

Michel Ocelot

Par la grâce d'un seul long métrage sorti en 1998, *Kirikou et la Sorcière*, Michel Ocelot, cinéaste autodidacte perpétuant la tradition orale du conte, rebattait les cartes de l'animation hexagonale en revitalisant durablement une industrie phagocytée par les canons disneyens. Entretien carrière (par mails interposés) avec une figure tutélaire qui, de *Princes et Princesses à Dlili à Paris* en passant par *Azur et Asmar*, *Les Contes de la nuit* et nombre de courts métrages auréolés de prix prestigieux, a enchanté des générations de spectateurs.

ENTRETIEN GERSENDE BOLLUT



animascope. Tout au long de votre carrière, vous avez accordé un nombre incalculable d'entretiens pour de multiples supports – presse, radio, télévision, Internet. Merci de nous faire l'honneur de vous plier une nouvelle fois à cet exercice. Vous précisez d'emblée sur votre site officiel que nombre de nos confrères ont relayé des informations approximatives, lacunaires, voire inexactes à votre endroit, jusqu'à votre date de naissance...

Gardez-vous rancune de ces malheureuses expériences ?
Michel Ocelot : Au début, j'étais choqué qu'on imprime, avec des guillemets, des phrases que je n'avais pas dites, ou une date de naissance qu'on ne m'avait pas demandée. Mais comme le remarque Dilili, « on s'habitue à tout ». C'est probablement impossible qu'une interview parlée, transcrite sur papier, soit exacte. La première faute, c'est évidemment celle de l'interrogé. Dans une conversation à bâtons

rompus, on parle relativement mal, en désordre, incomplet, sans relecture. L'interrogé de son côté n'a pas le même métier que l'interrogé, il ne peut tout comprendre à demi-mot, et le contresens est facile. Et je soupçonne l'interrogé parfois de chercher à plaire au rédacteur en chef, puis aux lecteurs, s'efforçant de rendre le discours de l'interrogé compréhensible, intelligent et à la mode... J'observe de toute façon les mêmes déviations dans le retour de familiers. En gros, on ne se comprend pas. Mais, de déclaration en déclaration, le tir se rectifie. Je n'ai aucune rancune, plutôt de la reconnaissance. Merci à ceux qui m'ont contacté et publiés. Sans les médias, je n'existerais guère.

Quels films ou réalisateurs vous ont transmis le virus de l'animation ? Par quel biais en découvriez-vous, vous qui ne possédiez pas de télévision et ne vous rendiez

“J'avais décidé que j'étais auteur de films d'animation, un point c'est tout.”

qu'occasionnellement dans les salles obscures ?

Je crois que le premier film d'animation que j'ai vu est *La Révolte des jouets* de Hermina Tyrlova, de Tchécoslovaquie. J'étais tout petit et c'était une soirée chez des amis à Conakry. Il s'agissait d'animation d'objets, de vrais jouets comme les miens. C'était fascinant, probablement plus que du dessin animé, qui est désincarné et ne montre pas d'impossibilité vaincue. Ensuite, comme tout le monde, j'ai vu les seuls dessins animés disponibles, ceux de Walt Disney. Cela pouvait être à Conakry ou en France, nous ne rations pas en tout cas le « nouveau Disney » qui n'apparaissait que de loin en loin. J'ai été enchanté par *Dumbo*, *Cendrillon*, *Peter Pan*, *La Belle au bois dormant*. Je les

aime toujours. Après ces films, Walt Disney est passé de l'état de producteur génial à celui de capitaine d'industrie génial. J'ai alors perdu le plus gros de mon intérêt pour les produits Disney. Et petit à petit, j'ai découvert un monde occulté par le succès planétaire de Disney, mais existant un peu partout, les courts métrages d'animation de tous les coins de la planète, faits par des individus résolus, dans leur chambre ou leur cuisine, avec les moyens du bord. Cela se voyait et finalement c'était une séduction plutôt qu'une gêne. On voyait l'énergie d'une personne, on voyait que c'était difficile à faire, mais on le faisait, et le résultat était unique, personnel. J'ai été définitivement accroché par ce monde parallèle et créatif. Ces films apparaissent de

A

La Révolte des jouets de Hermina Tyrlova.

B

Dumbo de Ben Sharpsteen.

C

Cendrillon de Clyde Geronimi, Hamilton Luske et Wilfred Jackson.

D

La Belle au bois dormant de Clyde Geronimi.

E

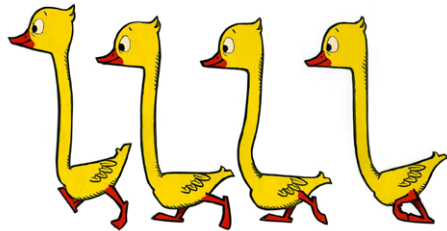
La série TV Gédéon.

F

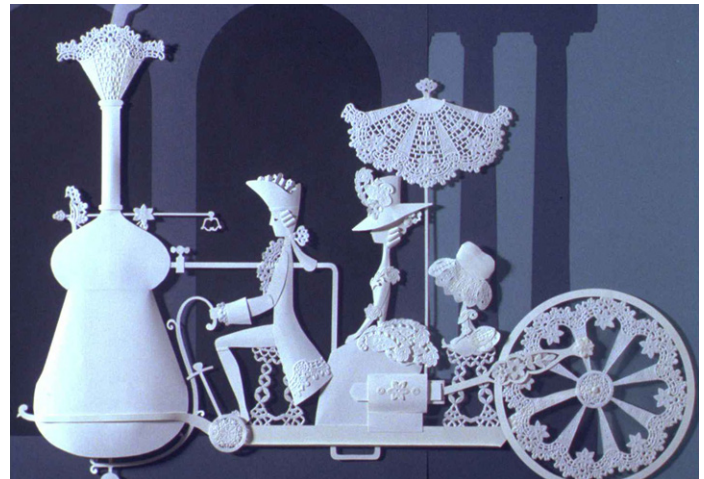
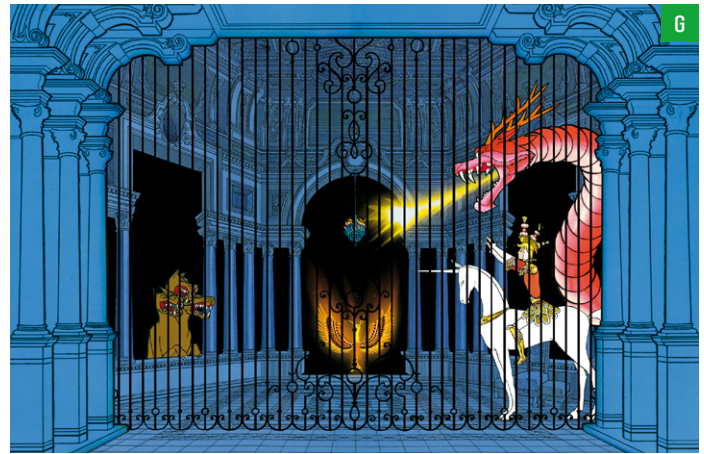
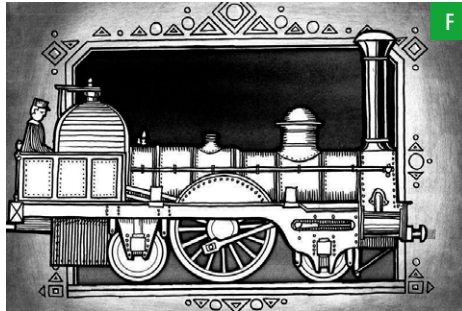
Le film d'entreprise Beyond Oil.

G

La série TV La Princesse insensible.



Les Trois cochons de Walter Disney
Aventures de Gédéon (1976) de Walt Disney Productions



▲ Le premier court métrage *Les 3 Inventeurs*.

loin en loin comme première partie de soirée, puis dans des programmes particuliers, puis enfin dans les festivals spécialisés, dont je suis devenu un fidèle passionné.

Faire des films d'animation vous tenaillait déjà à l'adolescence. S'agissait-il au départ d'une passion sur votre temps libre, ou avez-vous très vite ambitionné de faire carrière dans le domaine ? Vos parents vous ont-ils encouragé à poursuivre dans cette voie ? Avez-vous baigné dans un milieu artistique ?

Cette création artistique, cette autonomie, ce bricolage (proche de mes jeux d'enfant actif avec papier, ciseaux, couleurs et bouts de ficelle) me sont apparus assez rapidement comme ce qui allait me combler. Mes parents auraient bien aimé que j'aie tout de suite un

métier rémunérateur, mais ils ne se sont jamais opposés à ce que je voulais faire. Mon père, inspecteur de l'Éducation nationale, était un peu étonné d'avoir pondu un artiste, mais il ne s'est jamais opposé à ce que ses enfants voulaient faire. Ma mère, elle, était bien contente, elle-même créative et fantaisiste.

Vos études vous ont mené dans quatre écoles d'art : deux en France (École Régionale des Beaux-Arts, à Angers ; École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, à Paris), deux aux États-Unis (Art Center College of Design et la célèbre California Institute of the Arts fondée par Walt Disney, tous deux à Los Angeles). Un solide bagage universitaire, a priori. Pourtant, vous affirmez ne pas y avoir appris l'animation. Pour quelles raisons, et comment êtes-vous

devenu un parfait autodidacte ?

Mes écoles françaises ne comportaient pas de département animation, enseignement d'ailleurs qui n'existait pas en France (j'ai réclamé ces départements, qui ont été installés après mon départ...). Cet enseignement était très limité aux États-Unis aussi. Les services culturels de l'ambassade américaine à Paris n'ont pas su me renseigner. Le mot animation n'existait d'ailleurs pas dans les dictionnaires. Mais je voulais l'Amérique, j'avais obtenu une bourse, et j'ai retenu un collège de Los Angeles dont le catalogue me plaisait. Cet enseignement était intéressant, mais ne comportait pas d'animation. Mais j'étais enfin sur le terrain et je suis allé à l'école évidente, California Institute of the Arts. Ce n'était pas le bon moment. D'une part, l'école allait quitter

le campus malcommode du centre-ville et ne s'occupait pas trop de l'organisation, d'autre part, c'était l'année 1968, année sensationnelle, où les enseignants n'étaient pas sûrs de devoir enseigner. Il y a aussi que j'étais un jeune crétin. Je voulais faire du grand art et pas du Mickey Mouse. Pas de Disney pour moi. *Le Livre de la jungle* venait de sortir, je le trouvais vieillot et sans scénario qui vous emporte quelque part. Pour l'enseignement, je crois bien aussi que les instructeurs de l'école admiraient mon dossier graphique, très français, plutôt élégant et libre – des dessins qu'ils ne savaient pas faire. Mais ce qu'ils savaient faire, c'était une animation géniale et j'aurais dû leur dire : « Vous êtes extraordinaires, apprenez-moi à animer Mickey ». J'aurais alors appris à animer superbement.

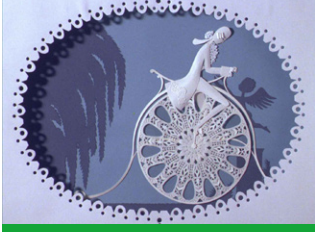
Au sortir de vos études, les studios vous claquent la porte au nez. Aux portes de quels studios avez-vous frappé, et comment était motivé



“Ce qu'on prend pour mon style est le manque d'argent.”

COUPS D'ÉCLAT

Le réalisateur se remémore ses premiers pas (parfois chaotiques) dans le métier.



1 LES 3 INVENTEURS (1980)

Une famille d'inventeurs se heurte à l'hostilité de la population qui réduit à néant ses créations. Un premier court métrage personnel réalisé en papiers découpés, qui entend faire triompher la poésie sur l'obscurantisme. « Je voulais montrer au monde que j'existais et que j'étais bon... Raffinement extrême à l'extérieur, sujet terrible à l'intérieur. Je l'ai fait dans l'esprit des ouvriers-compagnons : à la fin de l'apprentissage, on fait son "chef-d'œuvre", un objet extrême qu'on ne peut faire qu'une fois dans sa vie, puis on le met sous un globe de verre, et on commence sa vie de Grand Ouvrier. »



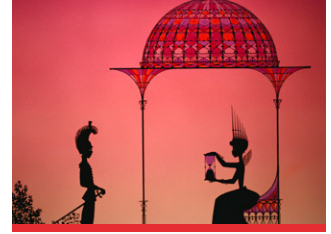
2 LA LÉGENDE DU PAUVRE BOSSU (1982)

Tandis que défilent des prétendants devant une princesse sur un trône en hauteur, un garçon bossu est molesté et raillé par la foule, avant d'être contraint de se dénuder en guise d'ultime humiliation. Mais le jeune homme ne tarde pas prendre sa revanche... Réalisé en papiers découpés passés au fusain et au pastel noir, cet hommage aux gravures médiévales prône de nouveau le droit à la différence. « Sorti des *3 Inventeurs*, un travail extrême, j'ai pensé un film d'une simplicité opposée, de l'animation quasiment sans animation. Il a bien fonctionné, avec le César du meilleur court métrage d'animation. »



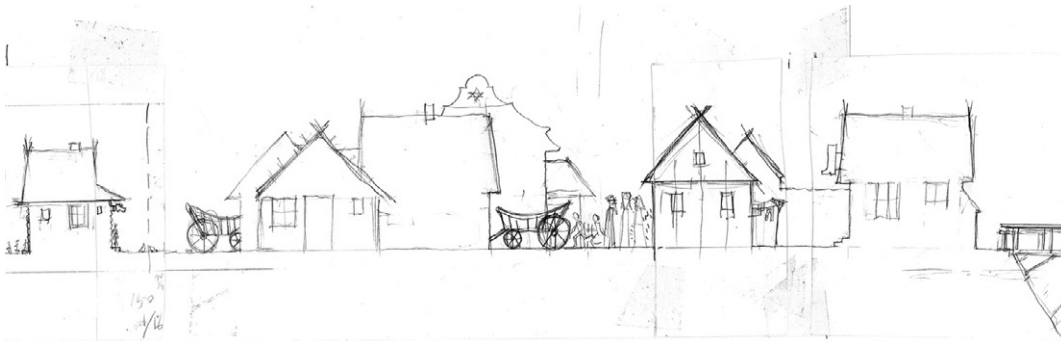
3 LES QUATRE VŒUX (1987)

Difficile à voir, sinon lors de rares projections en festivals, cette adaptation réalisée sur papier-calque d'un fabliau grivois dans lequel saint Martin permet à un paysan et son épouse de réaliser quatre souhaits (tous axés sur leurs organes génitaux), tord le cou à l'idée reçue selon laquelle le papa de Kirikou n'aurait réalisé des films qu'à destination du jeune public. Loin s'en faut. « Un des fantasmes d'animateur de l'époque, "non, je ne fais pas du Disney", un court métrage franchement paillard qui surprend puis fait rire les gens. C'est du vrai Dessin Animé, j'en ai fait finalement assez peu. »



4 LA PRINCESSE DES DIAMANTS (1989)

Une princesse figée en statue attend qu'un prince valeureux la libère en retrouvant des diamants éparpillés avant la fin du temps imparti, sous peine d'être transformé en fourmi. À l'origine l'un des huit épisodes de la série TV *Ciné Si*, cette vibrante histoire d'amour trouvera finalement sa place onze ans plus tard dans l'anthologie *Princes et Princesses*. « Le premier film que j'ai fait en "ombres chinoises", dans mon coin, en me demandant si j'y arriverais et si c'était viable. Du vrai travail à contre-jour avec des pantins de papier noir. La suite n'a été que du bonheur, et ce n'est pas fini ! »



leur refus ? Avez-vous été tenté de baisser les bras ?

Pour *Les 3 Inventeurs*, j'ai frappé à la porte de vingt-cinq studios, avec un dossier. Tous m'ont dit qu'ils n'étaient pas intéressés, sans raison particulière. Une vraie raison, c'est ce que la production d'un court métrage, qui n'a aucun marché, n'est pas intéressante pour une entreprise. J'ai arrêté alors de faire le tour des producteurs

et j'ai élaboré, découpé, chez moi, tous les décors et pantins de dentelle blanche, prêts au tournage. Je suis alors allé voir un vingt-sixième producteur, mes boîtes de découpages blancs sous le bras. Il s'agissait du studio aaa. Jacques Rouxel et Marcelle Ponti aimaient le cinéma et les courts métrages d'auteur, qui ne les rendraient jamais riches. Merci. À part quelques moments magiques

où je pouvais faire un petit film, ce fut une période de vaches maigres, mais je n'ai jamais pensé à baisser les bras. Je crois que je suis un monomaniac, j'avais décidé que j'étais auteur de films d'animation, un point c'est tout.

Plusieurs producteurs ont heureusement su vous donner votre chance, à commencer par Yves Rousset-Rouard (à

qui l'on doit l'adaptation du sulfureux *Emmanuelle*) qui, après vous avoir distingué lors d'un concours pour jeunes scénaristes, vous met le pied à l'étrier en 1976 avec la série TV *Gédéon*, seul projet de commande de toute votre carrière. Quel souvenir gardez-vous de cette première expérience, étiez-vous déjà familier de l'univers de Benjamin Rabier ?

J'ignorais totalement les ouvrages de Benjamin Rabier. Je n'étais sûrement pas le bon choix pour celui qui allait adapter une œuvre qui fut populaire. Je jugeais assez sèchement ses ouvrages. Winsor McCay, à la même époque, dessinait le génial *Little Nemo*, qui m'enchantait. Mais j'avais la chance qu'on me fasse cette commande. Je me suis appliqué à faire d'agréables décors dans la campagne et d'inventer soixante historiettes où le héros



▲ *Princes et Princesses* (2000) réunit six contes en théâtre d'ombres tirés de la série TV *Ciné Si*.

sauve ses camarades, toujours d'une manière astucieuse. C'était toute une mécanique très proche de *Kirikou*...

Yves Rousset-Rouard crée même un studio spécialement à votre intention, qui ne fait hélas pas long feu. Quelle était alors votre ambition au sein de cette structure ?

Les souvenirs du tournage de *Gédéon* sont les plus mauvais de ma carrière. Yves Rousset-Rouard avait utilisé ses propres deniers pour installer un studio d'animation permanent, il avait envie de produire de l'animation, et comptait sur moi pour faire de beaux films. Je me préparais à me tuer au travail et à conquérir la planète. Mais

les animateurs se sont fort mal tenus, sans raison, ont été mal conseillés, ils ont même fait venir l'inspection du travail – l'inspecteur m'a demandé : « Ils sont fous, vos animateurs ?! ». Yves Rousset-Rouard a dit : « Je ne travaillerai plus jamais avec des animateurs ». Il a vendu les équipements faits sur mesure, fermé le studio qu'il avait créé pour moi et s'est consacré à la vue réelle avec un succès qu'il aurait su établir aussi pour l'animation. Retour pour tous à la case départ, chômage, et chance perdue.

Parmi les autres rencontres décisives de votre carrière, celle de Jean-François Laguionie qui produit la série *Ciné Si*

en 1989, devenu *Princes et Princesses* au cinéma dix ans plus tard. Vous exhumez alors la technique des films en silhouettes créée dans les années 1920 par l'Allemande Lotte Reiniger, alors tombée dans l'oubli. Un choix d'abord dicté par un souci économique ? Oui. Ce qu'on prend pour mon style est le manque d'argent. J'estimais Lotte Reiniger, sympathique et grand précurseur, mais n'envisageais pas les ombres chinoises pour moi. Pendant mes périodes sans emploi, je faisais volontiers des ateliers pour les enfants. Un jour, j'ai vaguement pensé : « Essayons la silhouette, ce sera bien pour des enfants ». Ce fut une révélation. En cinq jours les

enfants, passionnés, ont fait une image racée, professionnelle, et un métrage conséquent, tout cela avec un peu de papier noir et des ciseaux, et pas d'argent, ou presque. J'avais trouvé mon véhicule d'artiste fauché. Il faut ajouter que cela se passait à Odense, Danemark, la ville de Hans Christian Andersen. Merci les enfants d'Andersen.

Plus déterminante encore est la rencontre de Didier Brunner, qui initie et permet de concrétiser le long métrage *Kirikou et la Sorcière* dont vous rédigez le scénario en une semaine. Parlez-nous des circonstances de votre rencontre et des difficultés à monter ce projet avec six pays.

Quelqu'un m'avait parlé de ce jeune producteur prometteur. Je suis allé le voir, et il m'a proposé d'utiliser l'acquit de *Ciné Si* dans un spécial Noël pour les télévisions britannique, allemande et française. Une expérience intéressante, chaque pays ayant des convictions différentes et pensant être celui qui décide. Un autre aspect : producteur et réalisateur se sont très mal entendus. Ayant livré le spécial, je me suis dit : « Plus jamais Didier Brunner » (et peut-être Didier Brunner a-t-il dit de même à mon sujet). Cependant, un jour Didier Brunner m'a appelé et dit : « Arrête de perdre ton temps avec la télévision, écris-moi un long métrage ». Paris vaut bien une messe, et je me suis mis à écrire un long métrage, ce qui m'a pris une semaine. Il faut dire que pendant les longs moments d'inoccupation, je n'étais pas inactif, je dessinais et j'écrivais. J'ai sorti un scénario que je désirais filmer, mais qui était trop court pour un long métrage. J'ai donc écrit une deuxième fin, qui améliore énormément l'histoire. Didier Brunner a parfaitement accepté toute l'histoire et tous mes modèles de personnages. C'est lui qui a totalement régi production et financement. Une manière de s'en sortir était de produire à plusieurs. Mais cet ensemble de coproducteurs s'est petit à petit inquiété ➤➤

A

« Mère, enfante-moi ! »
L'emblématique naissance de l'Africain Kirikou.

B

Kirikou n'est pas grand, mais il est vaillant...

C

L'impressionnante sorcière Karaba.

D

Kirikou et les Bêtes sauvages (2005), deuxième volet de la trilogie *Kirikou*.



de la nature du film et de l'inexpérience du réalisateur, au point de considérer que j'étais mauvais à tous les étages. Ils ont voulu faire refaire les modèles que j'avais dessinés, les dialogues que j'avais écrits, le story-board que j'avais établi. Les critiques étaient constantes, et j'ai plutôt fait le film contre l'avis des producteurs (c'est peut-être un miracle que j'y suis arrivé). Un des aspects du film qui finalement est devenu le plus « grave » : mes villageoises étaient habillées normalement, belles coiffures, bijoux (si Karaba ne prenait pas tout), et pagnes, comme tout le monde, hommes et femmes étant torse nu. C'était une image innocente, fondamentale, un vécu de ma belle enfance que je voulais transmettre. Le souhait de mettre une culotte à Kirikou a bien sûr été émis, je me suis trouvé sourd à ce moment... Mais la fixation était sur les poitrines des dames. Le rejet est allé crescendo, jusqu'à l'ultimatum de la télévision dont le film dépendait : « Vous devez choisir. Ou vous mettez des soutiens-gorges et terminez le film, ou vous refusez, et

nous arrêtons le film ». J'ai eu alors un rappel de mes incapacités, qui conduisaient aux faillites des producteurs. Aucune solution n'était possible. Être pur et dur, renoncer au film, c'était en effet faire faire faillite à plusieurs entreprises (à moi aussi d'ailleurs). Trahir l'Afrique, mes sentiments, faire quelque chose de malhonnête et médiocre ? Une autre faillite ! C'était d'ailleurs une énormité de me demander cela alors que les deux tiers du film étaient animés – personne n'avait le budget pour un retournage avec de nouveaux modèles. Comment m'en suis-je tiré ? Par un *deus ex machina*, comme dans un mauvais scénario. La personne qui avait le droit de vie et de mort sur le projet a été remplacée. J'ai pu parler longuement au nouveau responsable au téléphone et il a fini par me dire : « Faites le film comme vous l'entendez ». Ce que je fis. Et le film qui devait susciter une levée de boucliers de toutes parts n'a rencontré qu'une harmonie générale, qui ressemblait à de l'amour. Les péripéties du tournage sont du passé, nous sommes

“Je suis reconnaissant à Didier Brunner de m'avoir dit tout à coup : « Écris-moi un long métrage » !”

contents de l'aventure et je suis reconnaissant à Didier Brunner de m'avoir dit tout à coup, en plein désert, tel le Petit Prince : « Écris-moi un long métrage » !

Dans la production animée hexagonale, il y a clairement un avant et un après-Kirikou, sorti sans campagne promotionnelle en 1998. À quel moment avez-vous pris conscience du phénomène ?

Les choses sont arrivées très progressivement, et délicieusement. Il n'y avait pas de bande-annonce, pas d'annonces presse, pas d'affiches dans les rues. Mais Marc Bonny, jeune distributeur audacieux, avait trouvé les petits cinémas vaillants, à travers toute la France, qui allaient avoir le courage de continuer à montrer le film, même s'il ne semblait pas avoir

de succès, pour permettre au « bouche-à-oreille » de s'établir. La première semaine a été fort médiocre, la deuxième était mieux, puis, de semaine en semaine, les chiffres gonflaient régulièrement. D'autres cinémas ont demandé le film. Avec l'argent qui rentrait petit à petit, Marc Bonny n'a pas investi dans de la publicité, il a fait tirer une nouvelle copie, puis une autre, puis une autre, mais pas trop, il faisait en sorte qu'il y ait une légère pénurie, pour que toute salle montrant *Kirikou* soit pleine (ce n'était pas le cas du film de Disney, sorti le même jour). Les médias ont parlé du phénomène – ils avaient déjà bien parlé de cet ovni, un long métrage d'animation français – et *Kirikou* a fini par faire partie des meubles. Le million et demi d'entrées a bien surpris la profession (pas moi), mais



▲ Les décors luxuriants de *Kirikou et les Bêtes Sauvages*.

ce n'est que la partie émergée de l'iceberg, car les plus grands chiffres c'étaient les vidéos. Le volet VIDÉO a d'abord reçu un disque d'argent, étant donné les excellents résultats, puis un disque d'or, puis un disque de platine, puis on m'a dit : « Vous avez crevé tous les plafonds, nous ne pouvons plus rien pour vous ». Une vidéo achetée, c'est bien plus qu'un ticket de cinéma. C'est le conte installé dans le foyer, vu et revu et re-revu, ce sont des visionnages par plusieurs personnes, sans limite de temps (à part cassette ou vidéo usées jusqu'à la corde). J'ai senti que Kirikou allait faire partie des meubles quand il est apparu dans l'émission *Questions pour un champion*.

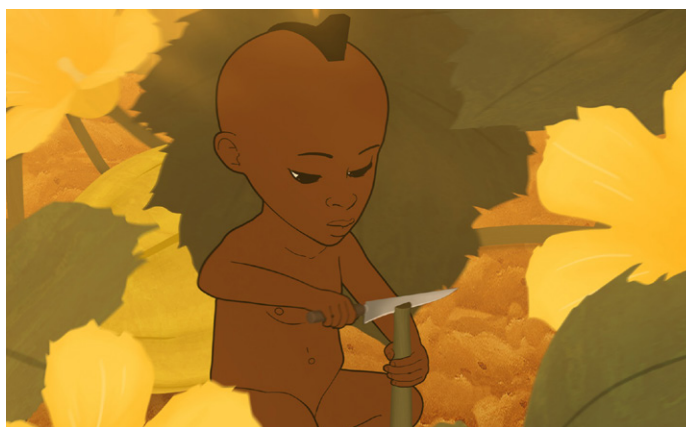
Pourquoi avoir cédé à la tentation d'offrir deux « suites » à Kirikou, alors même qu'il ne s'agissait pas de votre souhait initial ?

Je n'ai cédé à aucune tentation, car je ne voulais vraiment pas faire une suite à *Kirikou* (« suite » d'ailleurs impossible : à la fin, Kirikou est grand, habillé et marié !!). Didier Brunner a fort

bien géré l'opération. Il a d'abord évoqué deux ou trois petites aventures du bébé, pour la télévision. « Tu n'aurais presque rien à faire. Bénédicte Galup, ta collaboratrice de longue date, se chargerait de tout, sous ta supervision bien entendu ». Des professionnels se sont exclamés : « Deux ou trois courts métrages de Kirikou ?! Faites-en quatre ou cinq, qu'on sorte un DVD » ! « Un DVD ?! Faites-le d'abord sous forme de long métrage, vous aurez plus de budget, ce sera meilleur et l'opération sera excellente ! ». Il y eut deux coups de grâce. Le premier, par Christophe Rossignon, qui était prêt à produire *Azur et Asmar*, un *Kirikou 2* était franchement une concurrence. « Mais non ! Fais un deuxième *Kirikou*. Cela t'établira encore mieux et pourra nous aider au contraire à trouver le financement de *Azur et Asmar* ». Le deuxième coup de grâce fut donné par un Africain, après tout un public qui me réclamait directement une suite pendant des années : « Tu nous as fait du bien, TU N'AS PAS LE DROIT d'arrêter ». J'étais dépassé et j'ai obéi. ➤➤



▲ Galerie de personnages de l'univers de Kirikou.



▲ *Kirikou et les Hommes et les Femmes* (2012), dernier volet de la trilogie Kirikou.

PANTHÉON PERSONNEL

Quatre coups de cœur du cinéaste (parmi d'autres), souvent découverts au gré des festivals.



1 SWING SHIFT CINDERELLA (TEX AVERY, 1945)

Une Cendrillon sexy en diable, un loup érotomane, une fée marraine très entreprenante... Une relecture décapante du conte de Charles Perrault par un Tex Avery en très grande forme. « Bien sûr j'aime rire, et j'aime l'iconoclasme au galop de Tex Avery. Il ose beaucoup, malgré la censure américaine. Il s'agit ici franchement de désir sexuel tout au long du film, avec une originalité et une audace supplémentaires, le désir sexuel effréné d'une femme, et d'une femme âgée ! Son harcèlement sexuel ne le cède en rien à celui du loup, macho dragueur. Notons aussi la réussite de la sexy Cendrillon de Preston Blair. »



2 LE PETIT SOLDAT (PAUL GRIMAULT, 1947)

Dans une petite boutique de jouets, un acrobate agile est brutalement évincé par un diable en boîte qui a des vues sur une poupée, mais celle-ci ne l'entend pas de cette oreille et l'amour triomphera. Couverte de récompenses prestigieuses, cette adaptation lyrique et éblouissante du célèbre conte de Hans Christian Andersen marque la première collaboration entre Paul Grimault et Jacques Prévert qui leur permettra d'entreprendre l'impérissable *La Bergère et le Ramoneur*. « Le chef-d'œuvre intact des jeunes doués Prévert et Grimault. *Le Roi et l'Oiseau*, raccommode vingt ans après, n'a pas cette qualité. »



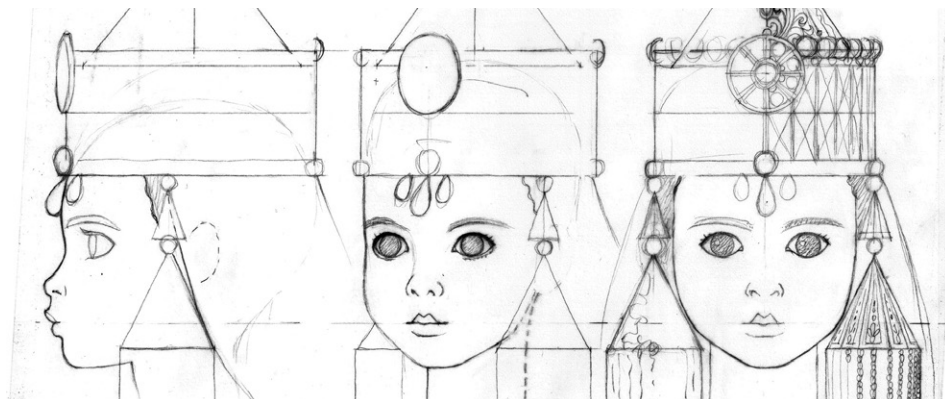
3 LE HÉRON ET LA CIGOGNE (YOURI NORSTEIN, 1974)

Succession de valse-hésitations et de vexations réciproques entre un héron maladroit et une cigogne pimbêche qui n'ont de cesse de se repousser et de revenir l'un vers l'autre à la suite d'une demande en mariage précipitée, cette adaptation cocasse et attendrissante d'un conte populaire russe illustre avec malice le proverbe qui veut que les contraires s'attirent. « Divine surprise au festival d'Annecy, ce marivaudage délicieux venu d'URSS, qui n'envoyait pas toujours du léger. Il faut nommer Francesca Yarboussova, épouse, et surtout graphiste des images qui nous ont enchantés, de film en film. »



4 PÈRE ET FILLES (MICHAEL DUDOK DE WIT, 2000)

Au terme d'une promenade à vélo, un père étreint sa fille avant de s'éclipser. Tout au long de sa vie, celle-ci revient régulièrement sur le lieu dans l'espoir de le revoir. Un film oscarisé bouleversant. « Un animateur néerlandais vivant à Londres retournant en Hollande par le dessin : les digues, les polders, les bicyclettes aux hauts guidons, les peupliers, les petits paysages sépia de Rembrandt, et tant de jolies idées sur le temps qui passe et la personne qui manque, que de beauté, avec simplicité ! Nommons aussi Normand Roger compositeur (et bruiteur) de bandes-son de tant de chefs-d'œuvre d'animation. »



Outre les films, Kirikou est décliné en roman, en comédie musicale, et même en jeu vidéo. Quel est votre degré d'implication dans ces différents projets ? Avez-vous été amené à refuser des produits dérivés opportunistes, voire en contradiction avec l'esprit du jeune héros africain ?

Je suis présent dans tout ce qu'on fait autour de mon film. C'est une des nombreuses

satisfactions d'être en France, les auteurs sont respectés. Les éditions papier, c'est une volonté que j'ai depuis le début. J'aime les livres et mes histoires fonctionnent aussi en lecture. Et j'aime bien qu'on ait le temps de voir les beaux dessins, les beaux décors que nous avons faits et qui sont si fugaces à l'écran. La déclinaison de Kirikou en comédie musicale est une idée de Didier Brunner, que j'ai

accueilli avec enthousiasme. J'ai totalement fait partie de l'élaboration du spectacle, deux mois intenses à Lyon. Le spectacle était réussi – quelles belles personnes sur scène ! – et déclenchait l'enthousiasme tous les soirs. Un défaut terrible a empêché que nous continuions triomphalement une longue tournée : metteur en scène et décorateur britanniques ont fait une mise

en scène trop compliquée. Le transport des équipements et leur installation étaient trop coûteux, le producteur perdait de l'argent avec des salles pleines et passionnées. Quant aux produits dérivés, j'y étais tout à fait favorable. C'était un rappel du héros qu'on a aimé, de la publicité pour le film. Non, ça ne rapporte pas vraiment d'argent... J'ai déposé la marque « Kirikou » pour que ça ne soit jamais une marque. Kirikou peut être sur l'emballage d'un produit, mais n'est jamais le produit. Toute déclinaison passait par moi. J'ai listé quelques interdictions, pas de fast-food, pas de friandises industrielles qui rendent les petits Français obèses, etc. J'ai aussi refusé l'autorisation de montrer un extrait de Kirikou dans un film de long métrage dont je trouvais le scénario laid.



▲ *Dilili à Paris* (2018), mélange d'animation 3D et d'authentiques photographies de la capitale.

Avec *Azur et Asmar* en 2006, vous vous aventurez, après les films en silhouettes et le dessin animé, dans le domaine de la 3D. Est-ce une volonté d'expérimenter une nouvelle technique en sortant de votre zone de confort ?

Un des éléments de ma vie, c'est que pendant la période pré-Kirikou, je n'avais pas accès aux outils. C'était terrible. Après Kirikou, j'ai eu accès aux outils et je veux tous les utiliser. Pour *Azur et Asmar*, j'avais bien l'intention d'utiliser de la 3D informatique, territoire très inconnu pour moi, mes premières intentions étaient de faire un film un peu entre copains, un peu bricolé, avec toutes sortes de techniques dont la 3D. Puis, j'ai en effet pensé à sortir de ma « zone de confort » : tu veux essayer la 3D, vas-y franchement ! J'ai fait un tour des grandes sociétés qui faisaient de l'image de synthèse et j'ai déterminé que Mac Guff Ligne, entreprise brillante dirigée par Jacques Bled, saurait faire ce que je voulais. *Azur et Asmar* fut totalement numérique, personnages et décors. Je n'ai jamais senti de gêne pendant le tournage – ce que je ne savais pas, les autres le savaient, mais nous parlions le même langage. Ce fut du bonheur, avec une installation idéale, TOUT LE MONDE au même endroit, travaillant avec moi, sur une mission que chacun approuvait.

Pendant que nous préparions la séquence de la nourrice qui donne la tétée au petit blond et au petit brun, devant nos yeux, sur l'écran de la télévision, deux avions s'écrasaient sur les Twin Towers de New York...

Cet événement traumatisant a-t-il influé d'une manière ou d'une autre sur le propos d'un film qui se présente avant tout comme un hymne à la diversité ?

Non, les attentats du 11 septembre n'ont pas influé sur le scénario, qui était déjà écrit. Ces attentats d'ailleurs n'étaient pas les premiers (même s'ils étaient inimaginables).

En 2020, vous vous offrez également une incursion dans la prise de vues réelles avec le court métrage d'art vidéo *Pablo Paris Satie*, suite déclarée de *Dilili à Paris* sorti en salles en 2018. Toujours cette volonté d'investir d'autres techniques en vous rendant là où on ne vous attend pas ?

Je me sens vraiment à l'aise et puissant avec l'animation, mais je ne peux m'empêcher de penser que la vue réelle sait faire d'autres choses. Cette autre chose, c'est de vrais humains, de vraies formes, de vrais éclairages qui sculptent, des cheveux qui bougent légèrement dans le vent, de vrais yeux qui brillent. J'ai ainsi jubilé en pouvant filmer dans

de très bonnes conditions le danseur Pablo Legasa. Pablo avait généreusement dansé pour que les animateurs de *Dilili à Paris* sachent faire danser *Chocolat* et les petites filles. C'est un remerciement, c'est aussi un hommage à une secte de saints et martyrs, les danseurs et danseuses de la Danse Classique. C'est aussi l'évocation d'une certaine victoire, dansant dans le ciel de Paris. Les grands-parents de Pablo étaient des républicains espagnols réfugiés en France, avec tant de difficultés. Aujourd'hui, leur petit-fils est premier danseur à l'Opéra de Paris.

Longtemps, vous vous êtes insurgé contre l'étiquette d'auteur pour enfants qu'on vous a absurdement collé, puisque votre moyen d'expression était le cinéma d'animation, avant d'en jouer en évoquant l'image du Cheval de Troie. Est-ce une manière de toucher au cœur le public adulte, notamment avec le sujet douloureux de la maltraitance universelle des femmes dans *Dilili à Paris* ?

L'étiquette « pour enfants », je ne l'ai pas voulue. Elle est là, je m'efforce de vivre avec. *Dilili à Paris* est franchement pour tout le monde. On n'a pas besoin de connaître les célébrités que je montre pour suivre l'histoire. Et l'existence de ces célébrités

pourra un jour germer dans les petites personnes qui ont grandi. J'ai évoqué, sans prendre trop de gants, la maltraitance épouvantable des femmes et des filles, partout dans le monde. Je préviens les filles. Je crains qu'on n'ait pas aimé que je le fasse, *Dilili* a eu moins de succès que mes autres films, même si plusieurs personnes m'ont dit : « C'est votre meilleur film » (sans parler du César du meilleur long métrage d'animation).

Estimez-vous que le moindre succès du film soit essentiellement imputable à cette thématique sensible sur laquelle il est plus confortable de détourner le regard ?

Le « moindre succès » de *Dilili à Paris* peut venir de deux points : ou bien la figuration explicite d'hommes maltraitant femmes et filles, ou bien le film n'est pas très bon. Nous avons eu la plus grande peine du monde à avoir les financements. Le rejet était général.

Vous censurez-vous sur certains sujets sociétaux ?

Non, je ne censure aucun sujet. Mon premier long métrage était basé sur le viol d'une jeune fille par plusieurs hommes.

Lors d'un entretien que vous m'accordiez en 2008, vous précisez : « Je ne suis pas tolérant, je suis jouisseur. Je prêche la jouissance et la décontraction ». Pouvez-vous développer votre propos ?

Je ne suis pas « tolérant », puisque je rejette les vrais intolérants, et les tortionnaires que nous venons d'évoquer. Je combats un peu le mot « tolérance », car il est souvent inutile, peut-être même vicieux. Une partie des différences entre les uns et les autres peuvent être vécues comme des qualités, des sources de plaisir et non comme des étrangetés mauvaises. Mais il faut un minimum de souplesse et de décontraction. Toutes les différences que je montre au cours de mes films dans tous les coins du monde sont évidemment des richesses et des émerveillements. Quand *Azur* dit à Jénane : « Tu es belle », ce n'est pas que *Azur* soit tolérant, c'est que Jénane, accomplie, est réellement belle, avec sa



A
Les héros de *Dilili à Paris* sur le chemin des impressionnistes.

B
La rencontre de Dilili et Orel.

C
Les deux héros sur les Grands Boulevards.

D
Michel Ocelot est né à Villefranche-sur-Mer, « un joli petit port, tout près de Nice, sur une belle rade ».

réussite, son vêtement, ses bijoux. Quand Azur dit « Que c'est bon », en goûtant au couscous, ce n'est pas qu'il soit tolérant, c'est que le couscous c'est bon. Quand les sept amis à la fin dansent ensemble, ce n'est pas qu'ils soient tolérants, c'est qu'ils sont aimables et qu'ils s'aiment.

D'où vous viennent votre intérêt, votre bienveillance et votre curiosité instinctive pour les autres cultures ? Remonte-t-elle notamment à votre enfance heureuse en Guinée-Conakry, à l'âge de l'école primaire ?

Vous me demandez pourquoi je suis normal, je ne sais pas quoi répondre. Je suis un gourmand dans une pâtisserie débordant de gâteaux colorés, j'ai droit à tout, et vous me demandez pourquoi je ne me limite pas à un seul éclair au café toute ma vie. Une des richesses de mon enfance, c'était des livres, il y en avait peu, mais il y en avait. Il y avait un livre de contes et légendes de tous les pays, et un livre de peinture de toutes les époques. J'ai donc vu très tôt qu'il n'y avait pas qu'un éclair au café dans le monde. Pour vous donner encore une explication, alors qu'elle me semble inutile, on peut évoquer mon enfance privilégiée dans deux pâtisseries très différentes, la Guinée et la France, dans lesquelles j'étais également à l'aise.



La thématique du vivre-ensemble domine votre filmographie. Quel regard portez-vous sur les conséquences de la crise sanitaire actuelle qui, au-delà des millions de victimes à travers le monde, fracture la société et divise les peuples avec un manque criant de solidarité envers les pays qui réclament des vaccins, à commencer par ceux d'Afrique que vous connaissez bien ? Cela vous désespère-t-il de l'humanité ?

Je n'ai pas eu besoin de la crise sanitaire actuelle pour être désespéré de l'humanité. C'est une suite d'horreurs depuis toujours. Je peux critiquer le manque de solidarité des pays riches et des grandes entreprises pharmaceutiques, c'est facile. Mais moi, est-ce que j'abrite quelque Africain malade chez moi ? Non. Je ne suis guère autorisé à toutes ces critiques, et la recherche demande beaucoup de gros budgets. Cependant, les pouvoirs du monde pourraient avoir une attitude morale, même si cela ne rapporte pas d'argent. Et

“Conteur au regard métissé, pourquoi pas ? Mais j'ai conscience d'être dans une tradition française d'ouverture.”

peut-être que cela ne serait pas une mauvaise affaire, en soignant toute la population du monde on se garantirait mieux des prochaines épidémies, nous sommes tous ensemble. Les microbes et les virus ne respectent pas les frontières.

Vous avez reçu de nombreuses récompenses au cours de votre carrière, jusqu'à être promu Commandeur de l'ordre des Arts et des Lettres en 2017. Laquelle vous a procuré le plus de fierté ?

Commandeur des Arts et des Lettres ?! Si c'est vrai, c'est une surprise. [NDLR : Michel Ocelot a bien été promu] Mais je n'étais pas au courant non plus de la Légion d'honneur. Ce sont les parents d'un de mes collaborateurs qui l'ont lu dans la presse. Je me suis demandé si je devais la refuser – ces

refus sont ce dont on parle. La moindre mère de famille luttant jour et nuit pour nourrir et élever ses enfants la mérite plus que moi ! Mais un refus aurait été une gesticulation déplacée, et je voulais faire plaisir à mes proches, et je savais que c'était aussi une distinction pour ma corporation bien aimée, le cinéma d'animation. Agnès Varda, que j'avais choisie comme marraine-décoreuse, m'avait dit que d'autres grades de la Légion tombaient régulièrement, sans qu'on y pense et sans qu'on ne fasse rien. J'ai été choqué. Et en effet, cela m'est arrivé. Une grande institution a voulu me proposer au grade d'Officier. J'ai dit non. Tout ce que j'ai fait, c'est continuer une occupation délicieuse. C'est déconsidérer ces titres que de les donner sans raison.



▲ Croquis de Kirikou pour l'affiche de *Kirikou et les Hommes et les Femmes*.

Quel regard portez-vous sur la production animée hexagonale contemporaine ? Quels auteurs vous séduisent parmi la nouvelle génération ?

Je suis ravi de la multiplication des longs métrages en France. Le pays apprend le métier. Des titres que je cite volontiers : *Persepolis* de Marjane Satrapi, *Josep* de Aurel. Il y en a d'autres.

Qu'est-ce qui vous a séduit plus précisément sur ces deux longs métrages ?

Dans ces deux films, j'ai aimé l'exécution simple et honnête, du trait. Dans *Persepolis*, j'ai admiré cette auteure qui dit tout, et sur un moment politique effarant de son propre pays, et sur son développement privé de jeune personne. Pour *Josep*, j'ai été pris par une histoire exemplaire, qui a eu vraiment lieu.

Nous évoquons plus tôt l'Opéra de Paris. Une autre institution prestigieuse, le musée du Louvre, vient de vous solliciter afin d'accompagner l'exposition Pharaon des deux terres à découvrir du 27 avril au 25 juillet 2022. Comment s'est

déroulée cette collaboration et avez-vous eu carte blanche ?

Le Président-Directeur du Louvre m'a proposé de faire quelque chose avec Le Louvre. Je ne voyais rien à faire. Quand j'ai découvert le sujet de l'exposition en préparation, des pharaons venus du Soudan, j'ai proposé un dessin animé. Le projet a été accepté. Je l'ai fait, en accord étroit avec le conservateur du département égyptien et accompagné de savants du Louvre, et cela a été un grand plaisir.

Deuxième temps fort de l'année, la génèreuse exposition Michel Ocelot, artisan de l'imaginaire dédiée à votre carrière présentée à Annecy à l'été dernier, comprenant sept cents documents originaux, devient itinérante. De quoi lui permettre de gagner en visibilité.

Pour l'instant, cette exposition n'est pas itinérante du tout. Nous ne trouvons pas de lieu où la présenter au public. Toutes les institutions qui pourraient l'accueillir ont déjà trop d'expositions en projet, dont

celles arrêtées pour cause de Covid. Si vous avez une idée...

Enfin, l'année 2022 devrait s'achever sur la sortie dans les salles obscures de votre nouveau film, Trois contes pour le plaisir, programme de courts métrages dans l'esprit des Contes de la nuit et d'Ivan Tsarevitch et la Princesse changeante. Prenez-vous davantage de plaisir dans les courts récits que dans les longues intrigues, finalement minoritaires au sein de votre filmographie ?

Le nouveau titre du film est *Le Pharaon, le Sauvage et la Maîtresse des confitures*. Il n'est pas dans l'esprit des *Contes de la nuit* : les trois contes sont des moyens métrages, ce que je n'avais jamais fait encore. Et ils n'ont aucun lien entre eux, on change tout chaque fois. En animation, chaque vingt-quatrième de seconde est réfléchi et contrôlé, cela fait un concentré qui se trouve bien en format court. Les durées courtes sont aussi celles des contes traditionnels, cela parle encore en faveur de la brièveté que j'aime bien. Mais j'écris sans mal,

et vite, des histoires longues. La première que j'ai écrite, étudiant, était un long métrage, baroque et insolent (jamais réalisé faute de gros budget, outre, dernièrement, d'état d'esprit). Le premier scénario de *Dilili à Paris* durait deux heures. Ah non, c'était trop !

Le qualificatif de « conteur au regard métissé » vous convient-il ? Comment vivez-vous le fait d'être un totem du cinéma d'animation français, au même titre que Paul Grimault, René Laloux ou Jean-François Laguionie ? « Conteur au regard métissé », pourquoi pas ? Mais j'ai conscience d'être dans une tradition française d'ouverture. Montaigne et Voltaire étaient bien conscients d'autres civilisations ; le Collège de France, à partir du XVIe siècle, enseignait, étudiait l'hébreu et l'arabe, indépendamment de limitations religieuses ; c'est un érudit français, qui achetait des manuscrits orientaux pour le compte du roi, qui a révélé au monde (dont le monde arabophone) le trésor des *Mille et Une Nuits*.

© Nord-Ouest Films, Studio O, Arte France Cinéma, Mars Films, Wild Bunch, Artémis Productions, Senator Film Production, Mac Guff Ligne, France Télévisions Distribution © Michel Ocelot © Studio O, Nord-Ouest Films, Canal +, Studio Canal