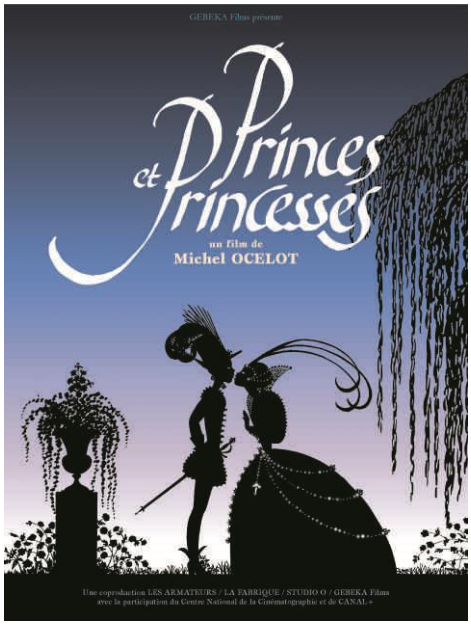
MICHEL OCELOT, LE PHARAON, LE SAUVAGE ET LA PRINCESSE

Michel Ocelot est un auteur graphiste et cinéaste. Depuis la fin des années 1970, il tisse une œuvre de cinéma d'animation dont les films, le plus souvent, sont des contes. Il réalise son premier long-métrage, *Kirikou et la sorcière*, en 1998, et le film connaît un large succès, que ce soit auprès du public ou de la critique. Rassemblant un million de spectateurs, *Kirikou et la sorcière* participe également au rayonnement du cinéma d'animation français à l'échelle internationale.

Le succès de *Kirikou* permet à Michel Ocelot de produire *Princes et princesses* (2000), qui en réalité réemploie des films plus anciens du cinéaste en les assemblant dans un nouveau montage. Michel Ocelot reprend dans ce long-métrage ses expérimentations en ombres chinoises réalisées en papiers découpés. Suivront sept autres longs-métrages, dont *Le Pharaon, le Sauvage et la Princesse* (2022).

Le cinéaste a également réalisé des courts-métrages (le premier en 1980 : *Les trois inventeurs*), des séries T.V. comme *Dragons et princesses* (2010), qui explore de nouveau le procédé du papier découpé, ou des clips musicaux, tel celui d'*Earth Intruders* (2007) de la chanteuse Björk.



1. Influences

Michel Ocelot[1] est né le 27 octobre 1943 à Villefranche-sur-Mer mais il passe son enfance en Guinée, à Conakry. Cette enfance africaine influence largement ses choix esthétiques. D'une part, il se dit marqué par la beauté de l'Afrique des années 1950 :

> « Mes parents connaissaient Sékou Touré. Sa fiancée étudiait dans la classe de ma mère. C'était un moment de paix, de tranquillité. J'ai connu la bienveillance partout. On pouvait aller n'importe où sans avoir aucune crainte. Mon frère et moi prenions le train tout seuls sur des centaines de kilomètres, sans que nos parents ne s'inquiètent. J'ai aussi probablement pris conscience de la couleur en admirant les femmes en éclatante tenue de fête. J'ai aussi appris ce qu'était le corps. À cette époque, on n'avait pas honte d'avoir un corps, en Afrique. On ne le dissimulait pas spécialement ni ce qu'on faisait avec. C'est ce que j'ai transmis dans *Kirikou et la sorcière*. Quand j'étais petit les femmes étaient torse nu, comme les hommes. Elles étaient plus habillées lors des fêtes, pas parce qu'elles avaient honte, mais par élégance. »[2]

D'autre part, il s'inspire des contes africains, en particulier pour le personnage de Kirikou qui fait écho à *Mamadou qui n'a pas peur des sorciers*.

De là naît chez le cinéaste une conscience de la richesse des différences culturelles, et des échanges entre les cultures. Dans son cinéma, il alterne ou associe ainsi des histoires provenant d'aires géographiques diverses, réunies par la forme du conte. Michel Ocelot explique en effet :

> « *[Je]* n'étais jamais déraciné. J'étais bien partout. Au début, j'étais le seul Blanc de ma classe. Pendant les vacances d'été, on retournait en France. J'étais chez moi en France et en Guinée, les dernières années avant l'Indépendance en 1958 »[3].

Si les contes africains, ou encore *La belle histoire de Leuk le lièvre* (1953) de Léopold Sédar Sengor et Abdoulaye Sadji[4], conditionnent sa pensée au travail, il s'inspire également des contes de Charles Perrault ou encore des contes des *Mille et une nuits*.

---

[1] Il s'agit d'un pseudonyme, en référence au mammifère.

[2] Julien LE GROS (propos recueillis par), « Animation - Michel Ocelot : "Il faut faire ce en quoi on croit" », *Le Point*, 14 octobre 2018, en ligne : https://www.lepoint.fr/culture/animation-dilili-a-paris-je-voulais-parler-de-la-maltraitance-des-femmes-et-des-filles-page-2-14-10-2018-2262921_3.php#11

[3] *Ibid*.

[4] Méthode de lecture de la France coloniale, composée de plusieurs récits initiatiques et de contes populaires africains.

Aussi, quand ses parents enseignants rentrent en France avec lui, il en semble éprouver une mélancolie nourrie par cette Afrique idéalisée de l'enfance qu'il tente alors de retrouver à travers la création.

Michel Ocelot fait ses études aux Beaux-Arts de Rouen, puis il intègre les Arts déco. à Paris.
Un autre voyage, plus court, détermine aussi ses choix esthétiques : le cinéaste finit ses études à l'Institute of the Arts de Californie, et il garde de son expérience états-unienne un sentiment de trop lourdes contraintes limitant la création. Le cinéaste dénonce surtout le puritanisme des Etats-Unis, et le « politiquement correct » qui y règne dans la production notamment :

> « "Tout ça vient des Etats-Unis !", réplique le cinéaste, dont le héros Kirikou avait par ailleurs fait polémique dans ce pays par sa nudité. "Avoir peur de tout, vouloir être "politically correct" tout le temps, c'est être hypocrite sans arrêt (et) ne jamais dire la vérité", lance-t-il. »[5]

C'est ainsi qu'il répond quand on lui demande si son regard change à mesure que se développent les débats sur l'appropriation culturelle, en particulier aux Etats-Unis, où les auteurs hésitent de plus en plus à raconter des histoires provenant d'aires culturelles différentes de la leur.
Il dit :

> « J'ai aussi la chance de travailler en France, où les artistes peuvent avoir gain de cause. Je n'aurais pas pu le faire dans un pays puritain comme les États-Unis. »[6]

En réaction à son passage aux Etats-Unis, Michel Ocelot se détourne ainsi du cartoon à la façon de Disney pour choisir de s'inscrire dans une démarche plus artisanale.

[5] « Cinéma: pour Michel Ocelot, "les contes appartiennent à tout le monde" », *France 24*, 15 juin 2022, en ligne : https://www.france24.com/fr/info-en-continu/20220615-cin%C3%A9ma-pour-michel-ocelot-les-contes-appartiennent-%C3%A0-tout-le-monde – source AFP.
[6] Julien LE GROS (propos recueillis par), *art. cit.*

Dans *Le Pharaon, le Sauvage et la Princesse*, dernier film de Michel Ocelot, il est aussi question de voyages et de diversité culturelle. A travers trois contes indépendants, le cinéaste nous amène en Egypte antique, puis dans le Royaume de France à l'époque médiévale, et enfin dans l'Empire Ottoman du XVIIe siècle. Nous traversons ainsi à plusieurs reprises la Méditerranée pour nous immerger à chaque fois dans une culture différente, et ce d'autant que chaque conte possède un univers graphique singulier, mais également pour en approcher l'unité, et découvrir les points communs qui en forment un espace de civilisation singulier. Dans chacune des histoires, en effet, ce sont les mêmes questionnements sur la liberté et sur l'amour qui se déploient à mesure du récit.

2. Déplacements

Dans les trois histoires du *Pharaon, le Sauvage et la Princesse*, les héros sont toujours des jeunes en quête de liberté à travers l'amour. Confrontés à une forme de rigidité normative incarnée par les personnages plus âgés, ces jeunes trouvent dans l'amour la modalité de leur émancipation. Par-là, il s'agit pour eux de mener la vie qui leur ressemble, pour reprendre *mutatis mutandis* une réplique du personnage de de Young-hee dans le film *On the beach at night alone* (2017) de Hong Sang-soo. Il y a donc un peu plus dans *Le Pharaon, le Sauvage et la Princesse* qu'une reprise des schémas et des codes des contes classiques, et la morale de chacune des histoire s'étend peut-être, associée aux autres, à une question de morale dans un sens plus large.

Le premier de ces trois contes se situe dans le bassin versant du Nil dans l'antiquité. Il raconte l'histoire d'un jeune prince amoureux d'une princesse dont la main ne sera accordée qu'au pharaon. Pour pouvoir vivre son amour, le prince se voit donc contrait de conquérir l'Egypte, ce qu'il entreprend sans aucune bataille, et donc sans aucune forme de violence. Faut-il y voir une métaphore de ce que serait une conquête amoureuse ? Les batailles du prince semblent, en tous les cas, davantage intérieures, et celui-ci remporte les victoires avec l'aide des dieux, qui lui apportent leur soutien au sein de séquences dialoguées pouvant apparaître également comme une métaphore des réflexions intérieures du héros. De la sorte, le prince annexe les territoires en gagnant l'amour des populations qu'il rencontre.

La deuxième histoire a lieu dans l'Auvergne médiévale. Le fils d'un seigneur se voit rejeté par son père, dans un premier temps parce qu'il se laisse porter par ses rêveries, ensuite parce qu'il libère un prisonnier de guerre, lui-même seigneur. Le père condamne alors son fils à mort, mais les bourreaux refusent de l'exécuter et abandonnent l'enfant dans la forêt. Jeune homme, le prince devient le héros des pauvres de la seigneurie en leur redonnant l'argent des taxes prélevées par les soldats de

son père qui ne connaît pas la véritable identité de son ennemi, puisqu'il pense son fils mort. Ce jeune héros, qui a grandi dans l'ombre de la forêt, est alors surnommé le beau sauvage. Il finit par aider le seigneur qu'il avait autrefois libéré à vaincre son père tyrannique, et il gagne par ce long parcours l'amour de la fille rêvée de son enfance, qui n'est autre que l'héritière de ce même seigneur.

Le dernier des trois contes commence par le sac d'un palais dans la Turquie du XVIIème siècle dont le jeune prince est contraint à la fuite. Il devient vendeur de beignets dans une autre ville et gagne l'amour d'une princesse avec laquelle il finit par fuir une nouvelle fois, le père de la jeune fille découvrant et désapprouvant leur relation secrète.

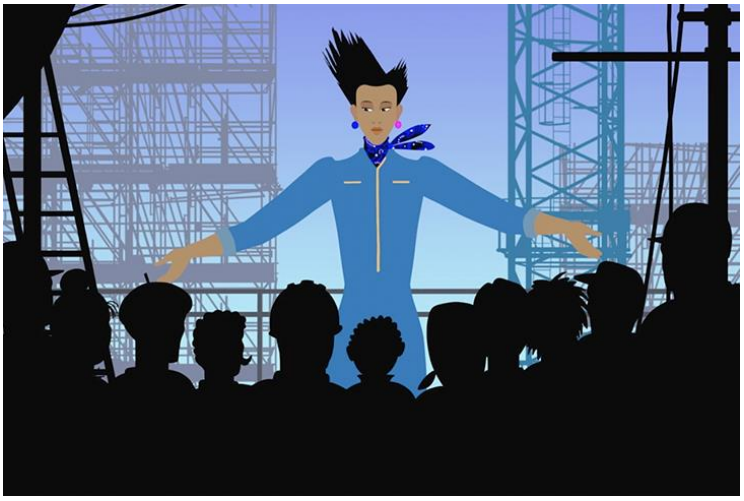
Dans chacun de ces contes, le transport n'est ainsi pas seulement amoureux, et il accompagne un double déplacement : d'une histoire à l'autre, nous voyageons d'un espace culturel à un autre et, dans le même mouvement, les personnages doivent tous se déplacer à la rencontre de l'autre – et c'est cette rencontre qui leur permet en dernier ressort de vivre l'amour : le prince africain remonte le Nil ; le prince auvergnat s'adapte à une vie dans la forêt ; le prince turc change de ville. A travers ces voyages, l'identité de ces jeunes se voit en quelque sorte renouvelée, c'est-à-dire qu'elle s'épanouit dans l'incarnation d'une figure autre, qui lui permet de s'exprimer : le prince africain devient un conquérant pacifiste ; le prince auvergnat une sorte de Robin des bois solitaire ; le prince turc un vendeur de beignets. Ces mutations de leur vie leur offre alors un espace de liberté qui est la possibilité d'un accomplissement, ou d'une révélation : car ce qui finit par primer, c'est la constance de ce qu'ils sont et de ce qu'ils croient, et là réside leur plus grande liberté.

Par ailleurs, si nous voyageons de l'Egypte antique jusqu'à la Turquie moderne en passant par la France médiévale, la structure du film complexifie ces traversées de la Méditerranée : le filme débute, en effet, par une séquence au cours de laquelle une conteuse demande à son auditoire ce qu'il désire entendre comme histoire. Plus encore, cette conteuse compose même le récit avec les individus qui s'apprêtent à l'écouter, car ce sont ces derniers qui en proposent la trame. Or, cette séquence se situe dans la France contemporaine – du moins le suppose-t-on à cause de la langue parlée – et il s'agit d'ailleurs du premier paysage contemporain dans l'œuvre de Michel Ocelot ; en réalité, la scène pourrait avoir lieu n'importe où, c'est-à-dire partout, en cela que son décor est un espace de chantier industriel, peut-être portuaire, qui pourrait se trouver dans la périphérie de n'importe quelle ville de la globalisation. Aussi, cet espace quelconque du présent revient entre le conte égyptien et le conte médiéval, ainsi qu'entre ce dernier et le conte turc qui clôt le long-métrage. En conséquence, *Le Pharaon, le Sauvage et la Princesse* ne compte pas deux déplacements

géographiques mais bien cinq, et deux d'entre eux procèdent du retour, puisque nous revenons par deux fois sur ce chantier. Par ces traversées et ces aller-retour, le cinéaste tisse ainsi la géographie d'un espace culturel méditerranéen, et la mer Méditerranée ne semble plus constituer une frontière *a priori*. A cet égard, *Azur et Asmar* (2006) reliait déjà les deux côtés de la Méditerranée, quand *Princes et Princesses* (2000) ou *Ivan Tsarevitch et la princesse changeante* (2016) regroupaient des histoires de lieux très divers – et d'époques différentes également.

C'est que la structure du *Pharaon, le Sauvage et la Princesse* semble aussi proposer une pensée de l'imaginaire des contes d'un point de vue temporel. D'un récit à l'autre, nous avançons dans l'histoire d'un point de vue chronologique, dans la mesure où nous partons de l'Antiquité pour ensuite nous situer dans la période médiévale et enfin à l'époque moderne. Toutefois, les séquences de la conteuse, qui se passent à l'époque contemporaine, viennent introduire dans le film une deuxième échelle de temps qui relève davantage de la boucle. En cela, la structure temporelle du long-métrage pourrait être décrite comme une ligne spirale ressemblant à l'aile d'un papillon. Cette construction formelle vient alors constituer les époques des contes en un passé ramené dans le présent par les récits de la conteuse et, de la sorte, celles-ci se répondent et se retrouvent par-là situées sur un même niveau temporel, ce qui est une façon de les relier. De la même façon, il s'agit d'une autre forme de l'aller-retour qui se trouve ainsi travaillée dans le film, et qui est temporelle, mais les contrastes entre les trois récits des contes d'un côté et les séquences de la conteuse d'un autre viennent aussi opposer notre époque à celles des contes. Ce serait peut-être une façon de soutenir que notre époque ne peut plus donner naissance à de tels contes. Ainsi, alors que le cinéma de Michel Ocelot ne semblait pas considérer les frontières sinon pour les dépasser par l'imaginaire, son dernier film semble en souligner une autre, dans le temps, que cette conteuse, en voie de disparition tente encore de rompre – et dont l'œuvre de Michel Ocelot essaie au moins de garder des traces. En fin de compte, ce qui dans le film fait communiquer les espaces relève également du manque, qui nous est contemporain, et il en surgit de-ci, de-là, dans le film, une forme de mélancolie.
Car en outre, à qui cette conteuse s'adresse-t-elle ? Son public, qui double certes les spectateurs de la salle, est composé d'ombres, mais les formes de ces dernières soulignent la diversité de ce groupe, dont il est possible de dégager cependant quelques tendances : le chantier de (re ?)construction, les casquettes, le casque de chantier, et la tenue en bleu de travail de la conteuse renvoient au monde ouvrier ; telle chevelure ou telle moustache, de même que la couleur de peau de la conteuse, rappellent la migration. De ce fait, ces contes du film se trouvent replacés dans une culture que l'on pourrait qualifier de populaire, et un dernier déplacement est suggéré, celui des migrants

contemporains traversant la Méditerranée. Par cette dernière évocation, la frontière revient, autrement, et elle réintroduit les séparations que les contes paraissaient annuler, ces migrants se trouvant dans un espace des périphéries et des marges – les liens relevés ne se conjugueraient ainsi qu'au passé, et c'est peut-être ce qui marque aussi le désenchantement du film : le temps des contes appartiendrait à un passé révolu, et cette culture populaire, en train de disparaître, se verrait reléguée dans les marges des terrains vagues et des chantiers que, malgré tout, ces laissés-pour-compte tentent d'habiter à travers ces rencontres autour des contes. Qui maintenant serait en mesure d'entendre les histoires qu'ils ont à raconter ? Par-là, Michel Ocelot nous dit-il que son cinéma appartient désormais aux marges, et que la culture populaire, happée par l'uniformisation des productions, disparaît, tant est si bien qu'il serait maintenant impossible de fonder une œuvre comme la sienne, et qu'il ne pourrait pas recommencer ?



3. Dispositif

L'assemblage de plusieurs histoires dans un même long-métrage n'est toutefois pas un procédé nouveau dans l'œuvre de Michel Ocelot : *Princes et Princesses* (2000) et *Les Contes de la nuit* (2011), comprenaient chacun six récits ; *Ivan Tsarevitch et la princesse changeante* (2016) rassemblait quatre contes.

Pour les histoires du *Pharaon, le Sauvage et la Princesse*, qui se passent donc à des périodes historiques différentes, le cinéaste procède à un important travail de recherches pour préparer ses fictions. Le premier conte, *Pharaon*, initie d'ailleurs le projet depuis le Louvre où le cinéaste travaillait à la demande du président du musée, et ce à l'occasion d'une exposition sur la terre des Pyramides,

et pour une rétrospective qui lui était destinée[7]. Le cinéaste collabore alors avec Vincent Rondot, conservateur des antiquités égyptiennes du musée[8]. Le travail de documentation se poursuit pour le conte médiéval : Michel Ocelot s'inspire d'un conte d'Henri Pourrat et il se rend à deux reprises en Auvergne pour s'imprégner des paysages. Pour le troisième conte, il ne cherche pas à rester fidèle à la réalité de l'Empire Ottoman de l'époque moderne, mais il s'appuie sur *Les Costumes de la Turquie* d'Octavien Dalvimart (1804) qui ont été pour lui une source d'informations essentielle, et sur les contes des *Mille et une nuits*.

De la même façon, la musique qui accompagne chacun des contes tente de rappeler son époque : pour l'Egypte pharaonique, les instruments sont principalement des percussions et des trompettes, quand il s'agit d'une vieille à roue dans le conte médiéval, et d'un orchestre pour l'Anatolie ottomane[9].

Le travail d'assemblage concerne également les techniques : ce qui se trouve rassemblé dans *Le Pharaon, le Sauvage et la Princesse*, ce sont les différentes influences graphiques de Michel Ocelot, et les motifs qu'il a creusés tout au long de son œuvre.

Le film est élaboré dans le studio EJT-Labo à Saint Quirin en Lorraine[10] et chez Mac Guff en Belgique[11], et la diversité des techniques d'animation qui le compose donne à chacun des contes sa singularité propre. Le conte d'Egypte s'inspire ainsi des fresques murales égyptiennes, dont il reprend les postures : têtes et jambes de profil et bustes de face. Néanmoins, cette imitation de l'Egypte ancienne cohabite avec des plans de visages de face et de trois-quarts. Le premier conte se caractérise également par les travellings, latéraux pour les plus longs, en général sur les champs de batailles, avant-arrière pour les plus courts induisant des changements de perspective, élargissant ou rétrécissant le champ en isolant les personnages. Ces changements d'échelles des plans sont particulièrement présents dans les séquences où le prince dialogue avec un dieu, venant souligner le rapport de force à l'œuvre entre les personnages.

---

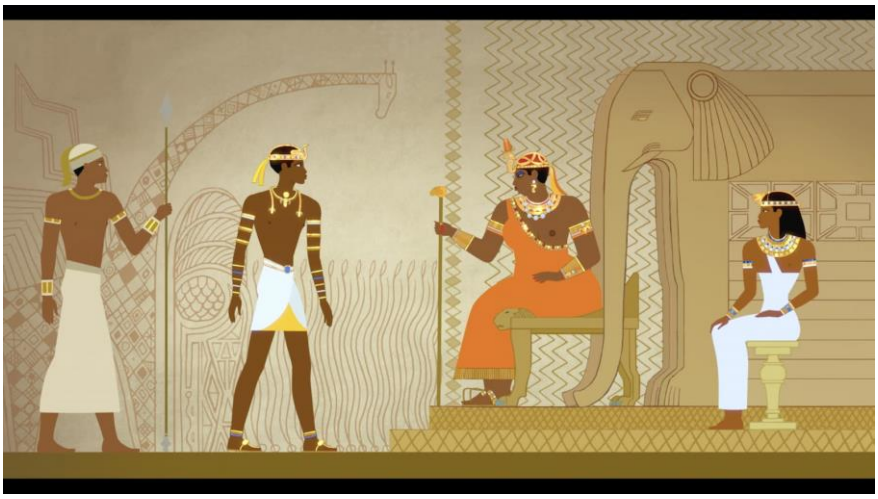
[7] « Les Mondes animés de Michel Ocelot », du 20 avril au 8 mai 2022 : https://www.louvre.fr/en-ce-moment/evenements-activites/les-mondes-animes-de-michel-ocelot

[8] Source : site du CNC : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/lart-des-contes-animes-selon-michel-ocelot_1816418

[9] Pascal Le Pennec compose la musique du film.

[10] Le même studio qui avait fabriqué *Aurel* (2020) de Josep.

[11] Où a été produit *Dilili à Paris* en 2018.



Le conte du beau sauvage privilégie les ombres découpées sur fonds colorés. On ne voit jamais autrement les personnages, qui se réduisent à des formes, ce qui pour le cinéaste s'accorde avec « le côté terrible de la situation et avec le ton du Moyen Âge »[12]. Ces ombres chinoises se trouvaient déjà dans *Princes et Princesses* et montrent que les choix esthétiques de Michel Ocelot viennent aussi

[12] Source : site du CNC : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/lart-des-contes-animes-selon-michel-ocelot_1816418

rencontrer les contraintes financières : c'est parce qu'il a souvent eu des difficultés pour financer ses films qu'il utilise cette technique[13]. Aussi, les personnages n'étant que des ombres, l'espace du champ peut être redessiné en fonction de leurs déplacements. Qu'il dévale des escaliers étriqués, qu'il escalade des arbres ou des fenêtres, qu'il joue avec sa balle dans le château, le garçon du *Sauvage* modèle l'espace du cadre, dès lors mouvant, au gré des vagabondages de son ombre.

Le conte turc, quant à lui, associe le foisonnement des couleurs à l'étrangeté merveilleuse du rêve. Michel Ocelot abandonnant sa volonté d'essayer de restituer l'Empire Ottoman de l'époque moderne écrit ce qu'il appelle une turquerie : « On fait comme Mozart qui fait la Marche Turque, c'est pas turc du tout mais on s'en fiche ! »[14] Cependant, l'allure spectaculaire de ce dernier conte contraste avec – et en cela renforce – la mélancolie qui affleure à mesure du récit. Or, ce dernier s'éloigne du conte, en cela que les deux personnages principaux ne cessent de fuir les normes et le pouvoir qui ne cessent de les contraindre – ainsi que leur condition sociale. En fin de compte, ils sont contraints d'écrire eux-mêmes leur propre histoire, et ils s'émancipent presque de la conteuse et de son créateur cinéaste, pour exister de façon indépendante. Le cinéaste interroge peut-être là les limites de la narration.

A cet égard, dans le dernier plan du film, les deux jeunes personnages regardent la caméra et, dans une adresse ultime aux spectateurs, ils préviennent : « La promenade est longue vers la vie. » Déjà, la mélancolie est là, à force de fuir et de rêver un amour impossible. Peu avant, la princesse disait : « Les contes, c'est fini ! »

[13] « Cinéma: pour Michel Ocelot, "les contes appartiennent à tout le monde" », *art. cit.* Pour *Le Pharaon, le Sauvage et la Princesse*, il n'obtient d'ailleurs pas l'aide du CNC.
[14] *Ibid.*

De nouveau, et sans doute d'une façon étrange et inquiétante en cela, Hong Sang-soo revient avec Kim Min-hee – n'ont-ils pas, cela étant, eux-mêmes un peu vécu une histoire d'amour proche de celles des personnages du film de Michel Ocelot ? Soudainement, depuis l'univers des contes, la princesse nous demande peut-être à la façon de Youg-hee comment, dès lors, mourir avec élégance.

4. Ressources

***Sur* Le Pharaon, le Sauvage et le Prince :**

- Le dossier pédagogique de BRUEL Marianne pour Parenthèse cinéma : http://www.education.parenthesecinema.com/files/books/dossier-pedagogique-50.pdf
- FIORILE Thierry, site de *France Info*, le 23 octobre 2022, en ligne : https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/sorties-de-films/le-pharaon-le-sauvage-et-la-princesse-nouveau-et-superbe-film-d-animation-de-michel-ocelot_5435482.html

***Sur* Dilili à Paris :**

- « Cinéma d'animation : analyse du conte féministe de Michel Ocelot "Dilili à Paris" », *Lumni*, le 1er septembre 2021, https://cinema.lumni.fr/edutheque/actualites/cinema-d-animation-analyse-du-conte-feministe-de-michel-ocelot-dilili-a-paris
- Le dossier complet de MARS FILM : https://www.castellinaria.ch/Dilili-a-Parigi-presskit-983f5d00?i=1&MasterId=g1_2369
- Un dossier pédagogique de MARS FILM : https://www.maisondupeuple.fr/wp-content/uploads/2018/09/dilili_a_paris_dossier_pedagogique_a4_cm_bd.pdf

***Sur* Les contes de la nuit :**

- Un dossier pédagogique de TOLOOIE Azadée pour Ciné School – Ministère de la culture, Institut français, Alliance française : https://www.enfant7art.org/wp-content/uploads/2020/11/Les-contes-de-la-nuit.pdf
- Le dossier complet de STUDIO CANAL : https://www.michelocelot.fr/attachments/DP_CDN.pdf

***Sur* Azur et Asmar :**

- Un dossier pédagogique de LEROUX Arnaud réalisé pour Ciné fête : https://www.cineligue31.com/images/stories/dossiers-pedagogiues/DP-Azur-et-Asmar-2.pdf
- Un dossier pédagogique du CPD Arts plastiques et visuels – DSDEN 77 : http://77lezarts.free.fr/atelier_cinema%20/Azur_et_Asmar.pdf

***Sur* Princes et princesses :**

- Un document pédagogique de LAGNIEZ Carole, Conseillère Pédagogique en Arts visuels du Gard, IUFM de Nîmes, 2005 : https://applications.ac-montpellier.fr/apps/dsden30/ia30/dossiers/arts/ecolecine/ressources/pbabay_030.pdf
- Les ressources du site Transmettre le cinéma : https://transmettrelecinema.com/film/princes-et-princesses/
- Une fiche sur le site de l'Académie de Metz-Nancy : https://www4.ac-nancy-metz.fr/ia54-gtd/arts-et-culture/sites/arts-et-culture/IMG/pdf/fiche_film_princes_et_princesses-2.pdf
- Des ressources et des liens sur le site de Canopé : https://www.reseau-canope.fr/atelier-val-d-oise/cinema/Princes-et-princesses

- Des ressources sur le site du ministère de la culture : https://histoiredesarts.culture.gouv.fr/Toutes-les-ressources/Transmettre-le-cinema/Princes-et-princesses-de-Michel-Ocelot

***Sur* Kirikou et la sorcière :**

- Un dossier pédagogique d'OMARI Myriem réalisé pour Ciné fête : https://docplayer.fr/15201988-Kirikou-et-la-sorciere-un-film-de-michel-ocelot-dossier-realise-par-myriem-omari.html
- Un dossier pédagogique sur le site de l'Académie d'Orléans : https://pedagogie.ac-orleans-tours.fr/fileadmin/user_upload/ia28/doc_peda/Arts_et_Culture/cinema/archives/2009-2010/Kirikou.pdf
- Un document pédagogique sur le site de l'Académie de Dijon : http://dsden89.ac-dijon.fr/docs/av/ec08-09/kirikou.pdf

Emmanuel Cano, 2022