Migration, résistance et résurgence du conte en contexte transmédiatique

Carole Njiomouo Langa
ENS – Université de Maroua

Résumé : La re-médiation du conte pose dans un contexte plus moderne le problème de la transfiguration des structures formelles et idéologiques pouvant porter atteinte à la *mémoire* de l'hypotexte (Tiphaine Salmoyault, 2001). Dès lors, cette analyse de la transmédialité se prononce sur une approche polémique, contemporaine ou révolutionnaire, une perspective transgressant les frontières et aboutissant à une réexpression des archétypes.

Mots-clés : conte, film, chanson, contextes, re-médiation, transmédialité.

In limina

Le conte fait partie de ces « textes en mouvement » (Sultan, 11 juillet 2016 à 12h50) dont la dynamique se situe dans une nature transformable. Ainsi, la récupération de certaines formes de littératures orales par les musiciens camerounais prend au fil du temps l'allure d'un phénomène artistique. Le corpus puise ses racines dans le discours parémiologique ouest-africain, notamment l'un des multiples contes basés sur le motif de *l'enfant terrible*[1]. Il se compose de *Samba de la nuit*, des *Nouveaux Contes d'Amadou Koumba* recueillis et produits par Birago Diop, mais aussi de *Kirikou et la sorcière* de Michel Ocelot qui récupère des thématiques de quelques contes d'Afrique de l'Ouest basés sur l'histoire de l'enfant terrible pour produire son film (Babou, 2014). Un troisième élément sera analysé en parallèle, en l'occurrence une chanson du musicien camerounais Longuè Longuè pour qui la figure de l'enfant extraordinaire Kirikou sera l'un des motifs principaux de sa chanson.

Il faut dire que l'oralité africaine – propriété de ce qui est oral et qui caractérise des pratiques et des genres littéraires propres à la société africaine traditionnelle – connaît

1. On y assiste à un déploiement hors du commun montrant entre autre un enfant qui parle dans le ventre de sa mère et qui finit par s'accoucher tout seul.

une survie remarquable à travers les âges. Au fur et à mesure de leur développement, l'écriture et les technologies de l'information et de la communication apparaîtront comme une voie possible de réexpression de genres oraux, par leur capacité de représentation et d'exposition. C'est donc sans surprise que certains contes fondés sur le personnage de l'enfant terrible fassent l'objet d'une récupération dans des contextes modernes, et que l'adaptation cinématographique de ceux-ci crée l'événement dans le monde entier (Grand Prix du Festival d'Annecy en 1999), en général, et auprès des populations camerounaises en particulier. Parémie pourtant très populaire en Afrique, le conte sur l'enfant terrible semble être mieux intégré par les uns et les autres, de même que le nom « Kirikou » qui à lui seul a un lourd contenu sémantique. Il devient vite le surnom de ceux qui ne présentent aucune carrure physique ou sociale remarquable mais dont les actes sont d'envergure et acclamés par tous. En ceci, il est possible de justifier le choix du musicien camerounais Longuè Longuè qui récupère à son tour le thème de l'enfant terrible en la personnalité de Kirikou pour en faire un personnage, portrait et autoportrait de l'image qu'il se fait de lui-même. Il intitulera sa chanson *Kirikou*, preuve d'emblée de sa volonté d'identification à cet être filmique qui aura provoqué plus d'un discours.

Comment Ocelot s'approprie-t-il les patterns spécifiques au conte ? Quels sont les enjeux, formels et idéologiques de cette phénoménologie chez Longuè Longuè ? Cette étude fondée sur l'intermédialité (Despoix, 2006) s'appuie sur la « re-médiation de l'oralité » (Pangop, 2010) et révèle les effets de la migration du thème de l'enfant « qui parle dans le ventre de sa mère » d'un artiste à l'autre, considérant l'adaptation en image (Coreman, 1990) et en musique d'abord comme une réécriture du texte d'origine – dans ce contexte, la réécriture signifierait non pas une seconde écriture mais une seconde version.

Il va sans dire que la question du degré d'identification du Camerounais à Kirikou se pose, ce d'autant plus que *Kirikou et la sorcière* de Michel Ocelot présente des dissemblances significatives au plan poétique et idéologique avec la substance parémiologique d'origine. En effet, défenseur des intérêts du peuple camerounais [2], Longuè Longuè propose par son titre *Kirikou* une énigme au rapport de son adhésion aux mutations structurales et sensitives qui strient le film d'Ocelot. Quelle sera à la fin de cette analyse le visage qu'aura réussi à se forger l'artiste camerounais ?

Pour mettre en scène les transformations apparentes ainsi que les implications idéologiques que celles-ci revêtent, nous entendons étaler la substance parémiologique grâce au texte *Samba de la nuit*, extrait des *Nouveaux Contes d'Amadou Koumba* recueillis et produits par Birago Diop. Il sera ainsi possible d'exhiber les multiples représentations du personnage issu du conte, en soulignant les égards et les détachements inscrits dans les choix esthétiques. Ce mécanisme de rapprochement et de distanciation ouvrira en même temps la voie aux enjeux idéologiques de cette double adaptation (Bolter et Richard, 2005).

Dans l'optique d'une analyse concrète de la phénoménologie des œuvres sus-citées, nous noterons que l'enchâssement et l'interpénétration du conte, de l'art, et de la

2. Le musicien dit de lui-même à son public camerounais : « Je suis votre libérateur. Je vais mourir pour vous. »

musique, sont autant de preuves, si besoin s'en faut, d'un état de dynamisme de la société (Turgeon, 2003). Cette étude mettant en lumière la réception événementielle du conte serait le lieu de relancer le débat sur la place de l'oralité africaine dans la créativité artistique en contexte de mutations sociétale et identitaire.

1 Transfiguration contextuelle des structures formelles

1.1 La parole, l'image et la musique : question de mantique

Créativité et styles sont à l'ordre du jour dans ce corpus aux multiples composantes. Avec déjà une différence dans le nom qu'arbore le héros, les textes s'illustrent comme des singularités ; le premier propose *Samba*, le second *Kirikou*, et le troisième *Longuè Longuè / Kirikou*. Cette disparité tantôt radicale tantôt biaisée dessine les traits d'associations potentiellement fébriles mais certainement fécondes.

De même la nature des combats varie et se fonde sur diverses préoccupations : sauver les frères, ramener l'eau et les hommes au village, frayer une voie pour la jeunesse du pays. Ces combats se mènent par des moyens contextuels : le conte avance la transformation mystique, la ruse et la force physique ; le film prône l'innocence, la rationalité et l'agilité ; la chanson clame l'autoréalisation et le travail.

En réalité, du texte au film et du film à la chanson, le conte de l'enfant terrible subit d'importantes modifications. Réécriture est synonyme d'altération de la souche. C'est ce qu'affirme André Gaudreault en ces termes :

> *[L]'adaptation est, au sens strict, la réincarnation d'une œuvre Œ 1 dans un média différent de celui qui lui servait originellement de support. Cette « transmédialisation » [. . .] ne peut toutefois s'effectuer sans que les autres déterminés de Œ 1 en soient plus ou moins altérés. D'abord, parce que changer de média équivaut, par définition, à changer de signifiants, donc de texte. C'est à ce niveau particulier que la notion de « transécriture » prend toute sa valeur.* [1998 : 275.]

Du simple récit initiatique à fonction didactique (transmission des valeurs), une conceptualisation transcendante se met en place, comprenant scénographie et performance, ainsi que de nouveaux enjeux, notamment cathartiques, satiriques et autres. Dès lors, on retrouve face à face tradition et modernité qui, de prime abord ne se combattent pas, mais conjuguent pour un meilleur effet.

Il faudrait dire toutefois qu'en ce qui concerne *Kirikou* le film, plusieurs rapports complexes s'établissent entre ce long métrage et le conte. Le récit devient intrigue, la scénographie et la performance prennent la forme de l'image sonorisée et remplacent la voix du griot. Plus encore, le montage des scènes est entrecoupé de chansons et le conte prend dès lors des allures de chantefable selon un rituel reconnu et consacré par Eno Bélinga (1999 : 7). Comme marques de spécification, les génériques de début et de fin jouent en faveur de cette théorie qui distingue le conte de la chantefable par la juxtaposition intercalée de textes purs et de discours musicalisés. Ce qui fait du film un dépassement de la forme originelle du conte ajoutant à ses compétences et donc à

son influence. S'investissant d'une triple mission, le discours à la fois parlé et chanté joue de son charme par la narration, le ludique et la mémorisation.

Du film à la musique, la condensation autour d'une version *synecdotique* du film récupère en partie l'intrigue de *Kirikou et la sorcière*. Les éléments ainsi sélectionnés servent à soutenir la thèse de l'efficience du travail comme gage de succès. Des valeurs prônées se distinguent le courage, l'optimisme, la détermination, etc. Par ce moyen, le musicien camerounais fait la satire de l'institution politique et éducative de son pays dont les manquements déteignent sur le devenir de la jeunesse. Dans la même lancée, il exhorte les jeunes à briller malgré les obstacles qui jonchent leurs chemins. Pour plus d'efficacité, il convoquera non plus un, mais deux grandes figures reconnaissables par son auditoire : Kirikou de Michel Ocelot et le politicien de renommée internationale Mathieu Kerekou.

Par le truchement d'une onomastique à sensation, le musicien associe à sa situation quelques autres personnages, des femmes comme des hommes, qui semblent avoir connu un certain succès dans l'existence. Il s'érige au statut d'« enfant de Dieu », s'identifie aussi à des notoriétés publiques. Cette insertion dans le discours des images de soi, réelles ou selon une auto-projection est un procédé de « construction de l'éthos » (Amossy, 1999). Il élève progressivement autour du musicien une aura de puissance grandissante. De l'homme qui s'auto-bâtit (« J'ai pris mon courage, pour… J'ai plié mon pantalon… J'ai retroussé mes manches… J'ai serré ma ceinture… Attaché ma cravate pour affronter la vie ») ; à l'homme qui montre son égalité avec des personnages de grande renommée, fictifs ou pas.

Plus encore, il s'approprie leur réalisation et leur destin car le musicien se projetant dans l'univers fictionnel, se forge une identité mythique par son assimilation avec le personnage de grande renommée « Kirikou » basé lui aussi sur le héros assez connu de *Samba de la nuit*. Par ce procédé de construction identitaire, il s'empare de l'aura médiatique existant déjà autour de la star de dessin animé dont il récupère l'influence sur le public en même temps que l'ardeur des fans. Le succès de l'entreprise musicale est garanti par l'agitation des engrammes enfouis dans l'imaginaire populaire.

Prendre l'autre pour écrire soi : une forme d'autofiction allant au-delà de la retranscription de l'autobiographie dans une perspective schmittienne. Comme le dit Karen Ferreira-Meyers, « l'autofiction est une écriture de soi, intime et intimiste, mélangeant une large quantité de fiction à une bonne dose d'autobiographie » (2014 : 252). Car l'autofiction ne demeure pas moins une autonarration au vu de la perspective discursive centrée sur l'image que l'on se fait de soi.

L'autonarration c'est aussi le refus de la mort de l'auteur (Barthes, 1968) par un renforcement de son statut déclaré à la fois en « je » et en d'autres personnalités bien encore présentes à l'esprit, celles de « Kirikou » et de Mathieu Kerekou. Ce choix s'inscrit dans une mouvance relativiste où l'auteur assume ses dires sans pour autant, dans toutes circonstances, réussir une analogie complète des deux entités. Les paroles emphatiques couplées qui suivent démontrent le succès de l'entreprise dans ce cadre :

Kirikou est tout petit comme ça
Mais il est fort [...]
Il ne connaît pas les marabouts
Mais il est fort
Il a vendu les calebasses hoo
Mais il est fort
Il a chassé la sorcière Karaba
Mais il est fort
Il a donné l'eau au village
Mais il est fort
Kirikou, Kirikou, Kirikou
Mais il est fort
Kirikou, Mathieu Kerekou
Mais il est fort

Pour montrer l'étendue de sa réussite, il mentionne sa renommée médiatique et publique. Et là où son père n'a pas eu les moyens de l'envoyer faire des études à la Sorbonne ou ailleurs en Europe, le voilà à Paris et plus particulièrement au Zénith. D'où ses encouragements à la jeunesse africaine à éviter la délinquance et la facilité et à travailler dur. De même, il exhorte les dirigeants à offrir la possibilité à ses compatriotes de recevoir une éducation et de s'insérer dans le monde du travail. Ainsi donc, le pic de la tendance humaniste de cette chanson parfois mégalomane c'est cet extrait de passages du refrain final :

Longuè Longuè est tout petit comme ça
Mais il est fort [...]
Kirikou est tout petit comme ça
Mais il est fort [...]
Kirikou, Mathieu Kirikou
Mais il est fort
Il a donné le pouvoir au peuple

Relevons toutefois que la transformation positive de la nature de Karaba est réfutée par Kirikou / Longuè Longuè pour qui l'écrasement de la sorcière est une étape nécessaire à sa glorification, l'affrontement victorieux de son icône avec la sorcière rend compte de sa capacité à transcender des difficultés personnelles et de la société. Le musicien s'inscrit alors dans l'école du « chevalier solitaire » s'auto-déterminant et s'auto-réalisant.

Le mystique, il le rejette et le combat même dans sa chanson contrairement à ce qui se fait dans le conte où l'extraordinaire est fondé en partie sur la magie. Il dit : « Il [Kirikou] ne connaît pas les marabouts hoo, mais il est fort. » Le seul aspect dont il semble reconnaître la légitimité est la naissance miraculeuse de Kirikou car après les éloges au héros du film, il dit : « *Un enfant qui parle dans le ventre de sa mère : Maman enfante-moi.* »

Mais Kirikou de Longuè longuè est sans conteste la réalité d'aujourd'hui, le héros des temps modernes avec ses faiblesses et ses forces, avec son potentiel non seulement à surmonter les obstacles qui jonchent son chemin, mais celui de s'ériger en « libérateur » de son monde. Dans le conte et dans plusieurs conceptions passées, le héros l'était de naissance, rarement circonstanciel. Or Longuè Longuè se fait héros en brandissant son succès personnel et en s'identifiant à des figures iconiques des temps modernes : il est Kirikou l'extraordinaire, il est Mathieu « Kirikou » dont la conduite politique exemplaire a marqué le monde.

Ce procédé aboutira à une forme d'*épopisation* du conte si l'on considère la négation d'éléments contextuels s'inscrivant comme des identifiants socioculturels de la parémie. Le mystique en effet constitue une facette indissociable de la société traditionnelle africaine que l'avènement de la civilisation occidentale balaiera considérablement aux fins de pratiques sociales et religieuses inconnues alors. L'épopée naît du fait de mettre en avant l'émergence d'une catégorie par des hauts-faits beaucoup plus que par des moyens intangibles.

De même, avec le passage du conte au film, on peut déjà observer une sorte de décondensation puisque les structures socioculturelles existantes sont questionnées et transformées. De l'adaptation cinématographique à la musique, l'anecdote semble prendre le pas sur le figé, la mythisation servant en effet la cause de l'apologie.

1.2 Substituts et ajouts : un jeu sémiotique révélateur

L'on constate une grande fidélité à l'hypotexte assurant un plus grand succès à l'hypertexte. Un regard à la chanson célébrant le petit Kirikou dans le film et celle de Longuè Longuè peut témoigner de la nécessité de fusion :

a. *Kirikou est petit*
Mais il peut beaucoup. [*Kirikou et la sorcière.*]

b. *Kirikou est tout petit comme ça*
Mais il est fort. [Kirikou de Longuè Longuè.]

Cependant, le procédé adaptatif est en lui-même source de transformations. En d'autres termes, les différences jouent d'un effet calculé : « [La] transformation filmique présentera donc des différences par rapport au texte littéraire, liées à la matérialité spécifique de chaque médium, mais récupérables à travers une analyse de leur fonctionnement à l'intérieur du système textuel ou de leur récurrence thématique dans un texte particulier. » (Linda Coreman, 1990 : 33.)

Les différentes réceptions (Jauss, 1978) imposent des métamorphoses sémiotiques. L'une d'elles consiste en la coprésence de référents culturels à portée imagologique. Des réformations transmédiatiques ou à caractères transsémiotiques sont enregistrables. Dans l'*incipit*, sans préavis dans *Samba de la nuit*, le dialogue est attaqué entre futur bébé et mère. Mais l'adaptation filmique plante en guise d'entrée le village originaire de Kirikou. Sur fond musical, une vue rapprochée permet de traverser la barrière murale et d'assister à l'accouchement miraculeux de l'enfant. La musique de Longuè Longuè offrira en prologue un discours sentencieux avec aussi, en fond sonore, le jeu

d'un instrument de musique. Le discours qui suit est auto-réflexif et démontre d'office de sa volonté de réussir dans la vie. Il cite aussi le nom de quelques caractères dont on suppose qu'ils illustrent son objectif.

Pour l'*excipit*, la fin du texte d'Ahmadou Koumba sonne le glas de la sorcière aux sept filles décédées par une scène où, étant apparue sous la forme d'un tamarinier dans la cour de la famille de Samba, elle est abattue par la main de celui-ci. Dans *Kirikou et la sorcière*, les retrouvailles avec les parents disparus se font autour d'un énorme arbre, avec un regard de connivence entre père et fils. Le silence recueilli et ému au parfum de bonheur est soudain accompagné de la musique instrumentale qui annonce le générique de fin. C'est aussi sur fond musical que la chanson du musicien camerounais s'achève, en même temps que sont prononcées ces paroles solennelles : « Il a donné le pouvoir au peuple », « il » désignant « Mathieu Kirikou », ou le chanteur lui-même.

Concernant les fétiches en forme de robots, il est clair qu'ils sont issus d'un concept purement occidental, même s'ils apparaissent comme des « fétiches » ou « objets obéissants ». Ils jouent un rôle important dans le film puisqu'ils sont les instruments entre les mains de Karaba pour l'accomplissement de ses œuvres. Ils accueilleront aussi Kirikou dans l'abri de son grand-père en scandant son nom.

Quant au courroux de la Sorcière, notons que celle de *Samba de la nuit* est fâchée d'avoir raté son projet d'assassinat sur Samba et ses frères. Sa méchanceté ne semble avoir aucune origine précise. Quant à Karaba, elle s'attribue des droits sur l'or des villageois et se mets en colère dès que l'enfant-héros le vole. Plus tard, il sera expliqué que sa cruauté a été nourrie par celle des hommes qui lui auraient fait du mal en lui plantant une épine dans le dos. Longuè Longuè ne fait que mentionner l'existence de Karaba en tant que vaincue par Kirkou.

Il faut dire que Kirikou achève sa quête (à sa manière) mais provoque la colère de son peuple qui rejette Karaba. Face à leur déchaînement, le grand-père de Kirikou qui revient au village avec les hommes retransformés en ce qu'ils étaient avant de subir les foudres de la Sorcière, affirme : « Il faut pardonner. » Ils amènent en même temps la population à comprendre la stratégie bidimensionnelle du jeune homme.

Enfin, la musique est l'un des principaux ajouts dans la première adaptation. Elle opère au bénéfice de la littérature en ce sens que non seulement elle la fait connaître d'un plus vaste public, mais dans la mesure où elle était déjà connue, elle lui permet un plus grand rayonnement. En effet, même un conte comme celui de l'enfant formidable a besoin d'être révélé au monde. C'est le travail exceptionnel qu'a fait Ocelot par le biais de *Kirikou et la sorcière*, entre autres, et qui utilise la musique comme outil de sublimation, de propagande du statut spécial de Kirikou. Dès lors, bien qu'Africain, Longuè Longuè ne procède pas par un retour à la source parémiologique mais il passe par le dessin animé.

2 De l'africanité aux prismes discursifs transculturels

2.1 Réexpression de quelques archétypes

Le conte est l'un des moyens les plus usités dans la société traditionnelle pour transmettre et assurer la survie de l'idéologie d'un peuple. Son action est très souvent dirigée vers la jeunesse à qui elle inculque des valeurs existentielles. En ce qui concerne Samba de la nuit, il est le prototype de l'enfant terrible dont le motif est depuis des temps immémoriaux en Afrique un socle didactique destiné à inculquer des valeurs de solidarité familiale, d'abnégation, de courage, de sagesse et de discernement. Afin de réussir dans sa quête, il combat sans états d'âme le mal, incarné par la Sorcière. Cette action que plusieurs considéreraient aujourd'hui comme sans cœur est en fait l'expression d'une vision de multiples sociétés traditionnelles africaines qui font l'apologie du bien et rejettent le mal. Le sort de la sorcière y est un message à l'endroit de personnes aux désirs déviants, pour leur indiquer le sort qui les attend au cas où ils s'investiraient davantage dans cette entreprise. Quoi de plus naturel donc, que la destruction de la sorcière (Cauvin, 1980) ?

Kirikou de Michel Ocelot est sans conteste une variante de l'enfant terrible (Grandet & Cavilam, 2007 : 1). En matière de traits, il présente lui aussi des caractères spéciaux, relevant de l'exception. Ces atouts lui serviront dans la résolution des problèmes d'abduction d'eau et de la disparition des hommes du village causée par Karaba la sorcière. Sa prouesse sera déjà d'accéder à la montagne de son grand-père Sage dans le but d'être guidé vers une issue.

Mais à la différence de l'enfant terrible, Kirikou fonde ses actions non pas sur les pouvoirs mais sur son potentiel intellectuel. Il n'agit pas par magie mais par intelligence. Il analyse froidement, mettant la raison en avant, se servant d'instruments dont n'importe qui pourrait faire usage. Sa force intellectuelle s'avérera supérieure à la sorcellerie. Encore que ladite sorcellerie est surtout une *robotisation* des villageois, c'est-à-dire leur transformation en robot. Cette image de science-fiction correspond davantage à un univers occidental qu'à un espace africain et elle fait courir à l'hypotexte un risque de dilution : « Il serait dommage que cette mémoire, fédératrice des diverses formes d'intertexte, court à son tour le risque de s'enfler et de s'élargir aux dimensions d'une littérature hypostasiée. » (Sultan, 11 juillet 2016 à 12h50.)

En termes de valeurs, il ramènera plusieurs de celles de l'enfant terrible original, avec une nuance profonde : Kirikou accorde son pardon à la Sorcière et en prime, l'épouse. Le pardon doit-il prévaloir sur la justice ? La dichotomie pardon / justice s'achève très souvent par la victoire de l'équité. En d'autres termes, la sanction est une valeur incontournable pour une société qui tient à sa stabilité. Lorsque le pardon s'impose, c'est que la sanction aura raison de l'équilibre sociétal. C'est donc dire que le schéma proposé par Ocelot relève de l'exception et pourrait ne pas bien cadrer avec les visées du conte qui se réclament constantes et pérennes.

D'un tout autre angle, l'argument avancé par Ocelot se s'inscrirait-il dans une optique de « penser le rituel » (Cuisenier, 2006) ? Il semble en effet se situer dans la justification des agissements de la sorcière : ils seraient le résultat d'une vengeance personnelle, décidée après que les hommes du village lui ont infligé de supporter une épine dans

le dos, laquelle était à l'origine d'une souffrance atroce et d'impulsions négatives. Si la thèse du cinéaste tient en quelque sorte, elle serait confrontée à deux contre allégations : quelle raison avancer pour justifier l'attitude des hommes vis-à-vis de Karaba ? Mais aussi, Ocelot nie-t-il la force de l'instance exécutive commune en faisant l'apologie de la vengeance personnelle ? Sa reprise du texte original selon une orientation différente est-elle le lieu d'une double subversion institutionnelle ? Nous nous permettons de conclure ce questionnement par cette définition de la pratique intermédiatique qui dit : « L'intermédialité considérée comme espace relationnel constitutif des identités dans le cadre des migrations / médiations entre les nations s'offre alors comme l'articulation d'une interface entre l'interdiscursivité et l'interculturalité. » (Pangop, 2010 : 2-3.)

Longuè Longuè *alias* Kirikou se détache de l'image que l'on a d'office de l'enfant terrible. Il vit une gestation et une naissance ordinaire, et seule son existence d'enfant abandonné et démuni lui valent un regard différent. Du moins au début, car si l'artiste ne se réclame directement aucun don surnaturel, il s'identifie tout de même à l'extraordinaire Kirikou. Ayant connu un succès fulgurant malgré un mauvais départ, il se prévaut du droit d'être considéré au même pied d'égalité que l'enfant terrible.

L'histoire de Longuè Longuè / Kirikou est celle d'un triomphe personnel au regard des vicissitudes de la vie. Elle reflète bien sûr des valeurs non négligeables de courage, d'intégrité, d'endurance, pour ne citer que celles-ci. Par ailleurs, il adhère à l'idée de justice véhiculée par le conte. Il en fait une apologie qui donnera le ton du refrain de sa chanson où il déclame la victoire sur Karaba, mais tait l'attitude particulière de Kirikou envers la sorcière. Ainsi, « Kirikou » de Longuè Longuè serait une version personnelle du conte de l'enfant terrible, reconfigurant un monde à mi-chemin entre tradition et modernité, où le manichéisme revient faire force de loi. Et si par son titre, l'artiste reconnaît sa source d'inspiration, s'il endosse fièrement ce nom au contenu glorieux si reconnaissable, il n'en affirme pas moins son attachement à des valeurs telluriques de son continent d'origine. Son association à l'œuvre d'Ocelot serait un moyen de confirmer cette réputation si bien établie : celle d'un défenseur de la cause des africains. Par lui, Kirikou est l'enfant terrible qui survit dans un monde en évolution et fondée sur la diversité.

Cette auto-valorisation transcende la mégalomanie. Si au contraire de Samba-de-la-nuit, l'artiste agit pour lui-même et bénéficie ainsi des retombées de ses actions dont il fait l'éloge sans modestie, cette tendance égocentrique sera oblitérée par son discours à ses concitoyens, satirique envers les politiques et galvanisant envers la jeunesse. Au final, cette sorte d'autobiographie s'installera dans le même paradigme que le conte, en couvrira les enjeux, sans pour autant l'intégrer totalement.

Le baiser de la sorcière et son effet sont une incursion dans l'oralité occidentale : on peut y lire, avec quelques modifications, un moment-clé de l'histoire de *La Belle aux bois dormants*, c'est-à-dire le baiser du prince qui vient réveiller en même temps la princesse endormie et le royaume. Nous assistons à un bouleversement des valeurs antérieures véhiculées par les contes : le changement ontologique de la Sorcière grâce à l'épine du mal qui lui est retirée en même temps que sa souffrance physique et sa magie, conduit à la délivrance du héros de la seule chose qui constituait pour lui un véritable

souci. La seule magie qui lui reste est celle du baiser qui provoque la croissance extraordinaire de Kirikou ; Samba-de-la-nuit grandit à vue d'œil quelques heures après sa naissance tandis que Kirikou du film grandit à vue d'œil après le baiser de Karaba la sorcière et Kirikou de la chanson ne grandit qu'à la fin de l'œuvre, après avoir achevé sa mission. En définitive chez Longuè Longuè, Kirikou est le symbole permanent de l'innocence qui vient à bout de toutes situations, naturelles ou mystiques.

D'un autre côté, pour les besoins du dessin animé et donc aussi de l'expectative et d'identification chez le spectateur-cible – les enfants –, le personnage Kirikou est resté pratiquement tout le film un enfant. C'est dans cet état qu'il opère et se réalise. Lorsqu'il devient grand subitement, il ne déploie plus les mêmes qualités extraordinaires. Par ailleurs, c'est au même instant que prend fin sa quête.

Il faut dire que l'oralité informe la culture, la philosophie, les croyances, les traditions, l'imaginaire et les généalogies d'un peuple. Elle organise la transmission de savoirs issus de la mémoire collective et assure l'aspect divertissement. Le conte plus particulièrement stimule l'imagination des enfants et aide à construire sa personnalité. En effet, l'enfant a besoin dans cet espace de temps d'icônes, d'idéaux de vie afin de s'identifier et s'orienter. C'est aussi la raison pour laquelle une leçon de morale, notamment la charité, suit généralement la diffusion du conte.

D'autres parts, le conte a des constances structurelles aux apports éducatifs dans la formation de l'enfant grâce aux modèles développés. Mais Longuè Longuè ne revisite pas la thématique pour les mêmes objectifs : son but est de s'approprier la force de caractère du personnage de Kirikou afin de se construire une image de grandeur particulière – et par truchement, réformer les mentalités de son peuple.

2.2 Traditions sociolinguistiques et prismes discursifs

La langue répond aux exigences des réalités de l'utilisateur (Gasparini, 2008). Ces données peuvent être soit originelles soit attachées aux mutations que connaît la société – le même conte recueilli et narré par un Occidental se présenterait différemment au lecteur compte tenu des structures préexistantes dans l'esprit de l'auteur écrivain ou artiste.

Ainsi, l'observation du langage dans les trois éléments du corpus met en exergue des aspects d'enjeux sociolinguistiques. Le langage dans Samba de la nuit est imagé, fait de tournures et de sens caché. Lorsque les femmes accourent après sa naissance et s'enquièrent de ce qui se passe, il leur répond :

> *Je suis Samba né de la nuit dernière*
> *Plus vieux que sa mère*
> *Plus vieux que son père*
> *Et du même âge que ses cadets*
> *Qui sont à naître !*
> [NCAK, 110.]

Plus tard, au bord du Grand Fleuve, ses paroles aux eaux et au caïman sont codifiées :

> *(Koumba portant une pirogue sur la tête*
> *S'est renversé une pirogue sur elle !*
> *Voici Koumba la Noctambule.)*
> *[...]*
> *(Samba une pirogue sur la tête*
> *Partait à sa recherche*
> *Fils de pêcheur pagaie !)*
> *[...]*
> *(Tu ne me prendras pas !*
> *Tu ne me vendras pas !*
> *Tu ne me mettras pas dans une pirogue !(*
> *[...]*
> *(Rampe caïman !*
> *Aux petits yeux !*
> *Mande un pêcheur qui me passe !)*
> [NCAK, 112-114.]

À l'opposé, Kirikou et Longuè Longuè utilisent un langage directe, ne nécessitant pas la plus part du temps une initiation au décodage des formulations choisies. La seule nuance relevée est celle de l'extrait de proverbe biblique faisant partie de l'introduction de la chanson de Longuè Longuè : « L'humilité précède la gloire. » (Proverbes 15 : 33.)

Il faut relever que le conte est recueilli par un Africain qui publie dans un contexte où l'Afrique n'est pas encore sérieusement déconnectée de ses racines. Par contre, si Longuè Longuè est Africain, il n'appartient pas moins à une époque où le besoin se fait de plus en plus ressentir de (re)trouver une identité propre qui serve de socle pour une marche vers une mondialisation dont la substance reste toutefois questionnable. De ce fait, il subirait en plus de l'influence du dessin animé, celle de l'univers parémiologique d'origine.

L'exploitation de l'oralité n'est pas que le signe d'une appartenance. Pour Magali Petiti, un même scénario initiatique peut s'affirmer dans les œuvres de plusieurs aires géoculturelles distinctes (Pettiti, consulté le 27 juillet 2016 à 12h50) ; elle désigne aussi le retour vers une origine, la nécessité de retrouver ou d'ériger des archétypes, symboles d'un potentiel de vie meilleure. Il y a, sans conteste, le choc créé par les dégâts, les abus et la routine de l'état de civilisation actuel qui pousse les fanatiques de la représentation fictive à se ressourcer dans des lieux communs immémoriaux.

À la fin, la récupération sans cesse croissante de l'oralité est un témoignage de l'engouement que la pratique suscite chez les auteurs écrivains, hommes de médias ou artistes. Ledit intérêt est davantage manifeste par les nouvelles morphologies que donnent les auteurs à l'oralité aujourd'hui, lesquelles témoignent au fond de la nécessité atemporelle de trouver dans l'Ailleurs la solution de l'Ici. Le conte quant à

lui possède un dynamisme intrinsèque qui se transmet dans ses réceptions. Il serait par conséquent difficile de passer outre sa nature à la fois cosmopolite et universelle. Proche des sociétés dont il fait partie, il fait écho de réalités où tout homme peut se retrouver et en tirer des leçons. Toutefois, il va sans dire que le contexte de production est quelques fois prétexte à la remise en question, et à l'établissement ou au rétablissement de pensées jugées opportunes.

In fine : contextes, re-médiation et inscription de paradigmes

Ainsi, revisiter la thématique de l'enfant terrible dans un long métrage a permis de découvrir une évolution de certaines conceptions traditionnelles. Dans un penchant moderniste, Michel Ocelot prône une marche libre de toute forme de prison physique ou spirituelle.

Il est à son tour relu par le musicien camerounais Longuè Longuè qui récupère à son compte la gloire du personnage du dessin animé. Mélancolie, *anorexie créatrice* (Meuret, 2006) ? Réécriture certainement car il s'est agi d'une stratégie fragmentaire de caractères importants pouvant aboutir à une plus grande visibilité du Moi. Il ressortira aussi de ces adaptations consécutives le remplacement du conte par une forme de chantefable à l'occidental, éconduit à son tour par une projection épique et anecdotique du thème de l'enfant prodigue.

Il s'avérera aussi que le langage utilisé dans le corpus varie en fonction de l'univers source mais aussi de l'époque de l'auteur. Quant à l'utilisation de l'oralité sacrée et profane, elle se justifie tant par un appel identitaire que par le besoin du sensationnel indispensable à la rupture structurelle d'un système social encore embrigadant.

Mais il est nécessaire d'y revenir, l'oralité africaine démontre sa capacité de résistance par une migration non dégradable. Si le conte est de nature flexible, sa porosité ne doit pas ouvrir la voie à une reconversion dont les retombées seraient le travestissement philosophique de la parémie. En effet, chaque peuple produit, conserve et transmet son oralité selon des techniques spécifiques et identifiables à leur source. Il serait donc préjudiciable d'entreprendre une adaptation, quelle qu'elle soit, sans tenir compte des paramètres culturels qui fournissent les liens cognitifs nécessaires à l'approche d'une pratique et d'un peuple.

Somme toute, cela devient fréquent aujourd'hui de rencontrer les genres oraux relevant de pratiques ancestrales dans des nouvelles « formes de remédiation qui l'incorporent » (Pangop, 2010). Grâce à des récupérations de l'oralité, il est possible de revivre de façon panoramique des faits qui avaient tendance jusqu'à une période récente, à se dissoudre et à se faire oublier. À cet effet, l'adaptation cinématographique de Michel Ocelot préside à scénariser des variantes du conte l'enfant terrible en proposant une transfiguration de la structure narrative. Ce faisant, il impose une perspective qui ne sied pas à la vision traditionnelle africaine de la justice qui se veut manichéenne. À son tour récupéré, l'œuvre d'Ocelot subira une ablation significative, celle de l'intégration de la sorcière dans la communauté des hommes bien. Notamment, le personnage principal, Kirikou, vaincra effectivement Karaba mais sa chronique s'ar-

rêtera là. Cette corrosion d'un membre important de la pensée d'Ocelot est une forme de rejet symptomatique d'un sentiment de non appartenance.

Références bibliographiques

Amossy, Ruth (1999). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, textes réunis et présentés par Ruth Amossy, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours ».

Babou, Cheikh Anta (2014). « Du texte au film : l'adaptation cinématographique de La visite de la vieille dame par Djibril Diop Mambéty », *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, coll « Critiques littéraires », p. 37-66.

Barthes, Roland (1968). « La mort de l'auteur », *Mantéia*, n° 5.

Bolter, Jay David et Grusin, Richard (2005). *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, MA, MIT Press.

Cauvin, Jean (1980). *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Saint-Paul.

Cuisenier, Jean (2006). *Penser le rituel*, Paris, PUF.

Despoix, Philippe et Lamoureux, Johanne (2008). « Introduction », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermedialities : History and Theory of the Arts, Literature and Techniques*, n° 11, p. 9-11.

Diop, Birago (1958). « Samba de la nuit », *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence africaine.

Eno Belinga, Samuel Martin (1999). *Chantefables d'Afrique*, Versailles, Les Classiques d'Afrique.

Ferreira-Meyers, Karen (2014). « L'autofiction et l'invention médiatisée de l'identité », *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires ».

Fosso *et al.* (2000). « Le défi de la langue », Gervais Mendo Ze (éd.), *20 Défis pour le millénaire. Bâtir un nouvel humanisme*, Paris, François-Xavier de Guibert, p. 331-348.

Gasparini, Philippe (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Le Seuil.

Gaudreault, André, Groensteen, Thierry (1998). *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec / Angoulême, Éditions Nota Bene / Centre national de la bande dessinée.

Jauss, Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

Kirikou et la Sorcière : http : //fr.wikipedia.org/wiki/Kirikou_et_la_Sorcière. Consulté le 27 juillet 2016 à 13h20.

Laurier, Turgeon (2003). *Patrimoines métissés, contextes coloniaux et postcoloniaux*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme / Presses de l'université de Laval.

Longuè Longuè (2009). « Kirikou », *À bas Judas*, NBK Productions.

Lüsebrink, Hans-Jürgen (2003). « Transferts culturels et histoire des médias : un défi pour les études francophones », Lieven D'Hulst et Jean-Marc Moura, *Les études littéraires francophones : états des lieux*, Lille, Éditions du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulles, Lille 3, p. 63-76.

Lüsebrink, Hans-Jürgen et Reichardt (janvier 1994), « Histoire des concepts et transferts culturels, 1770-1815. Note sur une recherche », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 14, p. 27-41.

Meuret, Isabelle (2006), *L'anorexie créatrice*, Paris, Klincksieck.

Ocelot, Michel (1998). *Kirikou et la Sorcière,* France, Belgique et Luxembourg, Trans Europe Film et Studio O.

Pangop, Alain Cyr et Lomo M. Agée (2001). « Afrique : politique culturelle et mondialisation de l'information », *Histoire et anthropologie – Afrique : autour du politique*, Paris, L'Harmattan, p. 93- 115.

——————— (décembre 2010). « Re-médiation de l'oralité et transferts médiatiques dans les cultures populaires au Cameroun », *Intermédialités : Re-dire*, Montréal, revue électronique n° 4, 2010 : www.intermedialites.ca.

Pettiti, Magali (2004). « Quête identitaire : processus initiatique et dimension mythique », paru dans *Loxias*, *Loxias*, 5, mis en ligne le 15 juin 2004 : http : //revel.unice.fr/loxias/index.html ?id=47. Consulté le 27 juillet 2016 à 12h50.

Samoyault, Tiphaine (2001). *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan.

Sultan, Patrick, « Pour une poétique des textes en mouvement » : http : //www.fabula.org. Consulté le 11 juillet 2016 à 12h50.

Tadjo, Véronique (2000). *L'Ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud.