

LA SÉMIOTISATION DE L'ESPACE À L'ŒUVRE DANS LE FILM YEELLEN DE  
SOULEYMANE CISSÉ : UNE MÉTAPHORE SPATIALE DE LA VIE POLITIQUE  
DES ÉTATS AFRICAINS CONTEMPORAINS

**Mahamadou Hassane Cisse**

Université Nazi Boni, Burkina Faso

[mohamedcis3@gmail.com](mailto:mohamedcis3@gmail.com)

**Résumé :** Les films de réalisateurs africains, du fait de la symbolique de l'espace dans le contexte africain, se présentent comme un véritable langage spatial qui échappe souvent aux spectateurs étrangers ou non avertis. En effet, l'espace filmique africain est informé d'objets et de signes potentiellement symboliques mais aux valeurs éminemment africaines. Cela présage d'un discours de l'espace à caractère hermétique qui nous convainc davantage que l'espace n'est jamais convoqué pour lui-même dans le récit filmique, encore moins de façon fortuite. Considérant l'espace comme un système signifiant, cette étude vise à examiner le signifié global ou l'espace de référence qui y est mis en scène. Il s'est agi de façon précise, d'interroger la sémiotisation de l'espace filmique de *Yeelen* (1987), film de Souleymane Cissé dont la poétique et le discours se présentent comme une métaphore spatiale de la vie sociale et politique en Afrique contemporaine.

**Mots-clés :** Culture - discours - espace - sémiotique topologique - symbolique

THE SEMIOTIZATION OF SPACE AT WORK IN THE FILM YEELLEN BY  
SOULEYMANE CISSÉ : A SPATIAL METAPHOR OF THE POLITICAL LIFE OF  
CONTEMPORARY AFRICAN STATES

**Abstract :** The films of African directors, because of the symbolism of space in the African context, present themselves as a real spatial language that often escapes foreign or uninformed spectators. Indeed, the African filmic space is informed of potentially symbolic objects and signs but with eminently African values. This presages a discourse of space of a hermetic nature which further convinces us that space is never summoned for itself in the filmic narrative, even less in a fortuitous way. Considering space as a signifying system, this study aims to examine the global signified or the space of reference that is staged there. It was a question of precisely questioning the semiotization of the filmic space of *Yeelen* (1987), a film by Souleymane Cissé whose poetics and discourse are presented as a spatial metaphor of social and political life in contemporary Africa.

**Keywords :** Culture - discourse - space - topological semiotics - symbolic

## Introduction

Le cinéma est un art de représentation par excellence, et de ce point de vue, la poétique et la réception de l'espace deviennent stratégiques aussi bien pour les réalisateurs que pour le public destinataire qui a besoin de se reconnaître dans son espace de vie. Et l'importance de l'espace dans la narration relève non seulement du fait qu'il participe à la structuration du récit filmique mais aussi, du fait qu'il participe au processus de discoursivisation à l'œuvre dans ce récit. Fernando Lambert souligne à ce sujet que « dans certains cas, l'espace peut constituer la forme narrative dominante ou grandement caractéristique d'un récit » (1998, p.115) et, suivant la perspective greimassienne, l'espace est plutôt une forme signifiante et active qui signifie potentiellement tout autre chose que l'espace lui-même. En abordant cet espace diégétique, l'on envisage l'espace social dans sa dimension immatérielle, symbolique et politique. Cependant, les films de réalisateurs africains, du fait de la symbolique de l'espace très prononcée dans le contexte africain, se présentent comme un langage spatial à caractère plutôt fort hermétique. À cela s'ajoute le recours assez fréquent aux figures spatiales comme configurations globalisantes dans certains films sous formes d'espaces sémiotisés et humanisés. La lecture du film *Yeelen* (1987) de Souleymane Cissé permet de constater cette réalité.

Comment peut-on alors cerner le sens profond d'une telle sémiotisation de l'espace à l'œuvre dans ce film de fiction instaurant un certain hermétisme dans sa lecture ? Pour ce faire, la présente réflexion relève de la sémiotique topologique qui offre l'avantage de désigner tout à la fois « la description, la production et l'interprétation des langages spatiaux » (Greimas, 1976, p.131). Son objet peut être défini à la fois « comme inscription de la société dans l'espace et comme lecture de cette société à travers l'espace » (Greimas, 1976, p.133) et elle opère à partir d'un signifiant spatial mis en corrélation avec son signifié culturel en vue de cerner le sens de l'objet. Elle s'inscrit aussi dans le sillage de la sémiotique des cultures au regard de ce que le monde diégétique en tant qu'espace-temps est animé par des personnages appelés à y imprimer une forme de vie aux implications socio-culturelles et politiques. Fort de cela, cette étude se fixe pour objectif d'étudier la sémiotisation de l'espace filmique *Yeelen* en vue d'explicitier le discours socio-politique et culturel se dissimulant derrière la forme signifiante donnée à voir. Après avoir défini son cadre théorique et sa démarche, elle examinera la symbolique des espaces et des topoï identifiés avant d'explicitier la métaphore spatiale conçue comme une topique culturelle dans ce film.

### 1. Présentation du corpus et concepts théoriques

#### 1.1. *Synopsis du film Yeelen*

*Yeelen* retrace le parcours de *Nianankoro* un jeune homme issu d'une famille bambara, garant d'un pouvoir magique ancestral, dans une Afrique mythique. Il est contraint de fuir son village, sur conseil de sa mère, pour échapper à la colère de son redoutable père *Soma* qui cherche à l'éliminer, parce que, dit-il, son fils s'est emparé de leur héritage qu'il veut divulguer. Il veut trahir le secret du *komo*. Il le poursuit, armé de son pilon magique. Le jeune homme traverse le pays de bout en bout, à la recherche de son oncle *Djigui*, frère jumeau de son père, devenu aveugle pour avoir tenté de partager avec son peuple le secret de l'*Aile du Korê*. Dans sa fuite aux allures

de quête initiatique, *Nianankoro* rencontre un *homme-hyène* hilare qui lui prédit un avenir radieux fait de lumière. Chemin faisant, des bergers peuls le soupçonne d'être un voleur de bétail. Arrêté et condamné, il échappe à la mort grâce à ses forces occultes qu'il mettra au service de ce peuple en le débarrassant des assaillants. Il quitte avec *Attou*, la jeune épouse du *roi peulh*, *Rouma Boll* qui lui offrit, en plus, un sabre. Il passe par la source de *Bongo* où il se purifie avec sa compagne avant de retrouver *Djigui*. Ce dernier lui apprend le maniement de l'*Aile du Korê* dont il fera usage lors sa confrontation tragique contre son père qui a fini par le retrouver. Ils se neutralisent à travers un duel cataclysmal. Le fils de *Nianankoro* aussitôt né, marchera sur les cendres et les vestiges de ce désastre avec les attributs de son père, un signe d'espoir. Il s'agit bien là de l'avènement d'une renaissance.

### 1.2. Considérations théoriques et démarche

L'espace est susceptible d'être analysé comme une sémiotique, car conformément à ce qu'établit la théorie générale du langage, seuls les systèmes signifiants habilités à parler d'autres choses que d'eux-mêmes sont appréciés comme une sémiotique quelconque. L'espace modélisé par le cinématographique se constitue en une forme signifiante qui s'érige alors en véritable langage spatial susceptible « de "parler" d'autres choses que de l'espace, de même que les langues naturelles, tout en étant des langages sonores, n'ont pas pour fonction de parler de sons » (Greimas, 1976, p.130). De façon précise, l'espace en tant que donnée figurative, appelle toujours une interprétation thématique et axiologique (Courtés, 1991, p.231). C'est pourquoi l'analyse de l'espace filmique en tant qu'espace dramatique et artistique commande que l'on aille au-delà des descriptions du paysage ou du fond décoratif, assimilables à un simple réceptacle de l'action, pour s'intéresser aux interactions entre les différents objets de l'espace diégétique formant une autre structure du topos qui, elle, participe à l'expression d'autres réalités inhérentes à cet environnement, d'abord physique, mais aussi politique, social et culturel. Iouri Lotman fait bien de prévenir que,

Tout le continuum spatial du texte, dans lequel est re-produit le monde de l'objet, s'ordonne en un certain topos. [...] Derrière la représentation des choses et des objets, dans l'environnement desquels agissent les personnages du texte, apparaît un système de relations spatiales, une structure du topos. En outre, étant un principe d'organisation et de disposition des personnages dans le continuum artistique, la structure du topos intervient en tant que langage servant à l'expression d'autres relations, non spatiales du texte. (Lotman, 1999, p.323-324)

Sous ce rapport, l'espace se trouve instauré comme un signifiant qui n'existe que pour être pris en charge, et de ce point de vue, il signifie « autre chose que l'espace, c'est-à-dire l'homme, qui est le signifié de tous les langages » (Greimas, 1976, p.130). Ce signifié est à fois arbitraire et motivé car il varie selon les contextes culturels. De façon précise, explique Greimas (1976, p.130), la sémosis se pose comme une nécessaire relation à établir entre une catégorie du signifiant et une catégorie du signifié. Et le signifiant spatial, lui, renvoie à cette infinité de significations, se présentant sous forme de figures du monde naturel, monde du sens commun. Dans le film *Yeelen*, la caméra est intentionnellement focalisée sur divers espaces entre lesquels déambulent les héros

(*Nianankoro* et son camp), en tant figures et « vecteurs de programmes actionnels auxquels sont subordonnés et les autres personnages et l'organisation du scénario » (Gardies, 1989, p.14). Et ces espaces, présentés dans un rapport de contiguïté ou de complémentarité, sont pour les plus significatifs, la brousse, les champs, le village, la rivière, la source du *Bongo*, l'espace du *komo*, la forge, la cour du *roi Peulh*, le champ de bataille, etc. Ces différents espaces donnés à voir et participant à la narration filmique s'entremêlent en un véritable système signifiant et se constituent ainsi en un langage spatial « permettant de parler "spatialement" des choses sans rapport apparent avec la spatialité » (Greimas, 1976, p.133). Pour cerner ce signifié global, il sera nécessaire d'interroger la symbolique de l'espace dans le contexte africain d'une part, et d'examiner le mode d'organisation (la nature des relations) de l'espace diégétique qui s'impose à lui d'autre part. Toutefois, les cinéastes africains conçoivent le cinéma comme étant le carrefour des différents espaces où l'on interprète le réel, où l'on raconte tout en se racontant. Ils font du cinéma « un territoire où les espaces succèdent aux espaces, dans des imbrications toujours nouvelles et inattendues, espaces de désir, de rêve, d'imaginaire et de fantaisie, espace de liberté et de responsabilité, espaces d'ombre et de lumière... » (Kaboré, 1995, p.373).

À propos de la démarche à adopter, l'analyse consistera à partir des deux dimensions, à savoir le signifiant spatial et le signifié culturel, en les mettant en corrélation afin de parvenir à construire le sens des objets topologiques. Pour ce qui est de ce signifié, il faudra tenir compte du fait que les cinémas africains en général, « dans un souci de monstration, [entreprennent] en fait une véritable quête de l'espace référentiel, expression qu'il faut entendre, ici, comme le désir obstiné de faire référence à un espace réel ou postulé » (Gardies, 1989, p.15). Le langage spatial que l'on s'évertue à déchiffrer ici est à considérer comme « un langage par lequel une société se signifie à elle-même. Pour ce faire, elle opère d'abord par exclusion, en s'opposant spatialement à ce qui n'est pas elle. [...] L'organisation sociale du village [et Lévi-Strauss l'a bien montré], se trouve ainsi signifiée spatialement » (Greimas, 1976, p.131). Il est donc question d'un espace social, un espace sémiotisé et donc porteurs de signes permettant de le décrypter. Pour Béatrice Turpin, cet espace est fortement humanisé, et de ce point de vue, il se veut « [le] lieu d'échanges et de fabrication de sens. Étudier la sémiotisation de l'espace, c'est étudier comment celui-ci devient signifiant, montrer que le discours sur l'espace est avant tout un discours social, car l'espace lui-même est constitué socialement » (2012, p.4). Il devient par moment plus difficile de cerner le signifié exact de cet espace organisé en système signifiant, notamment lorsqu'il emprunte la structure d'une métaphore spatiale. En effet, la métaphore se présente comme la figure du discours la plus importante qui désigne des transferts par analogie. Nicole Ricalens-Pourchot précise :

Cette figure consiste en un rapprochement de deux réalités distinctes. Il s'agit du remplacement du mot « normal » par un autre mot appartenant à un champ sémantique (= ensemble structuré de sens) différent mais tous deux présentant des similitudes. On dira, par exemple, s'enivrer de vin au sens propre et dans le sens métaphorique s'enivrer de plaisir, c'est-à-dire être transporté, excité par le plaisir comme on l'est par le vin. La métaphore est ici une image résultant d'une comparaison instantanée et sous-entendue où le comparant vin (non exprimé) appartient au domaine de la boisson et le comparé plaisir au domaine des sentiments ; l'un et l'autre doivent être

présents dans l'esprit de l'interlocuteur ou du lecteur pour que la métaphore soit comprise. (Ricalens-Pourchot, 2005, p.123-124)

## 2. La symbolique des espaces et des topoï

### 2.1. La figuration de l'espace sacré

L'examen des articulations de l'espace permet de constater qu'un lieu quelconque « ne peut être saisi qu'en le fixant par rapport à un lieu autre, qu'il ne se définit que par ce qu'il n'est pas. (...) L'appropriation d'une *topie* n'est possible qu'en postulant une hétérotopie : c'est à partir de ce moment seulement qu'un discours sur l'espace peut s'instituer » (Greimas, 1976, p.130). Un lieu se définit toujours par rapport à ce qu'il n'est pas, et une telle disjonction peut être tantôt indéfinie et apparaître comme : *ici vs ailleurs*, ou bien prendre des contours précis comme : *englobé vs englobant*. C'est ainsi que l'on aura tendance à définir le sacré par opposition à ce qui ne l'est pas, c'est-à-dire le profane. Notre conscience du sacré tient dans ce qu'il se manifeste comme quelque chose de tout à fait différent du profane, dans ce qu'il implique l'idée de la manifestation « de quelque chose de "tout autre", d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde, dans des objets qui font partie intégrante de notre monde "naturel", "profane" » (Eliade, 1965, p.17). L'idée du sacré s'accompagne et s'entoure généralement de l'idée du religieux, c'est-à-dire qu'il existe un certain préalable, la croyance. Dans le contexte africain, l'on parle de religion traditionnelle, l'animisme qui autorise que l'on parle d'une pierre sacrée, d'un arbre sacré, d'un espace sacré.

Cela voudrait dire que l'espace est loin d'être homogène. « Il y a donc un espace sacré, et par conséquent "fort" significatif, et il y a d'autres espaces, non-consacrés et partant sans structure ni consistance, pour tout dire : amorphes » (Eliade, 1965, p.25). C'est à l'image de cette réalité que l'espace filmique de *Yeelen* est représenté par endroit, ou à certains lieux, comme un espace sacré, globalement constitué de lieux (sous-espaces) fermés et qui fonctionnent suivant des règles topologiques bien connus des destinataires c'est-à-dire des sujets en conjonction avec cet espace-objet. On le constate, cet espace est prioritairement réservé aux initiés qui se recrutent dans la frange des adultes, des personnes pétries d'une certaine connaissance ésotérique. Il est ouvert, de façon circonstancielle, aux enfants, et ce du fait de leur innocence/pureté, juste pour exécuter une action (tâche) commanditée par les maîtres des lieux. Le plus souvent, cela arrive en prélude à un rituel, à un cérémoniel ou acte de sacrifice.

Cet espace est particulièrement interdit aux femmes, quel que soit leur âge. Cependant les vieilles femmes, connues pour avoir dépassé l'âge de la procréation, et donc exemptée de certaines formes de "souillure" et capable de garder le secret, elles, sont autorisées à faire leur entrée dans ces espaces dont la sacralité peut être reconsidérée ou levée par moment. Elles y vont pour sacrifier à certains rituels, pour faire certains sacrifices en vue de conjurer un sort, ou de solliciter l'aide d'un esprit tutélaire quelconque. C'est le cas de *Mah* venue à la rivière implorer la *déesse de l'eau* et dont la prière a été entendue car *Nianankoro* son fils a atteint son objectif. La rivière, ici espace de sacrifice est perçue comme un espace d'évacuation, de transmission ou de purification. Il s'agit de l'idée de débarrasser quelqu'un d'un souci ou d'un tracas en le charriant vers un ailleurs.

Sous forme de signifiant polymorphe, ces espaces sacrés et théâtres de rituels obéissent habituellement à des formes circulaires et circonscrites, avec un axe d'accès défini et qui traverse l'espace jusqu'à l'autel du sacrifice. Le mode de déplacement épouse cette sacralité en imposant une gestuelle, un rythme, des postures, une attitude et même un accoutrement particulièrement évocateur ou atypique, selon les circonstances ou les événements. La nudité semble particulièrement observée dans bien de cas, signe de sincérité, d'humilité et de proximité avec les esprits invoqués. Les incantations fonctionnent aussi comme un langage ésotérique... Les sacrifices et les offrandes vont en augmentant de puissance dans ce film, c'est-à-dire d'un poulet rouge à un bouc blanc, avant de passer à un chien rouge et à un albinos entrant à reculons dans l'arène du sacrifice. L'omniprésence du feu, symbole de puissance divine, retient aussi l'attention. Dans l'ensemble, l'espace sacré est un espace de violence (physique, verbale, morale) et d'horreur, assorti constamment de signes symboliques de nature à renforcer le caractère hermétique de ce langage topologique. Cette figuration de l'espace indexe les détenteurs du pouvoir en général et les hommes politiques en particulier. Elle dénonce les actions de nuisance et les complots dont ils sont comptables à l'endroit du peuple qu'ils sont supposés protéger. Et l'échec de *Soma* à la fin du film montre clairement la nécessité d'assainir le mode de gouvernance en Afrique pour le bonheur du peuple, plutôt souverain. Les images ci-dessous, extraites des séquences de *Yeelen*, illustrent parfaitement la force du sacré symbolisée ici à travers la dominance de la verticalité et la puissance du feu hérité des dieux.



Image 2



Image 1

## 2.2. *L'espace de la forge, le symbole des alliances*

Dans *Yeelen*, les forgerons sont les sujets conjoints à cet espace particulièrement symbolique au regard de sa position dans l'espace social et culturel du village. Selon Maryse Marsailly (2012), les mythologies ont élevé le forgeron au rang de personnage mythique ou divin. La forge et la métallurgie, considérées comme des arts qui relèvent du sacré, se retrouve dans différentes traditions... Les fondeurs et les forgerons, grands maîtres du Feu et des Métaux, sont souvent redoutés : leur ouvrage implique un savoir initiatique, une signification cosmogonique, et un acte de création qui n'est

pas sans dangers. Le forgeron est l'alpha et l'oméga dans la vie des hommes et même dans une certaine mythologie<sup>1</sup>. On parle même du mythe du forgeron, une figure connue de tous, appréciée et redoutée à la fois, du fait de son savoir-faire et de ses pouvoirs. Très souvent, la communauté lui attribue « des pouvoirs surnaturels, magiques ou spirituels. Comme les dieux forgerons, les artisans du métal peuvent utiliser ces forces pour ou contre les hommes ou les divinités. Parfois leur activité est associée à la sorcellerie, et cela les rend redoutables... » (Marsailly, 2012). Il doit sa popularité au fait qu'il fabrique des armes (flèches, lances, sabres, couteaux, poignards, boucliers, armures, etc.), des outils de l'agriculture (dabas, faucilles, houes, pioches, etc.), des instruments de travail manuel (marteau, enclume, tenailles, ciseaux, etc.), des outils de construction, des ustensiles de cuisine, etc.

Sous ce rapport, la forge passe pour être un espace incontournable, un cadre fédérateur de toutes les énergies, de toutes les forces vives du village. De ce point de vue, l'espace évoque ici l'esprit communautaire qui caractérise les sociétés africaines au sein desquelles l'individu s'efface au profit de la communauté. Cela n'entame en rien son caractère sacré lié au mythe même du forgeron. Chaque objet de cet espace passe pour un symbole sacré que les autres membres de la communauté craignent de manipuler. A ce propos, on peut lire :

La forge fut en Afrique, l'un des plus anciens sanctuaires où l'homme ait adoré un dieu, par le truchement du feu de la forge. *En bambara*, ce foyer se nomme « fan », qui signifie « œuf » et par extension « l'œuf du monde ». Comme le métier à tisser, chaque élément de la forge est un symbole sacré d'un des aspects de la Force créatrice : le soufflet, qui s'introduit dans le foyer, représente le principe masculin transmettant la vie sous forme de souffle, le foyer animé par ce souffle étant ici le principe féminin. L'enclume, jadis traditionnellement de forme ronde ou ovale, représente la matrice, tandis que la masse symbolise l'organe mâle<sup>2</sup>.

Il en va ainsi dans ce film où la communauté *bambara*, les gardiens du *Komo*, ultra conservateurs, ont marqué leur accord pour soutenir *Soma* contre son fils dissident, *Nianankoro* à qui ils reprochent de s'être emparé de leur héritage pour le divulguer. Le forgeron connu pour être un médiateur, un facilitateur entre les membres de la communauté se devait de tenter de réconcilier *Nianankoro* et son père *Soma* qui y est passé avec son pilon magique en exposant l'objet de sa visite. C'est donc par esprit de communauté et par solidarité aux autres gardiens du *komo* qu'il reçoit le soutien du forgeron. Il lui indique la direction suivie par le jeune dissident. L'espace dans sa configuration n'offre aucune place à l'individu ; il oppose plutôt *individu* à *communauté* pour ainsi parler d'un socialisme à valeur plutôt mitigée. Selon Léopold Sédar Senghor, « les sociétés noires africaines mettent plus l'accent sur le groupe que sur l'individu, plus sur la solidarité que sur les besoins de l'individu, plus sur la communion des personnages que sur leur autonomie » (repris par E. Léqueret, 2003,

---

<sup>1</sup> Héphestos, le forgeron de l'Olympe est le fils de Zeus et d'Héra. Il est le dieu de la métallurgie et des volcans dont il maîtrise le feu souterrain. Les Romains l'appellent Vulcain. Zeus, Indra, Thôrr et Horus sont armés par des forgerons d'exception. Symbole de puissance divine et de souveraineté céleste, l'arme ou l'outil sacré par excellence est souvent *le Foudre*, qui se rattache à l'Éclair et à l'Orage.

<sup>2</sup> PPUN Association humanitaire Passeport pour Une Naissance, *Les Forgerons*, article consultable sur <http://www.ppun.fr/PPUN%20site%20textes/Les%20forgerons.html>

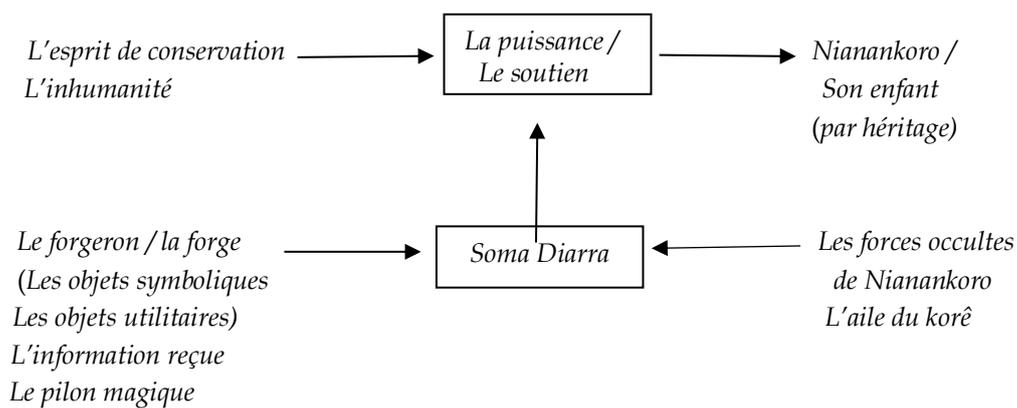
p.20). L'individu a obligation d'incorporer la communauté avec qui il partage sa vie et ses projets. La figure du forgeron en elle-même incarne cette symbiose communautaire car, la pratique de l'endogamie chez les forgerons en Afrique fait du forgeron un être indépendant jouissant d'une liberté de circulation. Il est au service de tous. A ce propos, Dieterlen Germaine rapporte :

En Afrique Occidentale, les forgerons forment généralement des groupes sociaux endogames. Ils sont indépendants, quasi internationaux – un forgeron est partout « chez lui » où se trouve une forge et peut s'établir là où il le désire, là où il est sollicité (x). Ils vivent en symbiose avec les peuples auprès desquels, pour lesquels, ils travaillent, dont les techniques de base diffèrent et sont soit la pêche, soit le pastorat, soit l'agriculture. (...) Chaque ethnie se trouve - peut-on dire - face à ses propres forgerons, lesquels cependant jouent dans chacune d'elles un rôle social et religieux parfois de premier plan. (Dieterlen, 1964, p.5)

En plus d'être un lieu de convergence pour tous, cet espace contribue à conférer le pouvoir à l'homme ou à le renforcer dans une certaine mesure. Tout sujet parvenant à entrer en conjonction avec cet *espace-objet* bénéficie alors de l'accompagnement du forgeron comme adjuvant. En réalité, le forgeron est aussi un médiateur et intercesseur entre le monde des vivants et le monde invisible. Le passage de *Soma* par la forge peut être alors compris comme une quête d'un *objet-modal*, l'information sur l'itinéraire de *Nianankoro*, désormais son ennemi. Ce dernier y était et il a dû bénéficier aussi des pouvoirs que confère la forge en termes de compétences. Le parcours qui entoure cette quête peut être visualisé sur le schéma actantiel ci-dessous. La symbolique de la forge en tant qu'espace est à rechercher aussi dans les objets qui peuplent habituellement ce cadre de travail artisanal. L'enclume, solidement fixée dans le sol, au centre de la forge, est prêt à accueillir le fer rougi et désormais malléable car directement extrait des entrailles des braises maintenues ardentes grâce à la puissance du vent projeté par des soufflets conçus à base des peaux d'animaux. Le forgeron maîtrise le secret du feu, un feu capable de fondre le métal et de l'informer pour créer des objets, profanes ou sacrés, mais dont la factitivité implique généralement l'idée du *pourvoir faire-faire*. La photo ci-dessous (image 3) traduit à elle toute seule la symbolique de la forge en pays bambara.



Image 3



Le schéma actantiel du parcours de Soma Diarra

Dans ce cas de figure, ce langage opère à partir d'un signifiant spatial habilité à signifier, puis « [à] signifier la présence de l'homme au monde, son activité informatrice de la substance, transformatrice du monde. [...] Tout comportement humain, ne serait-ce que "creuser un trou", par exemple, est doublement signifiant : pour le sujet du faire, d'abord, pour le spectateur de ce faire, ensuite » (Greimas, 1976, p.133-134). Le forgeron parvient à faire qu'une action ait lieu au sens propre comme au sens figuré du terme. Cela traduit cette autre forme d'alliance entre la forge et les bénéficiaires des services de cet espace dont le maître incarne une puissance incontestée. Sa parole est respectée et dans bien de cas, il est sollicité pour concilier des couples en désaccord, des personnes en conflits divers. Il est le garant de la stabilité sociale, une figure entre les hommes et les dieux. Le discours de l'espace tel que configuré dans cette séquence implique l'idée de la trajectoire du forgeron qui passe de l'humain au surhumain, capable d'intercéder auprès des dieux pour la cause des hommes.

### 3. Le corps comme espace et le corps dans l'espace

#### 3.1. *Le corps comme espace signifiant*

La représentation de l'espace diégétique n'est pas « une affaire de "captation" de l'espace physique réel, mais une affaire de sens : il s'agit non de "représenter", mais de "signifier" l'espace de référence » (Gardies, 1993, p.73). De ce point de vue, ce ne sont que les objets peuplant un espace donné et les lieux qui le constituent qui peuvent être cernés par la caméra. C'est pourquoi l'analyse des lieux et objets montrés dans le film *Yeelen* conduit à l'idée d'une métaphore spatiale employée pour signifier l'espace de référence. La caméra du réalisateur explore le corps de certains personnages, des figures actantielles actives et jeunes, notamment dans leur interaction pour signifier davantage de réalités en lien avec la sémiotisation de l'espace. Sous ce rapport, le corps se présente comme un autre "espace" signifiant. Les corps de *Nianankoro* et de *Attou* sont explorés à travers une interaction silencieuse mais expressive en vue d'exprimer un discours autre que celui de l'espace. Pour Florence Paravy, la peau et la chair sont « des canaux privilégiés d'interprétation des corps par lesquels transitent les messages émis par l'espace extérieur. Elles seront aussi les lieux où s'inscrivent les blessures infligées par le monde. Le corps peut faire la richesse de l'être et de son rapport au monde, avec lequel il ne cesse d'échanger des multiples messages... » (1999, p.250).



Image 4



Image 5

Les images ci-dessus, image 4 et image 5, serviront d'illustration aux différentes interprétations des interactions corporelles dans le contexte social et culturel traditionnel africain. Certaines interactions semblent se résumer à la gestuelle, excluant le verbal et même le regard. En effet, à l'image de ce qu'avait constaté Jacques Fontanille dans les films de Idrissa Ouédraogo, ici « la plupart des interactions empruntent leur expression à une gestualité spécialisée et culturellement codée (...) mais [ces] interactions corporelles suffisent à l'identification de la nature et de la thématique de l'interaction en cours » (2020, p.377). À travers ces plans d'ensemble, Souleymane Cissé dévoile des sentiments peut-être moins perceptibles mais suffisamment pertinents. Le fait de se côtoyer et de se toucher sans même se regarder évoque un sentiment de gêne qui trouve son paroxysme lorsque *Attou* a dû ôter son habit en restant en retrait, légèrement en arrière par rapport à *Nianankoro*. À cela se

mêle une certaine hésitation, un doute que l'on peut comprendre parce qu'il s'agit d'un jeune homme et une femme mariée, et pire encore elle est la femme du *roi peulh*, le parent à plaisanterie du *jeune bambara*. Les deux personnages sont présentés côte à côte (image 4), mais l'idée de la fécondité de *Attou*, venue en ces lieux pour y être soignée, n'est suggérée qu'à travers la calebasse ouverte vers le ciel, prête à recevoir un contenu. Et sa position sur une termitière fait songer à l'idée de la vie et de l'abondance recherchée auprès d'un être suprême, au-dessus des humains, comme le suggère la calebasse qui trône au-dessus des têtes des personnages accroupis. L'analyse des signes plastiques dans ce cadrage révèle un environnement plutôt dénudé, un sol nu, des arbres sans feuilles, un tout qui rime avec la couleur grise de la terre de la termitière et la couleur cendre du ciel.

Par contre, une lueur d'espoir surgit du côté de la femme au regard de la seule touffe de feuilles présente dans ce cadre, placée à sa droite. Cela est bien confirmé par l'image 5, celle de la séquence suivante montrant un environnement verdoyant, une nature propice à la fécondité, preuve de renaissance retrouvée chez *Attou*. Aussi, sa nudité et sa posture parlent-elles plutôt de féminité active, une prédisposition à la procréation. Les deux personnages partagent une certaine intimité à présent. Si la nudité est un langage spatial et corporel, un langage de sincérité entre des humains et un être suprême, dans ce contexte, elle intègre l'idée du sacré s'adjoignant d'autres postures, notamment l'agenouillement et l'accroupissement en signe de prosternation devant l'autel du sacrifice. Les deux personnages venus pour ce rituel observent tous cette contrainte dans un silence prolongé mais fort appréciable comme une absence significative du bruit. Il s'agit du moment des invocations adressées à la divinité de la procréation si l'on considère que l'enfant né de cette relation est une preuve de la prière acceptée. Et c'est justement après ce rituel devenu un prétexte à une rencontre amoureuse ayant conduit à un acte sexuel que le nouveau couple entamera son voyage à l'issue duquel *Attou* mettra au monde l'enfant de *Nianankoro*.

Le corps est aussi exploité comme un espace signifiant dont le signifié parle de l'amour comme on peut le voir à travers cet attachement que *Attou* témoigne à *Nianankoro* bien que l'oncle *Djigui* le lui a déconseillé. L'image 6 a la particularité de capter l'interaction les deux corps à travers un plan général avec une profondeur assez importante. Ils sont au bout d'une ruelle qui semble se rétrécir davantage lorsque l'œil cherche le fond. Ce rétrécissement n'est pas sans insinuer un rapprochement ou une proximité qui cède la place à un vide plus important à la hauteur des personnages : c'est donc dire que la caméra prépare le spectateur à vivre une séparation imposée par le départ imminent de *Nianankoro* que le devoir appelle ailleurs. De même, la posture des corps à la verticale qui contraint l'œil à vivre une rime visuelle à travers la verticalité des murs et concessions qui bordent la ruelle. Si la symbolique de la verticalité permet d'évoquer une certaine élévation vers le ciel, dans ce contexte, il est plutôt question de l'aspiration de l'âme à accéder à cette dimension céleste qui est un palais fait d'amour, de bonheur mais où l'abstrait, le symbolique et les sens se côtoient. Le contraste entre les vêtements de part et d'autre témoigne de cette harmonie entre les deux personnes à l'image de l'harmonie visuelle elle-même. La couleur ocre de la robe de *Attou* et le roux du boubou de *Nianankoro* procèdent de cette réalité. Cette réalité se prolonge jusqu'au niveau des teints : au teint clair de la jeune femme répond le noir-bronzé de la peau de son homme. L'attouchement des corps et l'échange du long regard franc corroborent

l'idée de cet amour fugitif et inapprivoisable malgré leur sincérité. D'ailleurs, les propos de *Attou* justifient ce sentiment lorsqu'elle lui lance : « *Ne m'oublie pas !* »

Enfin, l'image 7 permet de découvrir l'espace du corps dans un espace qui se veut le lieu d'expression de la beauté physique. Elle émane du visage luisant de *Attou* et elle est renforcée par la fraîcheur du cadre à travers son vert olive mêlé aux couleurs sombres en arrière-plan. La caméra a capté le sourire du personnage qui s'accompagne d'un regard plutôt rassurant, une humeur plutôt bonne. S'il n'est pas permis de parler de l'effet immédiat de l'eau de purification de la *source de Bongo*, il est tout au moins permis de constater que la désormais ancienne femme du *roi peulh* a fini par tourner la page en affichant un air décontracté. Si le plastique garantit une beauté physique ici, les jets d'eau qui atteignent le corps luisant de *Attou* viennent donner un éclat particulièrement attrayant à l'image. Le ruissellement de l'eau observé sur ce corps, lui, évoque une certaine sensualité. Ici, peut se lire la figuration de l'érotisme exprimée au centre du cadre à travers un gros plan habituellement exploité dans la description des objets ou du visage, comme c'est le cas ici. Cela permet d'apprécier les éléments de parure comme la coiffure ou la longue chevelure noire et l'anneau en or au niveau du nez qui peuvent passer inaperçus aussi. Autrement dit, le réalisateur a plutôt procédé au portrait de *Attou*, la *femme peulh* telle qu'elle se présente avec sa corpulence et sa taille moyennes, plutôt faibles par rapport à celles de *Nianankoro*, le jeune bambara (voir l'image 6)



Image 6



Image 7

### 3.2. *L'intrusion du corps dans un espace territorial*

Considérant la sémiotique topologique « comme inscription de la société dans l'espace et comme lecture de cette société à travers l'espace » (Greimas, 1976, p.133), les différents lieux montrés et visités par la caméra s'érigent en des complexes spatiaux dont la morphologie sociale statique « cherche à se manifester par tous les langages ou, plutôt, (...) est érigée en signification grâce à ces langages » (Greimas, 1976, p.132). L'espace, premier bien de l'homme, a toujours été l'objet de convoitise et de litige entre individus, puis entre communautés. Dans *Yeelen*, la sémiotisation de l'espace à laquelle l'on assiste permet de confirmer cette situation. En effet, le jeune *Nianankoro* a été contraint de quitter son village natal pour échapper à la méchanceté de son père. De ce point de vue cette disjonction avec la terre de ces ancêtres est vécue comme un

traumatisme au même titre que celui constaté pendant toute sa période d'errance jusqu'au village des peuls où il rencontrera l'amour. Chaque fois qu'un personnage en tant qu'allogène fait une intrusion dans un espace géographique (territoire) étranger, il rencontre immédiatement une certaine force répulsive du côté des indigènes. Cette force se mue en tension, une altercation dont l'intensité tient dans la nature des propos proférés par l'étranger et dans la mobilisation des autochtones qui vivent cette intrusion comme une sorte de violation de leur intimité. Ainsi, *Bafing*, la poursuite de son neveu *Nianankoro*, a fini par rencontrer une hostilité des *villageois peulhs* et de leur chef qui ne pouvaient admettre une telle violation de leur territoire. La caméra, à l'image de ce que donnent à voir les films western, exploite une certaine dramatisation des actions des personnages à travers des plans d'ensemble assortis de mouvements quasi-ralentis avec une propension à adjoindre quelques plans d'une plongée. Cette technique offre l'avantage de camper l'action, d'optimiser le suspens chez le spectateur. Le réalisateur affiche ainsi son choix en condamnant cette attitude des *autochtones* de nature à remettre en cause l'hospitalité légendaire des peuples africains. En réalité, le récit met en lumière l'esprit de conservation de l'espace qui se traduit par une tendance de territorialisation même des esprits. L'image 8 ci-dessous illustre bien cette emprise de l'espace sur l'espace mental de l'homme en général.



Image 8

Il en va de même pour le jeune *Nianankoro* contraint de partir en exil, et qui lors de son itinéraire, a vu ses ennuis commencer en territoire étranger. Il a bravé l'étreinte de la soif, de la fatigue et de la solitude sur ces terres arides des peuples nomades du centre (entre son point de départ et sa destination), les éleveurs peuls. Comme pour exacerber la sensation de la soif et de la fatigue, le réalisateur a opté pour de longs travellings, avant et arrière, accompagnant le marcheur aux pieds nus, sans occulter l'aspect du sol fendillé des marécages asséchés. Il passe d'un plan général à un plan plus resserré et vice versa pour renforcer cette impression. Le summum de la

souffrance endurée par *Nianankoro* se lit à travers cette *hyperbole visuelle* le montrant assoiffé en train de malaxer et de presser de l'argile d'un étang tari entre ses mains. Il espérait y recueillir quelques gouttes d'eau. Sur ce territoire, ce pèlerin est arrêté comme un vulgaire voleur de bétail et condamné à mort par les *villageois peulhs*. L'emprise de l'espace sur l'espace mental de l'homme pourrait aussi expliquer l'éloignement ou le fossé entre l'étranger (*Nianankoro*) et ses hôtes même sur le plan linguistique. La caméra montre l'intrus (image 9), encerclé par les *villageois et leur roi*. Il échappe à la mort grâce à ses pouvoirs surnaturels en maintenant son bourreau immobilisé et tétanisé, sa lance en main. Un plan d'ensemble permet au réalisateur d'évoquer l'esprit de communauté, caractéristique de ces *peulhs*, à travers l'occupation spatiale de leurs concessions, avec au centre, un hangar de fortune aménagé pour servir de trône à leur roi. Il s'agit là d'un espace politique, espace de jugements et de prise de décisions sur la vie du village. Le réalisateur condamne ce manque d'hospitalité, contraire aux valeurs africaines, à travers cette longue plongée entretenue par sa caméra (figure 9).



*Image 9*

Cependant, aux limites étreignantes des espaces territoriaux, le réalisateur oppose la force des espaces culturelles transcendant les frontières physiques et mentales. En effet, « à partir d'un langage de l'action, qui informe l'espace et lui confère du sens, se développent [d'autres] discours autonomes » (Greimas, 1976, p.134) mais dont la mise en corrélation avec l'espace s'impose. La société traditionnelle représentée dans *Yeelen* vit sous le sceau de la communauté, et donc de la solidarité. Les membres auront tendance à faire bloc autour de leur leader en toute situation. Aussi, l'introduction subtile du phénomène de la parenté à plaisanterie dans les différents espaces en crise, suite aux intrusions, s'érige-t-elle en stratégie de conversion de ces espaces en des espaces culturels plutôt humanisés et donc plus viables. Elle participe à la culture de la tolérance et de la cohésion sociale. Ce phénomène est observé dans bien de communautés africaines, souvent formes d'alliances, comme le précise Alain Joseph Sissao :

L'alliance et la parenté à plaisanterie renforcent la cohésion sociale. Elles sont opérationnelles parce que toute la société s'y retrouve à travers la connaissance approfondie de deux familles ou de deux ethnies, la compréhension mutuelle. [Mais] les actes répréhensibles du parent à plaisanterie sont souvent "dénoncés" pour l'amener à changer son comportement social. Sous le couvert du dakure [parenté à plaisanterie en langue mooaga], on peut se dire certaines vérités ; même si cela fait mal et blesse, on le tolère. Le dakure a une force thérapeutique... (Sissao, 2002, p.111).

Selon Alain Joseph Sissao (2002, p.169), cette parenté est une réalité observée entre *Peulhs* et *Bambaras*, et en se reportant à l'intrusion sans protocole de *Bafing*, l'oncle de *Nianankoro*, dans l'espace du roi peul, l'on découvre que si l'étranger a tenu des propos à la limite injurieux à l'égard de son hôte, c'est plus par parenté à plaisanterie que par la foi en ses forces occultes, en témoignent les termes choisis pour le saluer : « *Je te salue petit peulh. Si le crapaud s'envole, rien ne va plus sur terre. Je cherche mon neveu. S'il se cache ici, livre-le-moi. Si non je mettrai le feu au village. Et personne ne l'éteindra* » (plan-séquence, image 8). Autrement-dit, les deux protagonistes sont tous imprégnés de ces "*supra-valeurs*". L'intrus a des raisons suffisantes de penser que son neveu puisse trouver asile chez les *Peulhs*. Et la même raison pourrait expliquer le fait que le roi ne réagisse pas aux propos de *Bafing*. Cette réalité sociale permet aussi de comprendre le sens de l'aveu de *Nianankoro* dans la séquence précédente, face au roi peul dont il venait de posséder la femme. Il avoue son forfait, il dit avoir été trahi par son sexe alors qu'il devait plutôt soigner *Attou* de son infertilité. Il dit mériter la mort pour avoir violé la plus sacrée de leurs lois : « *Je ne viens pas demander que tu m'accordes ta grâce, mais la mort par ta main.* » Il tenait à sauver l'honneur des *Bambaras*. La tolérance inimaginable dont le roi *Peulh* a fait preuve s'inscrit dans ce registre.

Cette séculaire plaisanterie intègre aussi bien les groupes ethniques que les zones géographiques partagées par les communautés concernées. En effet, « entre certaines castes, ou même entre ethnies et zones géographiques, et cela, depuis la nuit des temps, se sont tissés, figés des liens singuliers de plaisanterie (...) tout le monde accepte de faire le jeu... » (Pacéré, 1991, p.70). Cela nous convainc que la force de l'espace culturelle transcende l'espace géographique et cet espace, en phase avec les réalités africaines, pourrait être mis à contribution dans la création d'États africains plus viables. Ce phénomène profondément ancré dans nos "formes de vie" s'inscrit avec adresse dans le principe de la culture de la tolérance et de la cohésion et de ce fait, il pourrait servir de base d'une stabilité pour nos États-nations objets de multiples fluctuations d'une part et de base de développement durable d'autre part.

Il est évident que le réalisateur de *Yeelen* s'est saisi du langage cinématographique pour interroger la signification de l'espace humain. En effet, dans le cadre de la sémiotique topologique, « le signifié, présent dans le processus même de la transformation de l'espace, se détache de son signifiant, reçoit de nouvelles articulations et s'érige en discours autonomes, pour parler de l'espace. Ce discours peut utiliser le langage spatial comme son signifiant (...) mais il peut aussi déborder ce signifiant et utiliser d'autres langages de manifestation ... » (Greimas, 1976, p.134). Alors, du point de vue idéologique, *Yeelen* distille une leçon de morale portée par la *voix-off* émanant du pilon magique pour rappeler le caractère redoutable du savoir, une arme redoutable,

capable de bien, mais aussi de désastre. Son utilité repose donc sur le choix et la moralité de son détenteur ce d'autant plus qu'il s'agit d'un pouvoir. Le "*Kolonkalanni*" (pilon magique) ne sera plus au service des *Diarra* au regard de leur manque de tolérance et de leur propension à nuire et à mépriser les humains. Il s'agit d'une métaphore spatiale encline à interpeler les gouvernants et les décideurs politiques comptables d'abus de pouvoir, une fois portés à la tête des institutions étatiques. Leur incapacité à fédérer les énergies intellectuelles et humaines pour une gouvernance inclusive et vertueuse est aussi mise en cause. La *voix-off* prêtée au "*Kolonkalanni*" corrobore la voie de la démocratisation du savoir ancestral (puissance du *komo*) empruntée par *Djigui* et *Nianankoro*. Ils entrent en conflit avec l'esprit ultra-conservateur de *Soma* et des gardiens du *komo*. Aussi, après que le père (*Soma*) et le fils (*Nianankoro*) se soient neutralisés entraînant un cataclysme, des longs travellings et des plans généraux montrent des ruines porteuses de germes d'une nouvelle ère, celle d'une Afrique libérée de toutes les forces obscures, une Afrique prête à assumer son destin et son développement. Le fils de *Nianankoro* (bambara) et *Attou* (Peulh) né au pays dogon, est le symbole de cette renaissance de l'Afrique fondée sur un socle multiculturel et sur l'inclusion que le réalisateur appelle de ses vœux.

## Conclusion

La sémiotisation de l'espace à l'œuvre dans *Yeelen* est celle d'un vaste espace social constitué d'entités imprégnées de modes de sociabilité et de valeurs culturelles qui se croisent et se recourent. Cet espace figuratif fonctionne comme une métaphore spatiale dont la lecture passe par trois espaces socialisés et/ou à fort potentiel symbolique que sont l'espace sacré, l'espace de la forge et l'espace des corps. L'espace sacré est de loin le plus important, le plus représentatif dans ce film. Il est caractérisé par une certaine violence et accueille par moment des actes à la limite horribles, mis en scène pour dénoncer les abus de pouvoir et les complots des gouvernants africains organisés comme des sectes pour confisquer la souveraineté du peuple. L'espace de la forge, sacré et profane à la fois, se veut un espace de convergence de tous. Il est le symbole des alliances, le lieu de production d'objets et d'outils, utilitaires, décoratifs et sacrés, intéressant tous les différents domaines d'activité humaine. Le forgeron, maître du feu, est une figure de l'identité traditionnelle, un intercesseur entre les hommes et les dieux ou les mânes. Médiateur, il participe à la cohésion des communautés qu'il sert et auxquelles il parvient à *faire-faire* grâce à la factitivité des objets qu'il fabrique.

L'espace du corps est aussi mis à contribution pour exprimer des sentiments divers et des émotions fortes à même de définir les états d'âme et la psychologie de l'être humain. Aussi, le corps peut-il parler de l'amour, de la douleur, de l'espoir, etc. Les interactions des corps dans l'espace expliquent aussi les rapports conflictuels ou ambivalents vécus au quotidien. Cela met en évidence l'attachement de l'homme à son espace se traduisant par une forte volonté de territorialisation aussi bien des espaces géopolitiques que des espaces sacrés réservés aux mânes et aux esprits. Toutefois, à ces limites étreignantes des espaces territoriaux, Souleymane Cissé oppose la force des espaces culturelles transcendant toutes les frontières physiques et mentales pour ainsi imposer une interculturalité et une cohésion sociale. On y voit les bases d'un

panafricanisme réel qui tutoie les chantiers d'un développement durable. Ce réalisateur confirme son appartenance à la sphère des cinéastes africains, braqués contre toute idée de "l'art pour l'art" et favorables à un cinéma africain hybride certes, mais fondamentalement engagé pour les causes de l'Afrique.

### Filmographie : corpus d'étude

CISSE Souleymane. 1987. *Yeelen*, LM (106mn).

### Références bibliographiques et filmographiques

- COURTES Joseph. 1991. *Analyse sémiotique du discours : De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette.
- DIETERLEN Germaine. 1964. « Contribution à l'étude des forgerons en Afrique Occidentale ». *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire 1965-1966*, Tome 73, pp.3-28.
- ELIADE Mircea. 1965. *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.
- FONTANILLE Jacques. 2020. « Espaces de vie en conflit dans *Yaaba* de Idrissa Ouédraogo ». *Actes du colloque International en hommage au cinéaste burkinabè Idrissa OUEDRAOGO*, pp.373-391.
- GARDIES André, 1989, *Cinéma d'Afrique noire francophone. L'espace miroir*, Paris, L'harmattan.
- GARDIES André. 1993. *Le Récit Filmique*, Paris, Hachette Livre.
- GREIMAS Algirdas Julien. 1976. « Pour une sémiotique topologique ». *Sémiotique et Sciences Sociales*, Paris, Seuil, pp.129-157.
- KABORE Gaston. 1995. « Mon rapport au cinéma ». *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma*, Paris, Présence Africaine, pp.373-374.
- LAMBERT Fernando. 1998. « Espace et narration : Théorie et Pratique ». *Études Littéraires*, Vol.30, n°2, pp.111-121.
- LEQUERET Élisabeth. 2003. « "Yaaba" d'Idrissa Ouédraogo ». *Collège au Cinéma*, Dossier n°136.
- LOTMAN Iouri. 1999. *La Sémiosphère*, traduction de Anka Ledenko (1966), Limoges, Pulim.
- MARSAILLY Maryse. 2012. « Le Sacré : Forge et métallurgie, un labeur mythique ». *Histoire du Sacré*, [En ligne], (@blogostelle.
- PACERE Tinting Frédéric. 1991. *Le langage des tam-tams et des masques en Afrique (Bendrologie)*, Paris, L'Harmattan.
- PARAVY Florence. 1999. *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*, Paris, L'Harmattan.
- PPUN Association humanitaire Passeport pour Une Naissance. *Les Forgerons*, sur <http://www.ppun.fr/PPUN%20site%20textes/Les%20forgerons.html>, consulté le 11/11/2022.

- RICALENS-POURCHOT Nicole. 2005. *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin.
- SISSAO Alain Joseph. 2002. *Alliances et parentés à plaisanterie au Burkina Faso. Mécanisme de fonctionnement et avenir*, Ouagadougou, Sankofa et Gurli.
- TURPIN Béatrice. 2012. « Pour une sémiotisation de l'hybridation ». *Discours et sémiotisation de l'espace. Les représentations de la banlieue et de sa jeunesse*, L'Harmattan, Paris, pp.1-9.