame narrative s'en trouve appauvrie, le nombre d'actants est réduit et l'histoire comprend moins de rebondissements. Or les péripéties, bien que non essentielles à la compréhension de la trame narrative, participent à la densité et à la dynamique du conte. Le récit perd en saveur. Dès 2004, l'album sera d'ailleurs complété des épisodes manquants, et le texte réécrit.

L'analyse du rapport texte-image est paradoxale : les illustrations semblent accompagner le texte, sans rapport de contradiction ou de complémentarité, mais au contraire de redondance. Le texte peut se lire sans les images. Pourtant, elles montrent des moments précis du texte, sans réel découpage temporel. Elles suggèrent un rythme, une émotion. La double et pleine page permet de garder l'aspect grand-écran. La primauté est accordée à la visualité, le texte semble inséré dans l'image dans un espace désémantisé. Présentées comme des tableaux, les illustrations privilégient le personnage (tous sont présents) mais peu les espaces et les lieux, posés comme accessoires. L'intérêt réside donc dans le rapport affectif que le lecteur entretient avec la scénarisation filmique et/ou mentale.

À l'écrit, l'alternance récit-discours se substitue à la bande son. Les dialogues s'insèrent de manière dynamique dans la trame narrative, souvent sans verbe introducteur. Lorsqu'ils sont présents, ils donnent la dimension vocale et permettent de percevoir l'intensité, la mélodie, la prosodie : Kirikou s'écrie, hurle, dit d'une voix cassée, s'inquiète, les fétiches proclament, les enfants s'exclament, la mère chuchote... Pour autant, l'album n'est pas un condensé du film.

M. Ocelot développe un style qui lui est propre, il s'autorise des effets poétiques, stylistiques... Le texte est "écrit", comme l'indiquent :

- le lexique utilisé, la capacité à désigner les référents, les descriptions : « épouvantée, la femme au collier implore, en vain : le fétiche crache une longue langue de feu. La case s'embrase en quelques secondes tandis que la femme hurle de désespoir. » ;
- les figures de style, telles les métaphores : « les branches se referment sur eux, les racines se mettent à onduler comme des serpents et l'arbre s'élançe, emportant

les enfants vers Karaba la sorcière », ou encore « À son approche, les plantes se dessèchent et meurent. » ;

- les symboles archétypaux, comme la flèche, voie de la pensée introduisant la lumière, qui va permettre à Kirikou de sauver le village ;
- le bestiaire fantastique, les personnages doués de pouvoir, les missions à accomplir.

Le narrateur omniscient est un lien essentiel entre le mouvement de la version audiovisuelle et la version écrite-illustrée, figée. Ainsi la visualité n'est plus discontinue et, bien que les procédés ne soient pas transposables, les indices et les signes renvoient à une signification identique à celle du film.

3- Éléments d'analyse

La particularité de la novélisation est le passage du langage audiovisuel à un autre, écrit (illustré ou non). Dans *Kirikou et la sorcière*, l'étude de ces formes de communication montre que l'une ne se fait pas au détriment de l'autre. Certes, dans une approche esthétique, le film nomme, définit, renvoie à des référents précis : personnages, couleurs, mouvement. Mais la problématique de la visualité, liée à la technique du film d'animation, prend une tout autre dimension avec l'enchaînement narratif en mouvement, les scènes qui correspondent à des changements de perspective ou de focalisation, les effets techniques comme les zooms avant qui combinent l'enchaînement des plans : savane, village, cases, maison de Kirikou, les jeux de clair-obscur. L'imaginaire est sollicité, le scénario ne nous donne pas à voir uniquement un schéma d'action fonctionnel, même si c'est celui que l'auteur va suivre pour écrire le conte.

En complémentarité, cette composante rythmique dynamise l'écriture, par ailleurs enrichie d'un style singulier et propre à l'auteur. Ce qu'elle suggère, par une sorte d'hypotypose⁷ iconique, est soutenu par l'illustration double page, qui en garde les critères formels : communication, information et émotion. Selon Meschonnic (1982) le couple visualité-oralité participe à la réalisation du principe poétique, et de fait, la mise en page du texte lui confère sa visualité, le voir de l'image s'incorpore dans la voix du texte. Il s'agit là de la spécificité de l'iconotexte, caractérisé selon Montandon (article iconotexte⁸) par le fait « de préserver la distance entre le plastique et le verbal pour, dans une confrontation coruscante, faire jaillir des tensions, une dynamique qui oppose et juxtapose deux systèmes de signes sans les confondre ». Ce qui importe est moins la spécificité de l'œuvre (filmée ou écrite) que le passage d'une écriture médiatisée par le scénario, l'image, à une autre forme d'écriture, traditionnelle.

À l'ère des média et de la multimédiatisation, la visualité semble jouer le rôle anciennement dévolu à l'oralité dans le conte : le genre visuel comme le genre oral est à la fois flexible et ritualisé, en ce sens qu'il est enraciné dans notre tradition culturelle. Le film comme la parole, médium éphémère, s'envole et seul le récit reste dans les mémoires. Enfin, dans les deux cas, seule la puissance des dialogues et du geste permettent la représentation et l'action. Le travail d'écriture, que ce soit celui de Perrault ou des frères Grimm après la collecte des contes, ou celui d'Ocelot dans *Kirikou*, vient ensuite, avec ses qualités et/ou ses faiblesses.

En ce début de ^{xxi}^e siècle, la transmission devient multimodale, et ce quelle que soit la voie d'accès au conte. Elle privilégie la signifiante (l'émergence du sens chez le récepteur) à la signification (le rapport réciproque du signe - signifiant-signifié - et du référent). Il convient au spectateur-lecteur de se distancier de l'une pour construire l'autre.

4- En guise de conclusion : des perspectives didactiques

4.1- Caractéristiques du conte novélisé

Le conte novélisé, la version papier écrite et illustrée du film, est une œuvre intégrale : le texte a une unité. Et l'apprentissage du littéraire passe par des œuvres complètes qui permettent d'enrôler le lecteur dans un déroulement narratif, élargissant son horizon d'attente, le mettant en position d'être curieux, de chercher des indices.

C'est un genre littéraire (Canvat, 1999), un opérateur de cadrage qui familiarise le lecteur avec le texte en lui permettant de le relier à une "famille", et qui établit un "pacte de lecture". Par cadrage, on entend l'activité sémiotique qui consiste à inférer un certain nombre d'instructions disposées à la périphérie du texte ou à sa lisière, mais aussi dans le texte lui-même. Le conte novélisé permet la mise en place d'une lecture paradigmatique, à la fois identique et renouvelée.

Il s'inscrit en continuité avec le genre du conte traditionnel : éléments du merveilleux tels que la naissance de Kirikou, les pouvoirs de Karaba, le bestiaire fabuleux, éléments de lecture du monde tels que la méchanceté de la sorcière due à un élément intrusif (l'épine empoisonnée, un "mal" qui ronge) ou le voyage initiatique du héros.

Plus spécifiquement, l'écriture en mouvement et l'iconotextualité le caractérisent. Écriture dans le mouvement dans l'enchaînement des actions (les fétiches : « ils renflent, creusent et trouvent un collier d'or » ; les enfants : « ils chantent, ils rient et se moquent de Kirikou ») ; ce type d'énumération renvoie à une dynamique propre au cinéma. Iconotextualité car « des éléments de deux systèmes sémiotiques différents sont interprétés comme appartenant à un même ordre ou à un même paradigme » (Krueger, 1987, cité par Montandon). Enfin, le texte n'existe que parce que le film le précède, ce qui crée un triptyque texte/image/oral stimulant, et une dynamique propre à intéresser ou renouveler l'intérêt des jeunes lecteurs.

4.2- Vers un nouveau genre textuel

Pourquoi ne pas essayer de définir un nouveau genre basé sur une réception multimodale ?

En production, le lien étroit avec le film d'origine oblige l'auteur à un double mouvement : une lecture synthétique (sélection d'images, écriture d'un script en condensé, paroles rapportées) et une écriture narrative sous l'angle de l'économie (personnages, description, actions en accéléré), tout en préservant la littérarité.

En réception, le genre génère des lectures plurielles en provoquant des effets iconotextuels. Cette multimédialité invite à investir le film, le livre, et l'espace entre le film et le livre.

Ceci nous ouvre des perspectives didactiques : la novélisation permet d'appréhender l'unicité d'une œuvre double. Aller du film au livre est un moyen de faire prendre conscience aux élèves de deux langages qui ne substituent pas mais qui s'enrichissent mutuellement. La démarche implique un changement de posture : le cinéma, immédiat, donne à voir. Il sollicite la vision, le regard, la mémoire : on ne peut revenir en arrière. Il lie composantes iconiques et imaginaire : on imagine en regardant. La bande-son est signifiante : rythme des dialogues, intentions musicales, variétés d'interprétation du motif, polyphonie. Les aller-retour entre film et livre conduiront l'élève dans une zone mouvante d'interprétations plurielles et subjectives, entre le voir et le lire, le conscient et l'inconscient, le prévisible et l'imprévisible, avant la décentration nécessairement objectivée. La "paganisation"⁹ l'amènera à naviguer entre la reconnaissance et la connaissance, dans un intermède imprécis au sein duquel tout se joue : celui de l'élaboration du sens.

La novélisation implique donc une nouvelle posture de lecture : des va-et-vient se produisent entre visualité et oralité, ce qui nous permet d'envisager la réception multimodale du conte, sa visuo-lecture, comme un processus de réalisation et non uniquement comme acte d'interprétation : c'est-à-dire comme un processus qui tienne compte de la place que l'on veut accorder au spectateur-lecteur dans l'acte de création, de l'intégration de son analyse, de son propre ressenti face à l'œuvre.

5- Pour finir, une remarque...

Dans son article de 2006, Ferrier écrit que la confrontation avec les novélisations interroge de façon stimulante notre appréhension de la Littérature. Il cite Dagnaud : « On a tendance à opposer la culture légitime, prodiguée par le système scolaire, et les valeurs qui l'accompagnent (érudition, morale de l'effort, profondeur, méritocratie, progression dans la connaissance) à celle des médias de masse (décryptage immédiat, pensée elliptique, pragmatisme, émotions fugitives, dérision). » Certes, mais ces nouvelles productions renouvellent le genre et sont susceptibles de susciter l'adhésion des plus jeunes, de leur faire découvrir et aimer le support textuel qu'est le livre.

On peut cependant s'interroger sur la « marchandisation » et l'instrumentalisation des contenus : à côté du livre unique, œuvre qui a sa propre fin, apparaissent des offres commerciales variées. L'immédiateté prime au détriment de l'apprentissage de la construction du sens et de l'interprétation.

Mais ne jouons pas les oiseaux de mauvais augure. La place de l'image est de plus en plus importante, c'est une forme de rapport au monde qui croît exponentiellement dans nos sociétés. Le conte novélisé doit en tirer parti. Sachons ne pas nous égarer dans une vaine critique pour donner sa place à ce nouveau genre textuel, susceptible d'apporter sa contribution à la didactique de la lecture.

Bibliographie

- Bettelheim, B., 1976. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Lafont.
- Dagnaud, M., 2006. *Comment la télévision fabrique la culture de masse*. Paris : Armand Colin.
- Ferrier, B., 2006. « Les novélisations pour la jeunesse : reformulations littéraires du cinéma ou reformulations cinématographiques de la littérature ? », in « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula LHT*, 2, 1, <http://www.fabula.org/lht/2/Ferrier.html>
- Garcia, A., 1990. *L'adaptation du roman au film*. I.F. Diffusion-Dujaric.
- Krueger R., Nerlich M., 1987. *Lendemain* 47.
- Le Men, S., Velay-Vallantin, C., 1992. « Images, Imagerie et imaginaire du conte. » In « Le conte et l'image », *Romantisme* 78. 3-10.
- Magny, C.-E., 1948. *L'âge du roman américain*. Paris : Seuil.
- Meschonnic, H., 1982. *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Paris : PUF.
- Montandon, A. (dir.), 1990. *Signe / Texte / Image*. Lyon : Césura.
- Ocelot, M., 1999 (nouvelle version 2004). *Kirikou et la sorcière*. Paris : Milan jeunesse.
- Tauveron, C., 2002. *Lire la littérature à l'école*. Paris : Hatier.

Notes

¹ http://media.eduscol.education.fr/file/ecole/46/1/liste_litterature-c3-2007_121461.pdf

² Cf : <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/variant/indecra.htm> et *Contes et légendes à l'écran*, collection Cinération n° 116, Éditions Charles Corlet, 286 pages.

³ Cité sur le même site : <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/variant/indecra.htm>

⁴ Idem

⁵ Nous entendons « novelisation » au sens non restrictif, qui exigerait que le livre soit écrit postérieurement à l'œuvre dont il émane et non en parallèle.

⁶ Résumé : Kirikou vient au monde dans un village d'Afrique sur lequel la sorcière Karaba a jeté un terrible sort. Sitôt sorti du ventre de sa mère, il veut délivrer le village de cette emprise maléfique et découvrir le secret de Karaba et de sa méchanceté. Ce minuscule être « petit mais vaillant » ne cesse d'attiser la sorcière. Il finit par en triompher en la libérant d'un lourd et douloureux secret, ce qui lui permet d'être transformé par un baiser de reconnaissance en un beau guerrier fort et vigoureux. Il rend alors au village l'eau et l'espoir, aux femmes et aux enfants leurs maris et pères et épouse la belle jeune femme qu'est devenue Karaba.

⁷ L'hypotypose est une figure qui regroupe l'ensemble des procédés permettant d'animer une description au point que le lecteur "voit" le tableau se dessiner sous ses yeux.

⁸ http://www.fish.unilim.fr/ditl/Fahey/ICONOTEXTElconotext_n.html

⁹ À l'instar de Garcia (1990) qui parle d'« écransation » : une adaptation cinématographique émanant d'un acte unique du point de vue de la création, une sorte de réincarnation basée sur l'esprit de l'œuvre initiale.