

Yeelen, la création d'un mythe

1. L'espace

a. Où cela se passe-t-il ? L'espace géographique

Il est impossible de le préciser, à part que c'est au Mali (!). Certes le dialogue donne quelques indications :

- lors de la scène dans la case. Banyéba dit à son fils d'aller retrouver Djigui au-delà du pays des Peuls (la grande plaine du Macina, vers l'Est) et dira qu'elle-même se rendra au Mandé (vers l'Ouest) ;
- Soma explique lors de l'assemblée du Komo que son frère Bafing a disparu dans la région de Koulikoro (voir cartes du Mali).
- Attou et Nianankoro retrouvent Djigui à Bandiagara.

Néanmoins ces quelques points de repère ne servent pas à grand chose, dans la mesure où on ne sait pas d'où partent les personnages.

b. L'espace diégétique

Il n'est jamais précisé non plus. Par exemple, on ne sait jamais quelle est la distance qui sépare Soma de son fils. On ne peut même pas savoir si le père poursuit le fils ou s'ils vont à la rencontre l'un de l'autre.

c. L'espace filmique

Le montage des axes de caméra est souvent complexe. On voit un personnage de profil, puis de face, puis sous l'autre profil. Cissé joue souvent à la limite, voire au-delà mais de manière masquée, de la règle des 180°. Il perturbe ainsi notre perception de l'espace filmique.

Les plans sont rarement fixes. La caméra suit le moindre geste, recadre même dans le détail chaque mouvement des personnages et des groupes, comme dans le bain rituel de Banyéba, et bouge parfois sans raison, ce qui crée un flottement dans la perception du spectateur.

d. Une géographie symbolique

Plus que par le réalisme, la géographie est construite sur plusieurs oppositions, qui structurent le récit :
- *le sec et le verdoyant*, présente également sous la forme de l'eau (bain de Banyéba, bain de pied du roi peul, source de Bongo) et de la sécheresse (Sahel, soif de Nianankoro)

- *le haut et le bas*. Plus Nianankoro avance, devient sage et puissant et plus il s'élève dans le relief. C'est clair surtout à la fin, où il atteint, à la suite d'une ascension, il parvient à Bandiagara et à la source. C'est sur les hauts-plateaux qu'aura lieu le dernier affrontement. D'un autre point de vue, les basses terres sont le lieu de la guerre (Nianankoro est capturé par les bergers peuls, les deux batailles avec les assaillants), alors que dans les hautes-terres règne la sérénité.

L'espace filmique est d'ailleurs traité, de manière simple, dans cette logique symbolique. Par exemple, quand les guerriers attaquent le village peul, ils vont de gauche à droite, sens de la lecture, et le panoramique les suit évidemment dans le même sens. Quand ils sont attaqués par les abeilles, ils s'enfuient de droite à gauche, suivis par des panoramiques dans le même sens. La construction de l'espace filmique par les mouvements des personnages et de la caméra répond à des critères symboliques et non réalistes.

e. Un espace mythique

Nianankoro ne marche donc pas dans un espace géographiquement déterminé. L'essentiel est dans le fait qu'il marche vers son destin. Dans un premier temps, dans la discussion avec Banyéba, il refuse de continuer à fuir. Puis il se met d'accord avec sa mère pour rejoindre Djigui, ce qui n'est plus une fuite. Il y sera rejoint par son père et accomplira sa destinée. Il s'agit donc non pas d'un déplacement

géographique, mais d'une quête du même type que celle du chevalier dans un conte ou dans un récit légendaire de chevalerie.

En avançant, Nianankoro construit également le destin de l'univers. Nous sommes, comme dans tous les mythes, au « centre du monde ». C'est là que va finalement avoir lieu la confrontation entre le père et le fils.

2. Le temps

a. Quand cela se passe-t-il ? - L'époque

Il n'est pas non plus possible de préciser l'époque. Le prologue parle des milliers d'années écoulées au Mali. Cela peut donc se situer n'importe quand depuis la Préhistoire. Les quelques indices donnés par le film sont essentiellement négatifs :

- Les Dogons ne se sont installés à Bandiagara qu'à partir du XIV^e siècle. Toutefois il n'est pas dit dans le film que les personnages que rencontrent Nianankoro et Attou sont des Dogons. Ces derniers ne semblent pas adorer d'œuf, comme le fait l'un des personnages à l'ombre de la falaise (même si *Amma*, leur dieu créateur, est représenté par *aduno talu*, l'Œuf du monde.) Par ailleurs les traits caractéristiques des Dogons sont gommés dans le film.

- aucune trace de l'Islam ou du Christianisme. Nous sommes donc avant le XIII^e siècle.

- Djigui prophétise à Nianankoro et Attou « Vos descendants [...] seront réduits en esclavage [...]

Ils en arriveront à dénigrer leur propre race et leurs croyances. » Il s'agit de la part de Cissé d'une allusion aux colonisations successives.

Rien ne permet donc de situer clairement le récit de *Yeelen* dans l'Histoire.

b. Le temps filmique

Le montage organise le temps diégétique de manière floue et parfois paradoxale. Quelques exemples :

Certaines scènes se répètent, comme le sacrifice du poulet brûlé vif, mais pas de la même manière. Dans la séquence 1, l'arbre à l'arrière-plan ne brûle pas et on n'entend pas Soma ; en 1bis l'arbre s'enflamme en même temps que le poulet, et que les invocations vengeresses retentissent. De la même manière l'enfant attache deux fois la chèvre blanche à la statue-fétiche du Komo, mais ce n'est pas le même plan répété.

Certains autres moments sont indécidables dans leur déroulement chronologique. Le temps qui s'écoule entre l'arrivée du cavalier rescapé et l'attaque du village peul par les guerriers maquillés n'est pas mesurable, mais apparaît long (le cavalier a eu le temps de rejoindre le village, la demande est faite à Nianankoro, un Peul va chercher le tibia, il est scié en deux dans le sens de la longueur, le Bambara va à la fourmilière (est-elle éloignée du village ?) et procède aux pratiques magiques). Comment se fait-il qu'après avoir défait la troupe qui gardait le village, les ennemis attendent si longtemps avant d'attaquer ? On dirait que le temps est élastique, qu'il ne passe pas de la même manière pour les attaquants et les attaqués, comme si les uns et les autres ne se trouvaient pas sur la même strate temporelle.

De la même manière, lors du bain rituel de Banyéba, le temps semble se compresser entre le premier et le second plan. A la fin du premier, elle se verse encore le lait de la seconde calebasse ; au début du deuxième (où la mère est hors-champ), ce lait coule encore, mais la calebasse apparaît immédiatement à l'écran.

Enfin la durée de l'action entière n'est pas connue. Et, plus dans le détail, combien de temps Nianankoro reste-t-il chez les Peuls ? Combien de temps met-il à rejoindre Djigui ? Combien de temps s'écoule entre la confrontation du père et du fils et le désenfouissement des œufs par l'enfant ? Le temps qu'il a mis à naître et à grandir bien sûr. Mais alors comment expliquer que les rocs déchiquetés où apparaît sa mère en toussant aient pu laisser place à des dunes de sable ? De même que l'époque est indécidable, le temps diégétique apparaît donc comme toujours marqué d'un certain flou. Certes cela

correspond au sens du temps narratif africain tel que le définit Amadou Hampaté Bâ : « La chronologie n'étant pas le premier souci des narrateurs africains [...], dans les récits africains ou le passé est revécu comme une expérience présente, hors du temps en quelque sorte, il y a parfois un certain chaos qui gêne les esprits occidentaux, mais où nous nous retrouvons parfaitement. » Mais ce sont également des choix caractéristiques du projet de Cissé.

c. Le temps « du cadre »¹

Il est marqué par la lenteur du montage et la durée des plans (16'' en moyenne). Nous nous trouvons en présence d'une manière de réaliser qui met en valeur le réel et nous laisse le temps de poser un regard détaillé sur ce dernier. Le plan et son contenu prennent le pas sur la logique narrative du montage.

d. Le temps des origines

Nous ne sommes pas dans un temps réel, et qui fonctionne de la même manière que celui des horloges. Nous sommes dans le temps mythique, et plus précisément dans celui de la destruction-recréation du monde, que racontent de nombreux mythes.

3. Réalité d'Afrique de l'Ouest et imaginaire individuel

a. La réalité ouest-africaine

Le **Komo** est une société secrète initiatique de forgerons, qui organise la société bambara, et donc, au-delà de celle-ci, malienne tout entière, et même une partie de l'Afrique de l'Ouest.

Ses idéogrammes apparaissent à plusieurs moments dans le film (dans le prologue, sur l'arbre derrière la statue fétiche, sur celui de l'assemblée du Komo)

Cissé insiste sur l'importance de cette société dans plusieurs passages du film. Ainsi lorsque Soma demande l'autorisation de traverser le village au début, la caméra insiste sur les forgerons et leurs aides, réalisant aussi une série de gros plans sur les outils en train d'être forgés ou trempés. De la même manière, Soma demande au Komo la permission de poursuivre son fils (encore qu'il ait commencé depuis longtemps).

Enfin les chanteurs lors de la cérémonie, de même que l'acteur (non professionnel) qui joue Soma lui-même sont de véritables initiés dans la société secrète. Cissé fut accusé de dévoiler des secrets et dut même payer des « amendes » pour cela.

D'autres éléments renvoient aux modes de vie et de pensée africains :

- la **nudité**. Le corps nu est très présent dans *Yeelen* (L'enfant est nu quand il vient attacher la chèvre à la statue, Banyéba quand elle se baigne, Nianankoro quand il accomplit les pratiques magiques avec le tibia de cheval, Attou et Nianankoro lors de la scène de l'adultère, puis dans la source du Bongo). Cette nudité, qui apparaît toujours naturelle, est révélatrice d'un écart important entre la civilisation africaine et la nôtre. Si la nudité est montrée dans le cinéma occidental, elle n'apparaît jamais comme naturelle (mais érotique ou signe de faiblesse), et c'est le plus souvent celle de corps jeunes.

- l'**interaction entre le spirituel et l'humain**, le profane et le sacré, la magie et le quotidien. La précarité des moyens dont il a disposé pour ses effets spéciaux (un peu de pyrotechnie, le jeu des acteurs, le grimage de l'esprit-hyène, et surtout le montage dans un esprit proche de celui de Méliès) renforce cet aspect. Le surnaturel intervient sans que l'on sorte du réalisme. Il intervient dans la réalité, mais nous ne sommes jamais dans le fantastique.

- dans le même esprit de nombreux **symboles** caractéristiques de la spiritualité africaine de l'Ouest sont reconnaissables dans le film

¹ L'expression est d'André Gardies

- bambaras (les *albinos* considérés comme des êtres maléfiques et dotés de grands pouvoirs ; la *hyène*, animal très puissant et sage ; le *chien*, guide des âmes désincarnées, familier de l'invisible ; l'arbre, qui représente la connaissance elle-même)

- peuls (l'*abeille* est le symbole d'une haute valeur spirituelle)

- dogons (l'*œuf*, adoré par l'un des personnages et l'architecture ovoïde devant lequel s'incline Nianankoro)

Ces symboles restent énigmatiques, mais si l'on accepte le jeu du film, cette difficulté ne constitue nullement un obstacle à sa compréhension.

b. L'imaginaire de Souleymane Cissé

Néanmoins tout dans le film ne correspond pas à la réalité historique et ethnologique. Ainsi, en ce qui concerne les Peuls, il ne semble pas qu'ils aient jamais été vêtus de peau. De la même manière, ils ne se peignent pas le visage pour faire la guerre (ce dernier trait permet surtout de distinguer clairement les assaillants des assaillis.) Quant à la manière dont le guerrier vaincu lors du duel met fin à ses jours en se plantant un poignard dans le ventre, il rappelle une coutume japonaise, le *seppuku*, mais nullement une tradition africaine.

L'imaginaire de Souleymane Cissé s'exprime donc également dans ce film. Les cristaux pyramidaux (sur le pilon magique, l'aile du Koré et la statue-fétiche) en sont un autre exemple.

c. Des mythes sous-jacents

On peut retrouver dans le film la trace de nombreux mythes et légendes **africaines** :

- une légende orale mandingue qui sert de base à l'initiation bambara ;

- l'histoire de l'exécution de Karamoko par son père, l'empereur Samori au XIX^e siècle. Le fait est historique, mais l'imaginaire s'en est emparé pour en faire l'exemple soit d'un abus de pouvoir, soit d'un choix héroïque en faveur de la liberté (Kamakoro voulait faire alliance avec les colonisateurs français auquel son père résistait).

Mais la mythologie **grecque** transparait également

- Soma poursuivant son fils pour l'anéantir n'évoque-t-il pas Chronos tuant ses enfants en les dévorant ?

- Nianankoro qui doit se libérer de son père et est obligé de le tuer pour cela, n'est-il pas proche d'Œdipe ?

- L'Esprit-Hyène qui prédit l'avenir de manière ironiquement ambiguë (« Ta fin sera lumineuse », dit-il à Nianankoro), procède de la même manière que l'oracle de Delphes (« Tu détruiras un empire », répondit ce dernier à Cyrus qui lui demandait s'il devait envahir la Grèce. L'empereur perse, mis en confiance par ces mots, attaqua, fut vaincu et son empire fut anéanti).

- Djigui, voyant aveugle qui prophétise l'avenir, rappelle Tirésias.

Un mythe moderne est également présent : le **western**. Ce genre constitue le mythe fondateur des États-Unis. *Yeelen* y fait référence de plusieurs manières. La poursuite en constitue une des formes principales. La confrontation entre le père et le fils ressemble à un duel de western, sauf que les deux meurent. D'ailleurs, le passage chez les Peuls ne met-il pas en présence des vachers et des assaillants au visage couvert de peintures de guerre² ?

d. Une cosmogonie

Cissé tente, dans ce film, d'inventer un mythe, et plus précisément une cosmogonie, c'est-à-dire un récit de la (re)création du monde. Tous les peuples possèdent la leur. Le cinéaste tente, dans *Yeelen*, d'en donner une aux Africains modernes. Vingt-cinq ans après les indépendances, Cissé pense qu'il manque un mythe fondateur à l'Afrique moderne, et il essaie de le créer dans son film.

² Souleymane Cissé refuse pourtant cette référence.