



Little Senegal

Un film de *Rachid BOUCHAREB*



LYCÉENS AU CINÉMA

CNC

BIFI

Sommaire

- 2** **GÉNÉRIQUE / SYNOPSIS**
- 3** **ÉDITORIAL**
- 4** **RÉALISATEUR / FILMOGRAPHIE**
- 5** **PERSONNAGES ET ACTEURS PRINCIPAUX**
- 7** **DÉCOUPAGE ET ANALYSE DU RÉCIT**
L'intrigue résumée, planifiée et commentée, étape par étape.
- 9** **QUESTIONS DE MÉTHODE**
Les moyens artistiques et économiques mis en œuvre pour la réalisation du film, le travail du metteur en scène avec les comédiens et les techniciens, les partis pris et les ambitions de sa démarche.
- 11** **MISES EN SCÈNE**
Un choix de scènes ou de plans mettant en valeur les procédés de mise en scène les plus importants, les marques les plus distinctives du style du réalisateur.
- 16** **LE LANGAGE DU FILM**
Les outils de la grammaire cinématographique choisis par le réalisateur et l'usage spécifique qu'il en a fait.
- 18** **UNE LECTURE DU FILM**
L'auteur du dossier donne un point de vue personnel sur le film étudié ou en commente un aspect essentiel à ses yeux.
- 19** **EXPLORATIONS**
Les questions que soulève le propos du film, les perspectives qui s'en dégagent.
- 20** **DANS LA PRESSE, DANS LES SALLES**
L'accueil public et critique du film.
- 21** **L'AFFICHE**
- 22** **AUTOUR DU FILM**
Le film replacé dans un contexte historique, artistique, ou dans un genre cinématographique.
- 23** **BIBLIOGRAPHIE**

LYCÉENS AU CINÉMA

*Avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication
(Centre national de la cinématographie, Direction régionale des affaires culturelles)
et des Régions participantes.*



et le concours des salles de cinéma participant à l'opération



■ Auteur du dossier Alain Arnaud

■ GÉNÉRIQUE

France, 2000

Réalisation Rachid Bouchareb

Scénario Rachid Bouchareb et Olivier Lorelle

Interprétation

Sotigui Kouyaté Alloune, **Sharon Hope** Ida, **Roschdy Zem** Karim, **Karim Koussein Traoré** Hassan, **Adetoto Makinde** Amaralis, **Adja Diarra** Biram, **Malaika Lacario** Eileen

Images Afrique Youcef Sahraoui, **Image USA** Benoît Chamaillard, **Musique originale** Safy Boutella (ed. StudioCanal Musique), **Son** Philippe Lecœur, **Montage Image** Sandrine Degeen, **Montage Son** Anne Frey, **Mixage** Hubertus Rath, **Costumes** Pierre Matard

Coproduction 3B Productions, France2 cinéma, Taunus film international, avec la participation de Canal+, CNC, Equinoxe, Procirep, Cofimages 11, Gimages3.

Producteur exécutif Allen Bain pour The 7th Floor

Producteur délégué Jean Bréhat

Directrice générale Muriel Merlin

Producteurs associés Jason Kliot & Joana Vicente pour Open City Films

Coproducteurs Wolfgang Grass et Christoph Thoke

Distribution Tadrart Films

Format 35 mm, cinémascope, couleur

Durée 98 minutes

Date de sortie à Paris 18 avril 2001

Le film est dédié au directeur de la photo Youcef Sahraoui

Récompenses

Meilleur Film et Meilleure Interprétation pour Sotigui Kouyaté, Cologne 2001

Grand Prix, Milan 2001

Bayard de la meilleure contribution artistique et Bayard du meilleur comédien pour Sotigui Kouyaté, Prix ACCT, Namur 2001

Prix Spécial du Jury et Prix OCIC, Troia 2001

Prix de la Jeunesse, Tuebingen 2001

Prix de la critique internationale (FIPRESCI), Valladolid 2001

Prix de l'Institut francophone, Innsbruck 2002

■ SYNOPSIS

Alloune, guide du musée des Esclaves sur l'île de Gorée, au large du Sénégal, est hanté par le rêve d'un ancêtre soumis aux fers et vendu comme esclave en Amérique. Il part à la recherche des descendants de sa famille. Les traces de l'Histoire le conduisent d'abord en Caroline du Sud où il parcourt musées, bibliothèques et plantations, puis à New York où il complète son arbre généalogique. Il est hébergé dans le quartier sénégalais de Harlem chez son neveu Hassan, chauffeur de taxi, qui vit avec sa compagne et Karim, un ami qui tente d'obtenir des papiers en organisant un mariage blanc. Alloune découvre l'hostilité et le racisme qui séparent les communautés africaine et afro-américaine. Assez vite, il retrouve la trace d'Ida Robinson, une parente afro-américaine qui tient un kiosque à journaux. Malgré sa méfiance envers les Africains, elle consent à embaucher Alloune. Ses préventions contre lui tombent progressivement, mais, malgré la relation de plus en plus intime qui les lie, Ida refuse catégoriquement d'évoquer leur origine commune. La petite-fille de Ida, Eileen, réapparaît enceinte après une fugue, puis disparaît de nouveau. Alloune ouvre alors une seconde enquête pour la retrouver. Ida acceptera finalement que Alloune lui révèle sa généalogie, au moment de la naissance de son arrière-petite-fille. La mort de Hassan dans une rixe avec l'ami de Eileen, mais aussi la réalité américaine de la violence et du racisme, conduisent Alloune sur le chemin du retour à Gorée.

■ ÉDITORIAL

Melting-pot



Français d'origine algérienne « travaillé » par la problématique de l'identité culturelle et des racines, Rachid Bouchareb a choisi, pour *Little Senegal*, d'aborder la question des Noirs aux États-Unis en décrivant, à la lumière de l'Histoire d'un peuple soumis à l'esclavage, les problèmes d'intégration que connaît la communauté sénégalaise de Harlem. Par son traitement, le film relève d'un patchwork où la fiction croise le réel (enquête du personnage principal sur ses ancêtres, images d'actualité à la télévision américaine, traces du passé exposées à la « Maison des esclaves », personnes jouant leur propre rôle, etc.), où le drame glisse vers le mélodrame (histoires sentimentales à rebondissements dignes des meilleures *sitcom*). En écho au mélange des cultures, ce mélange des registres et des genres cinématographiques, tout comme le récit lui-même, s'attache à donner une image non schématique de la réalité : en témoigne le personnage d'Alloune qui, d'abord associé aux valeurs positives et morales liées à la volonté de rassembler, finira par casser le lien qu'il avait cherché à tisser, ne parvenant pas lui-même à s'intégrer dans l'univers des descendants américains de ses ancêtres. De même, le personnage de Karim renoncera finalement par amour à la possibilité de s'intégrer « officiellement » – par le biais d'un mariage blanc – à la société américaine. Enfin, plus que l'histoire de l'esclavage ou du racisme en général, *Little Senegal* aborde le sujet plus spécifique du racisme intercommunautaire. Si le thème du film peut sembler de portée universelle, son discours, lui, ne prétend pas ouvertement délivrer un tel message, mais plutôt faire sentir la complexité d'une situation sociale et d'un contexte donnés.

La Bibliothèque du film



■ LE RÉALISATEUR

Bouchareb, cinéaste des origines

À l'image de ses personnages (érudits, sages, médiateurs entre deux cultures), Rachid Bouchareb explore inlassablement, à sa façon, le thème des racines et de leur survivance dans le monde d'aujourd'hui.

Filmographie

- 1976 **La Pièce** (cm)
- 1977 **La Chute** (cm)
- 1978 **Le Banc** (cm)
- 1982 **Peut-être la mer** (cm, diffusion Antenne 2)
- 1983 **Exil Algérie** (cm, diffusion TF1)
- 1985 **Bâton rouge**
- 1991 **Cheb**
- 1994 **Poussières de vie** (nommé aux oscars pour le meilleur film étranger)
- 1997 **L'Honneur de ma famille** (téléfilm diffusion Arte)
- 2001 **Little Senegal**

> Parcours

Rachid Bouchareb est né à Paris le 1^{er} septembre 1953 de parents algériens. En tant que Français d'origine algérienne il a, de fait, la double nationalité. Son milieu social et son parcours scolaire ne le prédestinent pas à devenir assistant puis réalisateur pour la télévision, scénariste et metteur en scène, producteur et distributeur de ses propres films et d'une vingtaine d'autres. Engagé dans des études de technicien, il ne doit ce parcours qu'à une très forte détermination. « À Bobigny, son univers quotidien c'était le collège d'enseignement technique, où il passe un CAP de mécanicien et le bac (...) C'est alors qu'il suit les cours d'une école de cinéma où il apprend les rudiments de la réalisation et du montage. (...) Il tourne un premier court métrage au terme de ce cycle d'études : *La Pièce*, par référence à la mécanique. Ensuite, en tant qu'assistant réalisateur, il travaille à la télévision de 1977 à 1983 et réalise parallèlement deux autres courts métrages, "c'est ma véritable école", dit-il. »¹

> Cinéma, origines, cultures

Cependant, dans le contexte de la rencontre, du croisement, du métissage et du choc des cultures, Rachid Bouchareb résiste à l'idée selon laquelle ses origines justifieraient, à elles seules, son esthétique. Dès les années quatre-vingt, au moment de l'émergence d'un cinéma appelé « beur », il refuse de s'y cantonner.² Son premier long métrage, *Bâton rouge*, est structuré en aller-retour France-États-Unis. « S'il a délibérément situé l'action de son film aux États-Unis, c'est parce qu'il se sent profondément citoyen du monde. Les termes d'intégration et d'assimilation sonnent à ses oreilles comme des incongruités. »³ Pour autant, le réalisateur ne refoule pas ses origines. Il les

explore notamment dans *Cheb*, son deuxième long métrage. Un double mouvement caractérise l'ensemble de la filmographie : l'affirmation du socle culturel dans ce qu'il a de positif, quel qu'en soit l'horizon, mais aussi, à l'inverse, la mise à l'épreuve de certaines valeurs traditionnelles qui génèrent violence et étouffement. La critique du déracinement ne va donc pas sans une critique des racines elles-mêmes, comme dans *Little Senegal*. Le réalisateur élève ainsi le thème de la rencontre des cultures à un niveau plus large : celui du rapport de l'individu à la communauté et à la culture de base (*L'Honneur de ma famille*), la démarcation par rapport à cette culture (*Cheb*), ou bien encore l'affirmation de valeurs, qui ne sont pas celles de la communauté d'origine de Bouchareb – le christianisme –, contre les valeurs du totalitarisme (*Poussières de vie*).

> Registres

La présence de la réalité sociale et de l'arrière-plan historique est une autre constante dans la filmographie de Rachid Bouchareb. Le prochain film, en préparation en 2002, devrait s'intituler *Indigène (un bon jour pour mourir)*. Il retrace la vie des tirailleurs maghrébins et africains lors de la dernière guerre mondiale. Déjà dans *Cheb*, le générique reprenait des images de manifestations contre le racisme, issues de documentaires ou de reportages. Les films de Bouchareb s'inscrivent difficilement dans un genre en particulier. Au contraire, même si le mélodrame tient dans ceux-ci une place importante, on y constate aussi la présence d'autres registres contrastés – aventure, drame, comédie, tragédie. Les ruptures de ton sont ainsi l'une des caractéristiques de l'œuvre du cinéaste : du pessimisme à l'optimisme, du suspense au rire, un humanisme profond s'affirme à partir d'un principe de décalage des personnages par rapport à leur milieu d'origine.

¹ *Le Matin*, 11/12/1995.

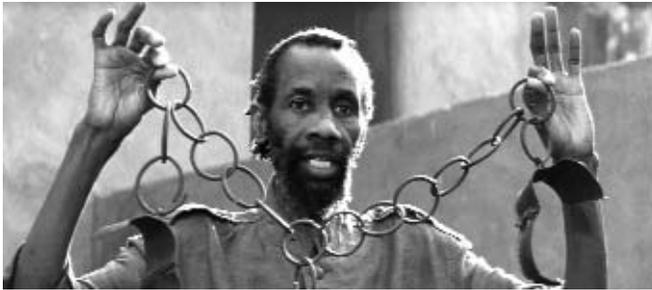
² Voir à ce sujet *Cinémaction* n° 56, « Cinémas métis », 1990.

³ *Le Matin*, 11/12/1995.

■ PERSONNAGES ET ACTEURS PRINCIPAUX

Masculin / Féminin

Le film trouve une dynamique entre un personnage principal masculin tourné vers la tradition et des personnages féminins en rupture, mais garants de la transmission.



ALLOUNE (SOTIGUI KOUYATÉ)

Interprète d'Alloune et principale figure du film, Sotigui Kouyaté est né en 1936 à Bamako (Mali). Ancien capitaine de l'équipe nationale de football du Burkina, boxeur (12 victoires, une défaite), garçon de café, musicien (compositeur et chanteur), directeur artistique des ballets de Haute-Volta, créateur d'une compagnie de théâtre, chef de service au ministère du Travail, dactylo, infirmier, menuisier-ébéniste, il a vécu jusqu'à l'âge de cinquante ans en Afrique, puis s'est installé à Paris, appelé par Peter Brook pour jouer dans le *Mahabharata*. Sotigui Kouyaté est aujourd'hui reconnu au niveau international en tant qu'acteur de cinéma et de théâtre. Il a participé à une quarantaine de films (sous la direction de Patrick Grand-Perret, Bernardo Bertolucci ou Jean-Jacques Beineix) et a également lui-même mis en scène une douzaine de pièces de théâtre en Afrique et en France. « Je suis Guinéen d'origine, Malien de naissance, Burkinabé d'adoption : ces trois pays faisaient partie de l'Empire mandingue. Je parle au nom de cette culture-là. C'est là que sont apparus ces gens particuliers qu'on appelle les griots. La première famille de griots, ce sont les Kouyaté : je suis un de leurs descendants.

Mais ici, en Europe, on ignore ce que veut dire griot : pas seulement un conteur, mais tout à la fois le dépositaire de la mémoire de son peuple, mémoire uniquement orale, un maître de la parole, du maniement des mots, un généalogiste qui connaît toutes les ascendances de chacun, le maître des cérémonies, gardien des traditions et des coutumes, et surtout, un médiateur. »¹ Les Kouyaté constituent, en effet, la plus grande lignée de griots du Burkina Faso, celle des Djéli (qui signifie « sang »). Dans la société ouest-africaine, les griots assument traditionnellement les fonctions de mémoire, de conciliation et d'expression artistique auprès des grandes familles et dans les circonstances importantes. Le griot n'est donc pas qu'un maître du réel. En tant que conteur, poète, c'est aussi un maître de l'imaginaire.

L'acteur a aussi interprété le personnage principal de l'un des films de son propre fils, le réalisateur Dani Kouyaté (*Keita ! L'Héritage du griot*, 1995). Il montre, dans ce film, que le griot est un artiste qui a le pouvoir de capter son auditoire en façonnant la réalité historique à son goût. Les faits historiques se trouvent ainsi souvent transformés en légendes amusantes pour les profanes, avec un sens secret pour les esprits plus perspicaces. Cette technique permet au griot de jouer sur l'imaginaire en mêlant réalité et fiction : fonction cosmologique de rétablissement d'un ordre et d'antiques valeurs. C'est dire si dans *Little Senegal*, l'adéquation entre le personnage d'Alloune et son interprète est totale. L'homme habite son personnage, lui prêtant non seulement ses traits physiques, son caractère, mais aussi ses fonctions de guérisseur, de gardien de la mémoire et de généalogiste, en un mot, son rôle de transmission. Alloune remet ainsi à Ida la partie de son histoire la plus enfouie, parce que la plus terrible. De même, le nom que Alloune désigne à Ida comme étant celui de leur famille (Djéli) est le nom réel de la lignée de l'acteur.



Alloune et Ida

RELATION HOMME/FEMME

La relation homme/femme, à travers les différents couples du film (Alloune-Ida, Hassan-Biram, Karim-Amaralis) constitue l'un des axes essentiels du film. Alloune « s'interpose » dans tous les couples, directement ou indirectement. Il est lui-même au centre de deux axes masculin/féminin et tradition/modernité, mais qui ne se croisent jamais. Ainsi, une fois que Ida se laisse finalement apprivoiser par Alloune, celui-ci finit par s'en aller. De même, à la maternité, la jeune Eileen se rallie finalement à Alloune, mais lui reprend son nouveau-né des bras... Plus encore, les cinq femmes du film forment une chaîne de solidarité, installée dans le présent, qui vient comme faire concurrence au souci d'Alloune de rétablir un lien avec le passé. Un pôle féminin fort vient donc rééquilibrer le « centre de gravité » du personnage principal.

IDA (SHARON HOPE)

Ida doit son existence et son indépendance à un réflexe de survie. Elle n'est pas dénuée de tout principe comme l'est sa petite-fille. La position d'humilité et de vérité de Alloune aura raison de sa

¹ *Le Monde*, 17/4/2001

résistance. Mais alors qu'il apporte le lien, c'est elle qui assurera la continuité après le départ en Afrique. Les positions respectives des personnages féminin et masculin se sont ici, encore une fois, inversées.

BIRAM (ADJA DIARRA)

Adja Diarra est une actrice non professionnelle d'origine sénégalaise rencontrée à Harlem lors de la préparation du film (voir la rubrique *Questions de méthode*). Dans son couple, elle s'oppose à Hassan (interprété par Karim Koussein Traoré, un ami du réalisateur, rencontré lui aussi lors du repérage) comme l'esclave à son maître. Sa main posée sur le ventre de Eileen symbolise une allégorie de l'ouverture et du passage de l'Afrique vers l'Amérique.



Hassan et Biram

AMARALIS (ADETOTO MAKINDE)

Amaralis doit tout apprendre à Karim (l'acteur français Roschdy Zem) : aussi bien les conditions de son intégration, les



Karim et Amaralis

rapports sexuels, que l'engagement sentimental. C'est elle qui paraît mener le jeu, venant par là compenser le rôle de femme soumise tenu par Biram. Elle semble donc être une femme libre, mais sa liberté est relative.

EILEEN (MALAAIKA LACARIO)

La jeune Eileen, perdue, abandonnée par son père, est sans illusions. Elle refuse à Alloune l'autorisation de jouer son rôle de baptiseur et de patriarche.

Les personnages de femmes fortes et de filles enceintes abandonnées se retrouvent ailleurs dans la filmographie de Rachid Bouchareb, notamment dans *L'Honneur de la famille*. Dans *Little Senegal*, les hommes sont soit violents, au sens réel et symbolique, c'est-à-dire impuissants (Hassan), soit n'assument pas leur rôle (le père de Eileen) ou cherchent leurs marques, sociales, culturelles et sentimentales (Alloune, Karim). Face à cette lignée, le film propose une autre conception de la lignée,

celle des femmes dans l'immanence du présent : continuation contre transmission. La séquence à la maternité peut être, encore une fois, vue comme un « rééquilibrage » du pôle féminin sur le masculin : uniquement des femmes dans la chambre, une longue lignée de femmes sans hommes, de l'arrière-grand-mère jusqu'à l'arrière-petite-fille porteuse, dès sa naissance, d'un passé lourd et victime de conditions de misère sociale d'aujourd'hui, concentrant ainsi en bout de chaîne un double esclavage. Que Eileen ne donne pas de prénom à son bébé est, en outre, un rappel symbolique de l'effacement des noms d'origine des esclaves expatriés en Caroline.



Eileen

■ DÉCOUPAGE ET ANALYSE DU RÉCIT

Allers-retours

Dans ce film en forme d'allers-retours d'un continent à l'autre et du passé au présent, l'enquête méthodique du personnage principal sur ses origines est « dynamitée » lorsqu'il arrive à New York et Little Senegal, avant d'être « bouclée » au retour final sur l'île de Gorée.

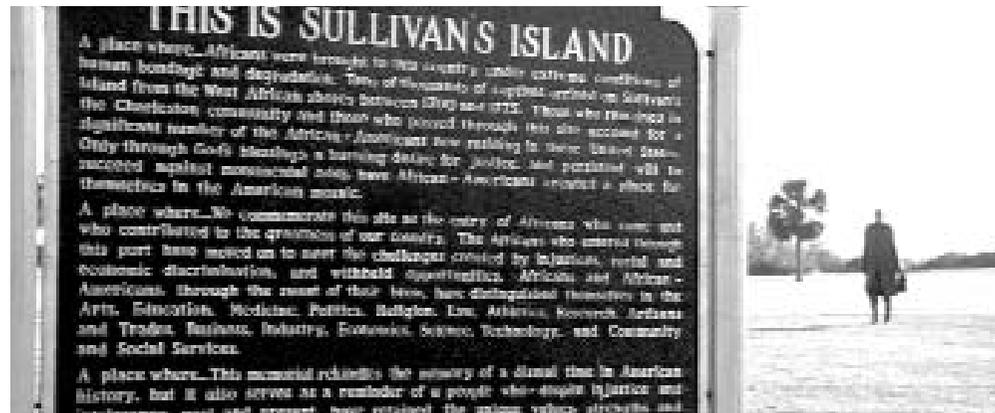
> UNE TRAJECTOIRE RECTILIGNE (28')

Depuis l'intérieur obscur d'une bâtisse, une ouverture donne à voir sur la mer l'avancée d'un bateau blanc. En arrière-plan sonore, on entend un gospel. Dans son bureau, Alloune, le guide de la maison des esclaves de l'île de Gorée, transformée en musée, lit les archives d'un ancien bateau négrier. Lors d'une visite organisée pour les touristes, il exhibe le boulet et la chaîne des esclaves, le dessin d'un révolté pendu. Il rappelle à deux Afro-américaines que « la porte du voyage sans retour » est aussi leur passé.

L'homme poursuit en Caroline du Sud la reconstitution de la partie américaine de son arbre généalogique, celle des Noirs déportés. Il consulte des documents dans les sociétés d'histoire, les bibliothèques et les plantations. Il apprend que l'un de ses descendants, Terence Robinson, un Noir affranchi, a émigré à New York en 1935.

Hassan, le neveu sénégalais de Alloune, fait des heures supplémentaires dans un garage crasseux de Harlem. L'appel téléphonique d'Alloune est le prétexte d'une rixe : un client pressé, Noir américain raciste, entraîne la violence en retour de Hassan.

Dans l'appartement de Hassan, Karim, un ami immigré s'initie à la culture des États-Unis avec Amaralis une Afro-américaine. Celle-ci lui montre les détails de son anatomie pour parfaire un mariage arrangé qui permettra à Karim d'obtenir la carte de résident. Ils sont dérangés par l'arrivée de Alloune. Le soir, Biram, la jeune compagne soumise de



Hassan, sert le repas. Alloune raconte son rêve et sa mission. Avec l'aide de son neveu, il poursuit son enquête dans une salle d'archives. Dans un cimetière périphérique de la ville, il découvre sous la neige la tombe des Robinson et retrouve l'adresse de Ida, l'un des membres de la famille vivant à Harlem. Hassan explique ses rapports inamicaux avec les « cousins américains ». Karim retrouve Amarilis, à la station de taxi où elle est standardiste. Enfin, Alloune se rend à l'adresse de Ida Robinson.

ANALYSE À l'image de l'homme en marche d'un pas décidé, la narration est structurée en une trajectoire directe, sous forme d'enquête, que rien ne semble infléchir. Aucun obstacle ne sépare la ligne qui se poursuit, de « la porte du voyage sans retour » de la maison des esclaves à Ida, la descendante. Pourtant, le récit

éclate en deux temps marqués de contrastes et de parallèles. Pour les contrastes : les deux continents, les campagnes et la ville, les horizons maritimes et la fermeture des espaces de Harlem. Pour les parallèles : l'Histoire et l'histoire, les conditions des anciens esclaves et des Noirs d'aujourd'hui à Harlem. Ces deux temps opposent la linéarité du récit à personnage unique à l'éclatement des points de vue. Autour de la volonté de l'homme en marche, le décor change. Les fissures du présent font écho aux blessures indélébiles du passé. La trajectoire est rongée par le contexte des communautés à Harlem et la situation des personnages.

> ROMANCE (26')

Depuis l'ouverture de sa porte jusqu'à celle de son kiosque à journaux, Ida Robinson, exprime un fort caractère. Malgré les préjugés de l'Afro-américaine envers les Africains, Alloune se fait embaucher par elle comme gardien du kiosque. Un premier rapprochement s'opère en fin de journée sur un fond de jazz sentimental.

Amaralis initie Karim à l'amour. Le couple est photographié par Alloune devant le kiosque à journaux. Ida rappelle alors celui-ci à son poste. Amaralis se met en colère à propos d'une paire de chaussures que Karim hésite à lui acheter, en raison de leur prix.

Eileen, la petite-fille de Ida, revient, enceinte, après une longue fugue de plusieurs semaines, mais s'enfuit aussitôt avec la boîte de montres du kiosque de sa grand-mère.



Ida retourne sa colère contre Alloune. Celui-ci se révolte, accusant Ida de ne voir en lui qu'un singe. À la fermeture du kiosque, ils se réconcilient.

Alloune la convainc de partir à la recherche de la jeune fille. Ils se rendent ensemble dans le New Jersey au domicile du père de Eileen. Celui-ci, expulsé de sa maison avec une adolescente pour compagne, rejette son rôle de père.

Le soir, dans un motel, Alloune essaie d'amener progressivement Ida à se reconnaître comme membre de sa famille. Ida s'y refuse.

Le lendemain, ils sillonnent la ville côte à côte. La nuit tombée, Ida invite Alloune chez elle. Il reprend la discussion sur les ascendants, mais elle la rejette encore. Les deux compagnons de recherche se rapprochent. Ils passent une première nuit ensemble.

Hassan, assis sur son lit, regarde fixement devant lui, l'air hagard.

ANALYSE L'enquête marque le pas, le temps pour les deux personnages principaux de se rapprocher. Le fossé se comble entre les pôles africain et américain de la mission, alors que se construisent des parallélismes entre les trois couples. Dans un deuxième temps, en imbrication, on assiste au transfert de l'enquête initiale. Celle-ci se déporte sur Eileen, la dernière extrémité de la lignée Robinson et la plus fragile. L'axe intergénérationnel devient explicitement le moteur de cette quête. La romance articule l'histoire à l'Histoire. Elle nourrit le motif initial de la mission d'Alloune et la structure du récit suivant un réseau d'oppositions (ou de ressemblances) : passé-présent, cultures africaine et américaine, attitudes contrastées des différents couples à l'égard du contexte de société et de ses aliénations.

> BOOMERANG (36')

Alloune a gagné la confiance de Ida. Le matin, il fait seul l'ouverture du kiosque. Hassan, qui n'accepte pas la relation de son oncle avec « l'Américaine », l'enjoint de rentrer au pays. Le soir, Ida et Alloune regardent les actualités télévisées qui montrent un jeune Noir abattu injustement par des policiers. Mal à l'aise devant ces images, Alloune rentre chez Hassan. Sur le chemin du retour, il découvre Eileen réfugiée dans le kiosque à journaux. Il discute ensuite avec elle de son avenir dans un bar. Biram leur ouvre sa porte et manifeste sa complicité avec la jeune femme enceinte. Le lendemain, Eileen se réconcilie avec sa grand-mère. De retour dans le lit de Ida, Alloune, préoccupé, reste fraternel.

À la suite d'un quiproquo entraîné par la malveillance de Hassan, Karim et Amaralis se séparent. Au cours d'une dispute entre Eileen et sa grand-mère, la jeune femme ressent les premières contractions.

À la maternité, Alloune révèle à Ida l'arbre généalogique de leur famille. Il n'admet pas que Eileen abandonne son enfant. Celle-ci lui reprend l'enfant des bras en refusant les prénoms qu'il propose.

Pendant qu'Alloune pouponne, Eileen s'enfuit de l'appartement de sa grand-mère, abandonnant l'enfant.

Suite à un cambriolage, Hassan bat Biram qui, enfin, se révolte. Alloune s'interpose. Son neveu s'enfuit, en colère et armé, l'accusant de l'abandonner.

Hassan retrouve Eileen et une bande de garçons plus âgés qu'elle. Sans preuves, il les accuse du cambriolage de son appartement. Dans l'altercation, il sort son revolver. Bousculé dans la bagarre, il meurt accidentellement.

Alloune, seul dans le kiosque à journaux, regarde la télévision, qui montre un fait divers raciste commis par des policiers. Apprenant par Karim la mort de son neveu, il se rend à



la morgue. Après la cérémonie de la mosquée, Alloune fait ses adieux et s'en va avec le corbillard. Biram part de son côté, endeuillée et seule. Karim renonce au mariage blanc pour mieux se réconcilier avec Amaralis.

Alloune revient par bateau sur l'île de Gorée. Tandis qu'en Amérique, Ida ouvre la porte de son kiosque, Alloune a le regard tendu vers la mer, dans l'échancrure de « la porte du voyage sans retour ».

ANALYSE La trajectoire unit deux rives, deux personnages, et le récit s'organise en un aller-retour. Le kiosque de Ida constitue simultanément un point de rencontre et de rupture. C'est le lieu d'inversion de la mission. Ce qui unit les personnages les sépare. Le plus proche, le lit de Ida, renvoie au plus lointain, l'île de Gorée. La réalité sociale, dans la deuxième séquence des images de télévision à l'intérieur du kiosque à journaux, pousse Alloune vers le retour. Le récit se transforme en allégorie. La puissance de la fertilité et de la solidarité communautaire de Alloune s'oppose à la stérilité et à l'atomisation sociale de Hassan. L'enchaînement des événements montre l'enroulement des deux principes (vie et mort) liés aux personnages, sans que leur distribution soit manichéenne. Le récit décentre légèrement cette dynamique vers le couple possible que Karim et Amaralis forment de façon timide. Mais cette autre résolution mélodramatique en demi-teinte peine à faire contrepoids par rapport à l'échec de la rencontre d'Alloune et de Ida.

■ QUESTIONS DE MÉTHODE

Indépendance et pragmatisme

Pour ce film d'auteur, produit au sein d'une structure indépendante et tourné aux États-Unis, Rachid Bouchareb a privilégié une méthode évolutive en intégrant au film, au fur et à mesure, de nombreux éléments découverts lors du repérage ou du tournage.

> Tadrart Films

En 1989, Rachid Bouchareb, Jean Bréhat (son producteur attitré) et Muriel Merlin créent la société 3B Productions – pour financer le film *Cheb* –, société qu'ils vont compléter en 1997 par une maison de distribution : Tadrart Films. Ainsi le réalisateur peut-il garder l'indépendance de ses projets. « C'est ma difficulté à réaliser mes films qui m'a fait passer à la production. »¹ L'autre raison est que de nombreux films d'auteur n'ont plus, désormais, pour diffusion que la télévision. Ce constat a poussé les trois collaborateurs à créer ce système complet. « Le problème quand vous êtes cinéaste ce n'est pas tant le fait de monter un film, c'est de pouvoir le diffuser. J'ai tellement vu de copains cinéastes comme moi qui n'arrivent pas montrer leur film, qui sont obligés d'aller voir les cinémas pour les supplier de passer leurs bobines (...) C'est pour cela que j'ai décidé très rapidement de devenir le producteur de mes films avec mon partenaire Jean Bréhat. Et d'ailleurs, dès le deuxième, j'ai mis un pied dans la distribution. On fait un film, on décide de la date de sa sortie. »² Ce dispositif permet donc de suivre des films, en dehors de ceux de Rachid Bouchareb, depuis leur conception, leur écriture, leur production jusqu'à leur distribution, dans un système stable. Certains se sont distingués, comme *La Vie de Jésus* (1997) et *L'Humanité* (1999) de Bruno Dumont. Rachid Bouchareb et ses collaborateurs ont décidé d'ouvrir largement leur société à la conception et à la distribution de films arabes (*West Beyrouth* de Ziad Doueri, 1998), turcs, israéliens et africains (*Haramaya* de Drissa



Touré, 1995). En dix ans, une vingtaine de longs métrages ont été produits dans ce cadre. Pour *Little Senegal*, on retrouve le noyau dur de collaborateurs de Rachid Bouchareb : le producteur Jean Bréhat, le musicien Safy Boutella ou le directeur de la photographie Youcef Sarahoui, qui ont tous pour points communs l'ouverture à des cultures différentes et la polyvalence.

> Tourner aux États-Unis

« S'il y avait eu les Américains dans le financement du film, je n'aurais jamais fait le film que je voulais », confie Rachid Bouchareb³. Mais le réalisateur a quand même rencontré quelques écueils, pour des raisons qui tiennent à la législation américaine. Pour tout film tourné sur le sol américain, des quotas

de collaborateurs américains sont en effet imposés, pour l'équipe technique comme pour l'équipe artistique. Le réalisateur n'a pourtant pas cédé sur l'acteur principal, alors qu'on voulait lui imposer l'acteur noir Dany Glover. Avec difficulté, il a pu obtenir des dérogations et garder son casting pour l'ensemble des acteurs non américains. « C'est le système américain avec ses syndicats qui est compliqué. L'équipe qu'on nous impose est plus grosse qu'il ne faudrait. On nous interdit de faire tourner des gens qui ne sont pas des professionnels, comme c'était le cas dans mon film. Faire venir des acteurs a pris des mois à cause des demandes d'autorisation. On vous demande toujours de justifier le choix de vos acteurs par rapport à ceux qui sont sur place. »⁴

> Le réel dans la fiction

Little Senegal procède d'un aller et retour entre fiction et documentaire, qu'un repérage préliminaire de quinze mois du réalisateur et de son co-scénariste, Olivier Lorelle, a rendu possible. Au contact de la réalité du quartier africain de Harlem « Little Senegal », Rachid Bouchareb et son co-scénariste ont ainsi rectifié leur projet initial. L'inimitié et la défiance entre les populations afro-américaines et africaines sont devenues les axes du film, dont le scénario a fait l'objet d'une écriture par couches successives, en fonction des allers-retours de Bouchareb et Lorelle entre les deux continents. En outre, l'apparition d'éléments du tournage dans le film est une méthode à part entière du réalisateur (notamment pour les tournages de *Bâton rouge* et

1 *La Voix du Nord*, 18/4/2001.

2 *Le Dauphiné Libéré*, 29/4/2001.

3 *Le Dauphiné Libéré*, 29/4/2001.

4 *La Voix du Nord*, 18/4/2001.



Little Senegal). Pour ces deux films, le réalisateur a ainsi profité de la rencontre des cultures au sein même de l'équipe de tournage. Dans *Bâton rouge* : « Pour capter ce heurt, Rachid Bouchareb s'est nourri des réactions de l'équipe du film qui, dans son écrasante majorité, ne connaissait pas l'Amérique. En cours de tournage si les situations ont changé, les dialogues, c'est à la faveur des rencontres, des liens privilégiés qui se tissaient entre les comédiens et les habitants de la Louisiane. Dans certaines scènes, des fermiers et des flics du cru font de brèves apparitions. »⁵ À propos de *Little Senegal*, Rachid Bouchareb déclare : « Ce que vous voyez dans le film, c'est aussi la rencontre entre des acteurs africains et américains. C'est ce qui fait la vérité du film. »⁶

> Approche documentaire

L'approche documentaire constitue l'un des pans de la dynamique du film entre réel et fable. Cette approche ne sert pas que la mise en scène du film, elle participe à tous ses aspects. Dans *Little Senegal*, la dame de la plantation Robinson qui reçoit Alloune du haut de son perron est la vraie descendante (blanche) de la famille Robinson. De même que l'ensemble des personnages de la première partie du film, depuis l'île de Gorée jusqu'en Caroline du Sud. « Les gens qu'Alloune rencontre dans cette première partie en Afrique, puis dans les plantations, les musées et les bibliothèques, ne sont pas des acteurs. Ce sont les vraies personnes que j'ai moi-même rencontrées quand j'ai mené mes recherches préparatoires. »⁷ Les larmes versées par l'une des deux Afro-américaines dans la maison des esclaves sont authentiques. « Les deux Afro-américaines que l'on voit au début du

film – qui ne sont pas des actrices – se trouvent là dans ce couloir, dans une porte qui menait au bateau aux esclaves. Il y avait cette émotion, ces larmes, qui étaient réelles. »⁸ Les touristes de la maison des esclaves ne sont pas des figurants. Hassan et Biram sont deux acteurs non professionnels, devenus des amis, que Bouchareb a rencontrés au cours de son long repérage. Certaines répliques du scénario sont aussi directement empruntées à celles que le réalisateur et son co-scénariste ont recueillies dans la rue au fil des mois. Enfin, la réalité sociale de l'enquête préliminaire a aussi influencé la construction des personnages. « J'ai été confronté à l'éclatement de la cellule familiale afro-américaine. Il y a un très grand nombre d'accouchements sous X et de filles-mères à New York. J'ai été à la rencontre de ces filles-là, dans les associations qui s'occupaient d'elles. Je pense que cette importance des filles-mères n'est pas seulement due à un problème de pauvreté. On peut certainement voir là un écho de leur passé. Les esclavagistes déchiraient les familles, défaisaient les couples, vendaient les enfants [voir rubrique *Explorations*]. Ces méthodes ont dû laisser des traces. Le passé de l'esclavage est encore lourd à porter aujourd'hui, il est encore présent dans les consciences. »⁹



5 *Le Matin*, 11/12/1985.

6 *Le Dauphiné Libéré*, 29/4/2001.

7 Entretien avec Claire Vassé sur le site <http://www.littlesenegal.com>.

8 Propos recueillis sur *Radio Libertaire* par Heike Hurst.

9 Entretien avec Claire Vassé, op. cit.

Lignes de fuite et champs-contrechamps

page 12

La mise en scène de Little Senegal fait alterner les champs-contrechamps, signes de blocages, et les perspectives qui ouvrent l'espace et préfigurent souvent les séparations des différents personnages.

Si loin, si proche

page 13

Les lieux et les éléments de décor font fonction d'intermédiaires entre les personnages, marquant tantôt leur éloignement, tantôt leur rapprochement.

Dynamique de la violence

page 14

Little Senegal propose une « archéologie » de la violence à travers la prolongation de celle de l'esclavage dans le présent ou l'intériorisation de la violence sociale contemporaine, composantes visibles dans l'opposition entre la figure d'Hassan et celle d'Alloune.

Le réel et la fiction

page 15

Contaminée par des images documentaires, la mise en scène de Little Senegal s'attache davantage à mettre en valeur le réel plutôt qu'à nourrir le récit.

■ MISES EN SCÈNE

Un espace de médiation

Le film est organisé en un système d'alternance entre ouverture et fermeture de l'espace, entre éloignement ou rapprochement des cultures, contact ou rupture des personnages.



› Un espace de médiation

Le film s'ouvre et se conclut sur la porte ouverte dite « du voyage sans retour ». Cette ouverture est d'abord un regard (celui de Alloune), que le récit construit entre les deux rives africaine et américaine, dans un mouvement de rapprochement et d'éloignement des personnages. Alloune crée un espace intermédiaire entre les personnages des différents couples (Ida/Eileen, Hassan/Biram, Karim/Amaralis), entre les continents et les cultures, entre le passé et le présent, entre la réalité historique de l'esclavage et celle de l'aliénation moderne. L'appartement de Hassan est le motif répliqué de la même alternance de l'éloignement et du rapprochement. Il est le lieu de fréquentes ouvertures et fermetures de portes, c'est-à-dire d'un cloisonnement qui renvoie au repli des personnages sur eux-mêmes, à l'étanchéité des communautés sous la pression de l'argent. Ce qui, dans les extérieurs, se traduit en termes de lignes de fuite ou de confrontations en champ-contrechamp, se traduit, dans les intérieurs étriqués (appartements de Ida et de Hassan, kiosque à journaux), en termes de passages intérieur-extérieur et d'inversions dans la position des personnages.

› Resserrements de l'espace

C'est aussi dans l'appartement de Hassan que l'espace est le plus contraint. L'aliénation y devient patente : barreaux aux fenêtres, arbre grillagé de la cour. Le lieu condense toutes les formes de l'aliénation contenue initialement dans la maison aux esclaves. L'inscription « jeunes filles », sur l'entrée de l'une des pièces de la maison des esclaves, trouve un écho dans la scène où Biram est battue, tout comme la mention « enfants » renvoie à l'enfant que Eileen porte. La ligne de la trajectoire de Alloune, celle du récit du film, se confond avec la réparation de la lignée généalogique et historique. L'espace devient, de la sorte, une question trans-générationnelle.

› Ouvertures et fermetures

L'espace est tantôt rapprochement tantôt éloignement, tantôt fermeture tantôt ouverture ; il organise d'un côté des resserrements, de l'autre des lignes de fuite. Ouvert au départ sur l'horizon de l'océan, il se referme progressivement sous la forme de champs-contrechamps en gros plans dans la ville qui marquent la friction des rencontres entre les personnages et les communautés. À l'intérieur de ce rétrécissement, l'espace s'ouvre de nouveau dans la ville. Ces horizons dessinent une trajectoire sans cesse reprise (rue de l'île de Gorée, routes de Caroline du Sud, rues de New York ou du New Jersey). Par ailleurs, les objets, les décors, les valeurs de plans expriment l'ambivalence de la rencontre entre les personnages, entre les cultures, entre le passé des Noirs américains et la réalité de la ville. Ils articulent la trajectoire de Alloune à celle des descendants afro-américains de son antique famille. La séquence du début dans la maison des esclaves est déjà prise entre la fermeture de l'espace et l'ouverture de l'horizon maritime. Autrement dit, entre ses intérieurs aliénants et leur promesse d'extériorité réparatrice. La voix *off* de Alloune vient bloquer l'espace et le contenir. De même, les surcadres oscillent entre ouverture et fermeture, jusqu'à devenir explicitement symboliques au fur et à mesure du déroulement du film.

■ MISES EN SCÈNE

Lignes de fuite et champs-contrechamps

La mise en scène de Little Senegal fait alterner les champs-contrechamps, signes de blocages, et les perspectives qui ouvrent l'espace et préfigurent souvent les séparations des différents personnages.



> Fuites et transformations

Les lignes de fuite précèdent les raccords de séquences et indiquent des transformations. Elles précipitent Alloune vers sa cible américaine ou, à l'inverse, vers son retour africain. Ainsi par exemple, le raccord de plan et de séquence de Caroline du Sud à Harlem est organisé par ce dispositif d'ouverture et de fermeture de l'espace. À la fin de la séquence, Alloune sort de la bibliothèque d'histoire et s'éloigne de dos sur les lignes de perspective de la rue. Cette ouverture de l'espace (dont la voix *off* du téléphone indique l'aboutissement : New York) est barrée dans le plan suivant par le bâtiment du garage où travaille Hassan. Le fond musical de blues accentue la rupture. De la même façon, le passage de la mort de Hassan, qui s'achève sur des lignes de perspective ouvertes indiquant à Eileen et ses compagnons les directions de leurs fuites, précipite définitivement le retour de Alloune au Sénégal.

> Extériorisation des tensions

Les lignes de fuite ont une fonction d'extériorisation des tensions, au moment où les rapports se referment dans le blocage ou la rupture. Quand Amaralis et Karim se disputent à propos des chaussures rouges, le champ-contrechamp est organisé autour d'un espace largement ouvert sur les rues. Les lignes de fuite renforcent l'idée d'une instabilité du couple, de sa fragilité. Le dispositif est identique au moment de la seconde dispute, celle provoquée par Hassan, filmée en champs-contrechamps. La ligne de fuite dans la rue, qui vient clore la scène, exprime l'échappée d'Amaralis, ainsi que l'ambiguïté d'une situation à laquelle elle a contribué et qui lui paraît intenable. Dans la rupture de Eileen et de sa grand-mère, le rapprochement filmé en champs-contrechamps et en plans rapprochés laisse également place à une ouverture profonde sur la rue, qui annonce la fuite de la jeune femme. Enfin, la séquence de la télévision dans

l'appartement de Ida est immédiatement suivie du plan de Alloune marchant la nuit dans la ville, seul, d'un pas décidé. La réouverture de l'espace indique ici aussi la séparation, et semble propulser le personnage vers son retour en Afrique. Ce mouvement et cette ouverture s'interrompent à l'intersection du kiosque à journaux où commence en gros plans et en champs-contrechamps la rencontre avec la jeune Eileen, réfugiée à l'intérieur du kiosque. Ce plan de Alloune en ligne de fuite sépare deux situations de champs-contrechamps et construit une charnière : une fois la rencontre effectuée avec Ida, il exprime la rupture. Cette rupture signifiée, il introduit une situation de différé dans ce mouvement de retour de Alloune en Afrique.

■ MISES EN SCÈNE

Si loin, si proche

Les lieux et les éléments de décor font fonction d'intermédiaires entre les personnages, marquant tantôt leur éloignement, tantôt leur rapprochement.



> Le décor

La tension de l'espace intermédiaire entre les personnages, entre les cultures américaine et africaine, est mise en scène par des éléments de décor. Les portes et les fenêtres, mais aussi les vitres du kiosque à journaux, celles du bureau des taxis, ou bien du taxi de Hassan, expriment à la fois la résistance au contact, l'ouverture et la fermeture des rapports entre les personnages. Elles font fonction de seuil, littéralement et symboliquement, prenant des valeurs différentes suivant leur situation, d'où l'ambivalence du film, qui oscille entre solidarité et désunion. Les bords de mer sont ou américains ou africains, sans que la transition en soit annoncée. Il en va de même pour le reflet ou la transparence des vitres et les deux côtés que celles-ci distribuent. Portes, fenêtres et vitres sont à la fois violence et lien.

> Transparences et reflets

Les vitres du kiosque de Ida ou du bureau des taxis où travaille Amaralis, dans leur transparence ou leur opacité, prennent valeur de séparation ou de rapprochement. Elles placent à l'intérieur les personnages féminins et américains (Ida et Amaralis) et à l'extérieur les personnages masculins et africains (Alloune et Karim). Leurs reflets, dans le bureau des taxis, expri-

ment la séparation ou le flou (flou des vitres, flou du rapport). On retrouve cette valeur de flou sur le pare-brise du taxi de Hassan qui marque sa défiance et sa position de retrait à l'égard du monde américain. L'évolution du rapport entre Ida et Alloune passe à travers la surface de séparation, cette fois complètement transparente, qui organise le champ-contrechamp de leur rencontre. Leur premier contact s'effectue sur la vitre invisible au spectateur sur laquelle il frappe pour qu'on lui ouvre. Aussitôt ouverte, aussitôt refermée. Le billet de banque que Alloune, dans un deuxième temps, tend en tapotant sur la vitre sert de sésame.

> Frontières

Plus tard, la vitre du kiosque restera ouverte et c'est la grille extérieure qui prendra le relais, s'ouvrant et se refermant à plusieurs reprises. On passe les journaux de main en main par-dessus les barreaux en signe de réconciliation après une dispute. Alloune franchit d'autorité cette protection isolante de l'Américaine, prolongement de son individualisme, amenant le changement de leur relation. Ce qui circonscrit l'espace est ici à prendre comme une extension de la personnalité ou de la position des personnages dans la vie moderne et les uns par rapport aux autres. À peine Alloune passe-t-il de l'autre côté de la vitre du kiosque qui matérialise la frontière entre les deux cultures, que celle-ci reflète la voiture de

Hassan, lequel vient tenter d'« éloigner » son oncle de la culture américaine. De même, les barreaux de la grille extérieure forment un motif plastique qui rappelle, en sens inverse, celui de la chaîne que Alloune voit à la télévision à l'intérieur du kiosque. Comme si les deux motifs – les barreaux de la grille et les anneaux en gros plan de la chaîne de l'image de télévision – s'articulaient pour expulser Alloune du kiosque et du continent américain.

> Contrastes

Si les vitres permettent de mettre en parallèle des couples de cultures différentes (Ida-Alloune et Amaralis-Karim), à l'opposé, la configuration des appartements de Ida et de Hassan fait ressortir les différences. Du côté du couple africain, l'appartement exprime l'isolement impuissant et la misère matérielle et morale. La porte fracturée place le passage de l'extérieur vers l'intérieur sous le signe de la dysphorie. En revanche l'appartement de Ida, comme le kiosque à journaux, associe le passage entre le dehors et le dedans à la rencontre et à la communication (c'est Alloune qui ferme la porte de l'appartement, le soir de la rencontre amoureuse). Mais ce sont aussi les cours respectives des deux appartements qui accusent le contraste. La cour de Hassan est vue à travers des grillages et des barreaux, tandis que celle de Ida se présente comme un lieu d'accueil et de convivialité.

■ MISES EN SCÈNE

Dynamique de la violence

Little Senegal propose une « archéologie » de la violence à travers la prolongation de celle de l'esclavage dans le présent ou l'intériorisation de la violence sociale contemporaine, composantes visibles dans l'opposition entre la figure d'Hassan et celle d'Alloune.



Dans l'aller et retour entre les continents, dans l'affrontement des cultures, Hassan et Alloune sont deux figures opposées. Ils forment, de façon chronologique, une dynamique solidaire dont la violence est le ressort. Alloune ne sert pas seulement de révélateur de la violence, il en précipite la manifestation. De son côté, Hassan l'intériorise et la démultiplie jusqu'à sa mort.

> Historique

Dans son discours « descriptif » de guide devant la maison des esclaves, Alloune condamne la violence historique. Cette description méthodique des conditions de détention des esclaves est, bien sûr, aussi une sorte d'exorcisme. Dans le film entier, aussi bien sur l'île de Gorée qu'en Caroline du Sud, pas de trace qui ne soit aussitôt trace de violence : chaîne et boulet, architecture de la maison des esclaves, inscriptions au-dessus des cellules, dessins de pendu et portraits d'esclaves, avis de vente ou de recherche d'évadés sur les microfilms.

> Implications

Après l'enquête en Caroline du Sud, le raccord de séquence marque une rupture où le personnage n'est plus un simple témoin.

Il éprouvera, à partir de là, la violence des conditions de vie des immigrés africains dans la ville (mort de Hassan, violence raciste que traduisent les images de télévision, etc.). La violence du passé marquée, sur le plan documentaire, dans la première partie du film, se déplace vers la violence du présent. L'appel téléphonique de Alloune déclenche les hostilités entre Hassan et le client afro-américain raciste. Alloune devient alors partie prenante de la violence du présent, alors qu'il n'était jusqu'alors que le témoin de la violence du passé. Dans l'appartement de Hassan, la situation de violence est engendrée par l'exiguïté des lieux. Cependant, si Alloune met en évidence la misère, sa présence renforce la situation de promiscuité, celle que la désapprobation de Biram désigne à travers le rideau séparateur des espaces intimes.

> Intériorisation

À la violence du contexte répond la violence intériorisée, puis exprimée par le personnage de Hassan : celle de l'injonction de rentrer en Afrique lancée à Alloune, celle de la séparation du couple de Karim et Amaralis provoquée sciemment, celle des rapports avec sa compagne tenue en soumission puis battue, violence à laquelle, d'une certaine façon, participe Alloune.

C'est l'interposition de Alloune au sein du couple Hassan-Biram qui provoque la fuite fatale de Hassan. La mort de Hassan est sobre, efficace, sans effets pléthoriques. Aucune trace de blessure, de sang, seulement l'isolement de Hassan, son corps abandonné. Ce montage simple se garde de porter la moindre accusation sur l'un ou l'autre des personnages. La violence est ici montrée, au contraire, dans une mécanique d'ensemble, et la mort presque comme un accident. Il reste que l'abandon se déduit de la séquence précédente, de la fracture dans la relation entre Hassan et Alloune.

> Dynamique

Si la présence de Alloune, venu pour réparer la violence du passé, met en évidence la violence du présent autour de Hassan, son introduction dans le monde américain précipitera finalement le retour des deux hommes en Afrique, comme deux corps étrangers. Hassan devient dans le récit une allégorie : un principe de mort qui s'enroule dans le principe de vie représenté par Alloune. Les deux principes se sont alimentés l'un l'autre au fil du récit, jusqu'au gros plan final des mains de Alloune sur la terre rouge de la tombe de Hassan.

■ MISES EN SCÈNE

Le réel et la fiction

Contaminée par des images documentaires, la mise en scène de Little Senegal s'attache davantage à mettre en valeur le réel plutôt qu'à nourrir le récit.



Dans *Little Senegal*, le réel documentaire ne s'oppose pas à la fiction, mais constitue un élément de mise en scène. D'une part le film opère un détachement du personnage sur arrière-plan historique et social, d'autre part, le réel vient « trouver » la fiction de toute part : traces de l'esclavage, microfilms, photographies des esclaves, images de la télévision...

> Incrustation réciproque : images fixes

Lors de la séance d'explication aux touristes, l'ouverture de la porte du voyage sans retour est barrée dans le plan suivant par la chaîne métallique des esclaves. Les touristes blancs et noirs fonctionnent ici comme les représentants des spectateurs du film. L'introduction du réel opère dans un second temps, avec le dessin de l'esclave pendu par le thorax, au moyen du surcadre, mais aussi de la juxtaposition d'espaces différents, celui du dessin et celui de la cour de la maison des esclaves. Dans cette représentation, l'axe des regards va du spectateur vers Alloune et de Alloune vers les touristes, plaçant le dessin du pendu comme objet transitionnel entre les regards. Le pendu, retour de l'Histoire, introduit un tiers dans la confrontation du guide et des touristes, tiers qui joue deux rôles. D'une part, il renforce la fiction par le trait du dessin, par la valeur du plan rapproché, par

le champ-contrechamp dont il constitue l'un des pans, par l'intensité du regard de l'acteur. D'autre part, à l'inverse, il permet de faire surgir le réel de l'Histoire au sein même de la fiction.

> Le retour de l'Histoire : images animées

Dans la séquence de la première séparation de Alloune avec Ida, l'arrière-plan historique et social sert de toile de fond au mélodrame. Les images empruntées à de vrais journaux télévisés font irruption entre les deux personnages. Dans la succession, le plan d'ensemble intervient après les gros plans de l'écran de télévision, puis de Alloune en champ-contrechamp, et brise la confrontation duelle. Il met en présence les trois pôles (Alloune, l'écran, Ida). Les images font, là encore, fonction de « tiers » ; l'esclavage contemporain qu'elles illustrent représentant un nouveau défi pour le personnage de Alloune, jusqu'alors uniquement obsédé par la violence subie par ses ancêtres. La mission de « médiation » de Alloune se trouve ainsi mise en échec par le contexte américain. C'est cette violence moderne qui provoquera le départ final de Alloune. L'esclavage n'est plus historique ou simplement métaphorique à la façon des barreaux de la fenêtre de Hassan. La fracture du réel s'imisce entre les deux personnages. L'interruption du programme télévisé par Ida, après le départ de Alloune, accentue le

pouvoir de séparation de cette irruption du réel et laisse le personnage en gros plan, dans une solitude muette.

> Réparation ou irréductibilité ?

Le réel reprend une fonction différente dans la séquence de la maternité dans laquelle Alloune révèle à Ida son arbre généalogique. Le réel n'est plus un tiers exclu du rapport dialogique entre les deux personnages. Ici, il fait de nouveau fonction de réparation ou d'exorcisme. Les photographies d'esclaves que Alloune montre à Ida, traces fixes de l'Histoire, s'opposent aux images saccadées du reportage de télévision. Dans les deux cas, les traces du réel viennent s'interposer entre les personnages, puis entre la fiction et les spectateurs. Dans les deux cas, la mise en scène construit des découpes du réel dans le récit qui empêchent l'Histoire de se refermer sur la fiction. La fiction sert donc ici à mettre à valeur le réel. La mise en écho des deux types de « barbarie » – passée et présente – permet de dépasser le simple constat (ou la simple condamnation) du racisme. Elle invite à une réflexion sur les rapports du passé et du présent et sur le mécanisme de stigmatisation des communautés l'une par rapport à l'autre.

■ LE LANGAGE DU FILM

Un film métis

Le film, tiraillé entre passé et présent, fiction et réel, mélodrame et comédie, met en valeur les traces de l'Histoire et les articule au présent.

> Ruptures de ton

Tout comme la trajectoire d'Alloune, la dramaturgie du film est marquée de ruptures. La transition de la Caroline du Sud à Harlem est l'occasion de la première d'entre elles. En effet, à partir de ce moment du film, les personnages immigrés dans la grande ville sont montrés à travers leur situation de couple, et l'on voit apparaître des thèmes caractéristiques du mélodrame (la perte – Eileen –, le lien retrouvé – Alloune/Hassan, Alloune/Ida, Ida/Eileen –, l'intensification des affects, les coups du destin – mort de Hassan –, etc.), totalement absents de la première partie. Le mélodrame vient ainsi faire concurrence au strict régime de l'enquête. Il détourne, en quelque sorte, le récit de sa trajectoire initiale, plombe sa linéarité et freine son « efficacité ». Les questions de l'intégration et de la misère se trouvent alors pour ainsi dire récupérées, absorbées par le mélodrame dont elles constituent les composantes idéales. Cependant, le film ne cède pas totalement au mélodrame. Il suffit, par exemple, de l'intervention d'une émission de télévision sur les violences causées par le racisme, c'est-à-dire de la relation d'un événement extérieur à la petite histoire des personnages, pour faire basculer le film dans un registre relevant davantage de la tragédie. Mais surtout, les traces de l'Histoire, le resurgissement du passé (les photos des esclaves dans le livre) résistent fortement au traitement mélodramatique. La scène du livre, à la maternité, ne laisse pas de place au pathétique ou à l'emphase et retrouve une forme de gravité épurée. Dans cette séquence, les personnages semblent



se détacher de la fiction et se mettre à côté des figures de la tragédie historique. De manière générale, le film fait en sorte que les traces historiques ne soient pas absorbées par les anecdotes. Elles font saillie au point de produire des effets de collage : collage du traitement mélodramatique sur le réel, collage de l'incrustation du réel dans le mélodrame, effets d'autant plus patents que la comédie introduit, elle aussi, en alternance de nouvelles ruptures de ton.

Les effets comiques, non seulement contribuent à alléger les situations, mais introduisent également du jeu entre ces situations et les personnages. Le registre tragi-comique fait bouger les différences sociales, culturelles, de sexe et de génération. Le comique de la rencontre de Alloune et Ida est toujours borné par l'arrière-plan de la mise à l'écart de l'Afrique, la relégation de l'immigré, la

peur de l'autre. À l'inverse, la réalité de cette nouvelle ségrégation entre les deux communautés noires induit un jeu dans le rapport à l'autre. De ces différents registres du film – enquête « documentaire », comédie, mélodrame, tragédie –, aucun ne sert de colonne vertébrale au récit. Cette discontinuité dramatique induit des effets de chevauchement d'un registre sur l'autre. D'un côté, elle semble limiter le traitement des situations, mais de l'autre, elle concourt à articuler la fiction avec le contexte historique et social. En variant les angles, elle donne à voir la latitude de jeu du personnage par rapport à son contexte, que ce soit en adéquation ou en opposition avec ses déterminations, ses origines (voir la rubrique *Une lecture du film*).

> Dérive musicale de la narration

Les motifs musicaux, dans *Little Senegal*, ont principalement deux fonctions : d'une part, ils soulignent les émotions, d'autre part ils désignent des continents, racontent en raccourci l'histoire de la musique des Noirs, et se font le relais de la narration, transposant sur la bande sonore les problématiques qui fondent la diégèse. Le gospel et le blues sont un mélange de musique occidentale et d'éléments fondamentaux de la culture ancestrale de l'Afrique (les esclaves importés aux États-Unis, se voyant interdire leurs pratiques musicales, adoptèrent la musique blanche autorisée en la teintant de leurs propres traditions). Leur utilisation dans le film de Bouchareb est donc, en soi, une manière d'évoquer les rapports entre les deux continents et les influences

réciroques. Par ailleurs, ils se distinguent en ce que le gospel est à caractère religieux et collectif, tandis que le blues (qui à l'origine était vocal, et donc véhiculait un message verbal) est d'inspiration profane et chante des sentiments individuels. Là encore, en faisant se côtoyer le blues et le gospel, la bande-son semble donc prendre en charge à la fois l'histoire d'Alloune et des membres de sa famille, et l'Histoire d'un peuple. Le gospel (version moderne du spiritual) embrasse le récit de la maison des esclaves, au début, à la



tombe de Hassan à la fin du film. Cette musique, confrontée aux images, condense la douleur du passé et celle du présent et met en rapport les deux formes de violence à travers l'histoire.

Le blues, lourd, marque la première rupture de registre dans le traitement du film, à l'entrée de Harlem. Le son plaintif de l'harmonica renforce le sentiment de la misère et de l'isolement du couple africain auquel le thème est lié. Le blues, expression de la souffrance quotidienne des Noirs, est devenu une musique urbaine lorsque les Noirs évadés, puis plus tard affranchis, émigrèrent depuis les plantations des États du Sud vers les villes du Nord, où ils rencontrèrent une autre forme de misère, sociale et

économique. Le jazz, quant à lui, est la transformation en art de ces deux pratiques musicales traditionnelles. De même que les Afro-américains ont pris leurs distances par rapport à leurs racines africaines, le jazz s'est détaché du spiritual et du blues, pratiques culturelles, en devenant une pratique artistique. Le thème de la ballade de jazz est, dans le film, lié au couple de culture mixte, Ida et Alloune, à leur rencontre comme à leur séparation (il accompagne la scène nocturne à l'issue de la première journée de travail au kiosque, ainsi que, à la fin, les images de Alloune et Ida séparés par l'océan). C'est un motif sentimental et mélancolique.

secrète sous la forme d'un idéogramme asiatique. L'image de Hassan derrière les barreaux de sa fenêtre est une manière d'appuyer jusqu'au symbole le parallèle entre la situation des personnages au présent et l'Histoire passée. Cette image contamine, dans la même séquence, l'arbre grillagé situé entre Alloune et Hassan qui, emprisonné lui aussi, renvoie à son tour à l'arbre généalogique. Le thème de la chaîne, de la même façon, se dis-sémine, depuis la chaîne du musée de l'île de Gorée jusqu'à la chaîne brisée sur la couverture du livre de Alloune. Le lien est à double sens et crée une ambivalence qui est le principe même du film : d'un côté, une chaîne intergénérationnelle, celle de la solidarité intercommunautaire lie les vivants et les morts, de l'autre côté, la chaîne de l'île de Gorée renvoie à celle des actualités télévisées, qui a réellement servi à traîner James Bird, un jeune Noir derrière une voiture lors d'un acte barbare et raciste.



› Motifs du passé

Un certain nombre d'éléments résonnent à travers le récit, à la façon de revenants ou de fantômes. Ils inscrivent les personnages dans une perspective historique : pierres tombales, images et dessins, description des scarifications, réverbération sonore sur le chant des esclaves au moment du déplacement de Alloune en bus en Caroline, ancêtres venus hanter Alloune dans un rêve confié à Hassan. Le tatouage de Amaralis signifiant « fantôme » sur une partie à la fois intime et cachée contient une vérité

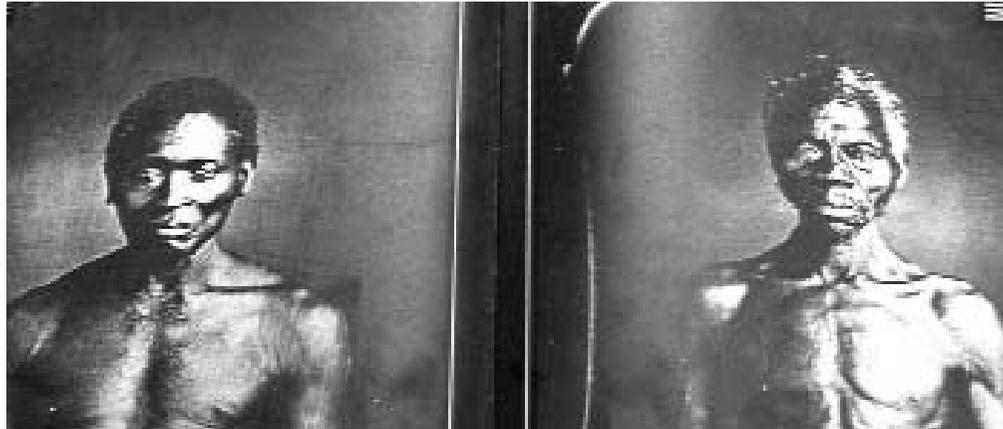
■ UNE LECTURE DU FILM

Une humanité silencieuse

En écho aux photos d'esclaves, les personnages de Little Senegal expriment leur mal-être par le mutisme.

> Mutisme

Des temps sont aménagés dans le déroulement de l'intrigue, pour donner à voir les « mouvements internes » des personnages. Ces expressions presque photographiques de l'intériorité expriment la dimension tragique de chaque personnage pris dans un destin en forme d'impasse. Leur mise en scène passe par une absence de paroles qui laisse remonter l'arrière-plan sonore, ainsi que par des gros plans qui viennent détacher les visages par rapport au contexte. L'image se densifie également par l'absence de paroles. Le mutisme des personnages renvoie à celui des portraits photographiques d'esclaves en noir et blanc. Ceux-ci, immobilisés, sans liberté, pourtant vivants, le regard tendu vers l'objectif de l'appareil, adressent, par-dessus l'histoire, leur humanité à un observateur inconnu. C'est cette même humanité silencieuse des personnages qui apparaît dans les plans mutiques. Aux moments les plus mélodramatiques (Biram à la laverie, Ida seule, chez elle, après le reportage à la télévision et le départ d'Alloune), les personnages, mis dans une situation d'impasse par les autres, semblent sortir du cadre de l'action. La paralysie du personnage le déporte vers la supplique d'un acte immobile, celui de son existence à l'état brut. Ces plans n'ont pas de valeur narrative, ils n'apportent rien à l'histoire ; montrant simplement le personnage isolé dans sa souffrance, ils valent pour eux-mêmes. Ce détachement par rapport au contexte produit un effet de distanciation propre à la tragédie et étranger au mélodrame. Il produit, plutôt qu'une identification empathique, une compréhension. La scission entre le personnage et son contexte, d'une certaine manière, loin d'annuler l'un ou l'autre, met en valeur les deux.



> Intériorité

Lorsque Biram, le soir, sert tête baissée le repas aux trois hommes, pas une parole n'est échangée. L'ambiance sonore est marquée par les bruits du repas qui se détachent d'un fond sans paroles. La séquence suivante raccorde sur le même mutisme : le décor de la laverie automatique se confond avec l'espace de son désarroi, isole le personnage de ce contexte collectif où la domination du masculin de la tradition africaine renforce l'aliénation des conditions de vie des immigrés. Biram, en gros plan, est immobile, le visage frontal, les yeux grand ouverts, fixes. En arrière-fond sonore, le ronronnement des machines produit une rupture avec l'ambiance de l'appartement. Il accentue davantage la solitude du personnage. Le visage se détache de ce fond. Cependant, dans le plan suivant, son attitude est tout autre : Biram se met à écrire, premier pas peut-être vers son émancipation finale.

> Mélodrame ou tragédie ?

L'écriture, comme la photographie, sont des manières de faire contrepoids au destin, de s'en délivrer. Le tracé de l'arbre généalogique dans le livre se confond avec la trajectoire du personnage principal et avec le déroulement du récit filmique lui-même. Il s'agit d'une chronique existentielle qui rencontre les résistances du réel. Les excès du mélodrame sont à comprendre comme des tentatives pour faire ressortir un acte, une inscription vitale sur un destin mécanique et immuable. Si, selon Aristote, c'est par la parole que s'expriment les mouvements de l'âme, ici c'est, au contraire, par le silence. Mais pour faire ressortir ce silence, la mise en scène de Rachid Bouchareb semble osciller entre

deux mouvements : d'un côté l'expressivité, l'excès, le pathos et de l'autre, la sobriété, la retenue, la pudeur. Dans la construction de cette esthétique, l'essentiel (l'exposition de la singularité) semble indissociable de ce qui paraît superflu (le pathos). C'est, semble-t-il, la condition pour que les mains, les regards, les visages, de façon extatique, expriment la tragédie de leur singularité au cœur du mélodrame, pour qu'un pont soit jeté entre l'histoire et l'Histoire, qui ne réduise pas le réel. Les photographies des visages des esclaves se réfléchissent dans les visages des personnages, à moins que ce ne soit le contraire (dans les deux sens du verbe réfléchir).

■ EXPLORATIONS

Le voyage sans retour

La Guinée et le Sénégal sont les deux principaux pays à avoir fourni le contingent des esclaves du commerce triangulaire, pratiqué depuis l'Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles.



> L'esclavage avant l'Amérique

L'histoire de l'esclavage n'a pas commencé avec la déportation vers l'Amérique (du XVI^e au XIX^e siècle). Il existait déjà un commerce des esclaves interne à l'Afrique, de l'Antiquité au Moyen Âge. D'autre part, les esclaves noirs alimentaient le Moyen-Orient. Mais c'est avec la colonisation européenne de l'Amérique que l'esclavage se transforma en système économique généralisé. Selon Elikia M'Bokolo (*Le Monde diplomatique*, avril 1998), « C'est par toutes les issues possibles – à travers le Sahara, par la mer Rouge, par l'océan Indien, à travers l'Atlantique – que le continent noir a été saigné de son capital humain. Dix siècles au moins (du IX^e au XIX^e) de mise en servitude au profit des pays musulmans. Plus de quatre siècles (de la fin du XV^e au XIX^e) de commerce régulier pour construire les Amériques et pour la prospérité des États chrétiens d'Europe. Ajoutez à cela des chiffres, même très controversés, qui donnent le vertige. Quatre millions d'esclaves exportés par la mer Rouge, quatre millions encore par les ports swahilis de l'océan Indien, neuf millions peut-être par les caravanes transsahariennes, onze à vingt millions, selon les auteurs, à travers l'océan Atlantique. »

> L'Amérique

Les premiers Noirs débarqués au début du XVII^e siècle, en Virginie, firent immédiatement apprécier leurs services dans ce pays chaud, riche, mais dépourvu de main-d'œuvre. Les Blancs supportaient difficilement le climat et les Indiens se refusaient à travailler pour eux. L'importation des Noirs alla de pair avec le développement des plantations dans les colonies du Sud et du Centre, mais resta très limitée en Nouvelle-Angleterre, pour des raisons sociales et climatiques. Pendant les XVII^e et XVIII^e siècles, les négriers de Bristol ou de Newport (Rhode Island) débarquèrent par milliers des Noirs africains, achetés à vil prix sur les côtes de Guinée et revendus dans les villes du Sud ou les ports des Antilles. Ils étaient principalement employés dans la culture du riz, de l'indigo, de la canne à sucre, et surtout du tabac, la principale production des plantations au XVIII^e siècle. Esclaves, ils ne possédaient aucun droit, pouvaient être vendus comme une simple marchandise, avec ou sans famille, et suivaient le sort de la plantation à laquelle ils étaient attachés. Leur maître possédait un droit absolu sur eux. La période la plus dense de ce commerce s'est étalée sur les XVIII^e et XIX^e siècles. La résistance des esclaves s'en est trouvée diminuée,



alors qu'en Afrique, les rébellions et les pillages des bateaux négriers étaient fréquents. Toutefois, certains s'échappaient et tentaient de rejoindre les États du Nord. Des révoltes eurent lieu, dont la plus célèbre est celle de Nat Turner (relatée dans le roman de William Styron, *Les Confessions de Nat Turner*). Pour le commerce américain, on capturait les personnes les plus fortes et les plus jeunes, des hommes pour la plupart. Les femmes étaient surtout convoitées pour les marchés internes de l'Afrique, ou encore pour les marchés du pourtour méditerranéen, le Moyen-Orient en particulier. Les membres des familles furent donc séparés. Les Noirs perdirent ainsi leurs racines, leurs coutumes, leurs mœurs. Ils s'approprièrent à leur façon la culture des colons américains anglo-saxons, et jusqu'à leur religion.

Les États-Unis, à eux seuls, comptaient jusqu'à 4 millions d'esclaves dans les États du Sud au moment de la Guerre de Sécession (1861-1865), soit presque un habitant sur deux. Les esclaves affranchis après la guerre retrouvèrent officiellement quelques droits. Mais la législation de chaque État permit que persiste encore un esclavage masqué. Progressivement, des populations noires émigrèrent du Sud agricole vers les villes du Nord industriel où le besoin de main d'œuvre se faisait sentir.

■ DANS LA PRESSE, DANS LES SALLES

Libertés du film d'auteur

Little Senegal a marqué le public et la critique par la présence magique du personnage principal, ainsi que par le contraste entre une mise en scène dépouillée et le mélange des registres dramatiques.

Le film bénéficie, à sa sortie, d'un soutien sans faille de la presse, ce qui lui permet d'exister auprès du public dès la première semaine, malgré la concurrence de dix autres nouveautés. La première a lieu à Harlem, dans la salle polyvalente de l'*Apollo Theater*, devant 900 personnes. « C'est un lieu mythique des grands rassemblements et des meetings politiques de la communauté afro-américaine. Les gens ont été polis avec moi, ils se sont comportés avec réserve, sans livrer le fond de leurs pensées, je crois. » (Rachid Bouchareb, *Le Maine*, 24 avril 2001). En France, en raison d'un nombre important d'entrées, il est repris dans les salles des grands circuits. Son succès ne faiblit pas de semaine en semaine. Son destin se joue en neuf semaines, au lieu de trois généralement pour les films d'art et essai. Le nombre de copies tirées passe de 28 à 86. En troisième semaine, le film dépasse les 100 000 entrées (*Le Monde*, 9 mai 2001). Il fera au total 270 000 entrées en France et sera vendu en Suisse, en Belgique, au Canada, en Espagne. C'est la meilleure réussite de *Tadrart films*. Il est récompensé dans plusieurs festivals, à Beyrouth, Milan, Cologne, Florence, Namur.

> Sotigui Kouyaté

Dans la presse française, l'interprétation de Sotigui Kouyaté fait l'unanimité : « Admirable Sotigui Kouyaté dans ce rôle, griot d'une antique culture, hier comédien aussi à l'aise avec



Peter Brook qu'avec Cheik Omar Sissoko, et dans ce film passeur de savoir à la fragile élégance. » (Émilie Breton, *L'Humanité*, 18 avril 2001). Jean-Michel Frodon, dans *Le Monde* (18 avril 2001), loue de la même façon « l'interprétation magique de Sotigui Kouyaté [qui est] le foyer de cette quête complexe des racines dans un monde très actuel. C'est un poète en marche, cette silhouette longiligne arpentant les allées sablées du Deep South avec sa gabardine et son cartable. Impossible de dire cette lenteur et cette vitesse, il faut percevoir cette raideur de statue, de totem, et cette souplesse d'athlète, de guerrier. Il faut ressentir cette manière absolument paradoxale d'exister à l'écran qu'a le comédien, à la fois presque trop présent et absolument fantomatique, se mouvant dans un autre

espace-temps, soumis à une autre pesanteur. Immobile, il palpète de tout son corps ; en mouvement, il semble le plus stable des repères. On pense à un arbre, et au vent. » (*Télérama* (18 avril 2001), sous la plume de Louis Guichard, va jusqu'à consacrer un article complet au comédien « à la fois humble et majestueux ».

> Minimalisme de la mise en scène

L'aspect mélodramatique, la façon dont la dimension historique est prise en charge dans le présent, la sobriété de la mise en scène sont autant d'éléments qui reviennent de façon récurrente dans les commentaires.

Cependant, ces aspects font l'objet tantôt d'éloges, tantôt de critiques plus acerbes. Ces points de controverse invitent à réfléchir sur la position éthique et esthétique du réalisateur. Dans *Les Inrockuptibles* (17 avril 2001), Serge Kaganski, malgré un article très favorable, note l'absence d'audace de la mise en scène. Dans *Libération* du lendemain, Serge Perron indique que « les intrigues secondaires apparaissent un peu cousues de fil blanc », tandis que pour Françoise Audé, dans *Positif*, « la mise en scène de Bouchareb fait preuve d'une efficacité narrative déjà présente dans *Cheb* ». Pour Jean-Claude Loiseau, dans *Télérama* (18 avril), cette mise en scène, au contraire, fait du minimalisme une sobriété : « Ce dépouillement est un parti pris fécond (...), une intrigue qui tient en une demi-douzaine de lieux, une

poignée de personnages, à peine plus de péripéties (...), l'épisode choc de *Little Senegal* tient en quatre phrases et trois plans ». Il évoque ici, à raison, la scène de la mort de Hassan. Le terme de sobriété est repris par François-Guillaume Lorrain dans *L'Express*, pour qualifier cette fois les thématiques : « Bouchareb renouvelle, avec une sobriété bouleversante, des thèmes aussi universels que l'exil, l'oubli des origines. » Dans un article de *Cinélive*, judicieusement intitulé « Racines et rhizomes », Sandra Benedetti ajoute que « dans une mise en scène dépouillée de tout pathos ou misérabilisme, le réalisateur dépeint une réalité faite de violence, de misère et de racisme. ».

> Registres

Seule condamnation – lapidaire – de la presse spécialisée, les *Cahiers du cinéma* (mai 2001) ne goûtent pas au mélange des genres. L'article y souligne, en effet, la trop grande rapidité de traitement des situations : « Commence alors une sorte de dramatique sociale que Bouchareb double, sans raison apparente, d'une rapide comédie romantique. » Dans *Rouge*, Piotr Gourmandisch voit, au contraire, dans cet aspect hybride du film une qualité, soulignant l'alliance de deux positions opposées : « roman picaresque grave et drôle, foisonnant et limpide dans une Amérique de cauchemar et de beau songe ». De même, *Le Monde* (17 avril) considère que « ces innombrables rebondissements donnent au film sa dynamique, en même temps que son intégrité, sans aucun manichéisme ».

> Manichéisme et didactisme

Dans le *Figaroscope* du 18 avril 2001, l'article, après une critique élogieuse, finit ainsi : « Le propos de Rachid Bouchareb est sensible et intelligent, malheureusement un peu trop démonstratif et non dénué de manichéisme. » En revanche, dans *La Nouvelle Vie ouvrière* (18 mai 2001), on peut lire : « C'est avec une infinie délicatesse, sans démonstration ni caricature que Rachid Bouchareb évoque cette histoire qui commence à peine à retrouver sa juste place dans la mémoire collective. Son film est juste, nuancé et bouleversant. » Dans l'article (déjà cité) des *Inrockuptibles*, Serge Kaganski écrit : « Un film didactique qui évite le manichéisme. »

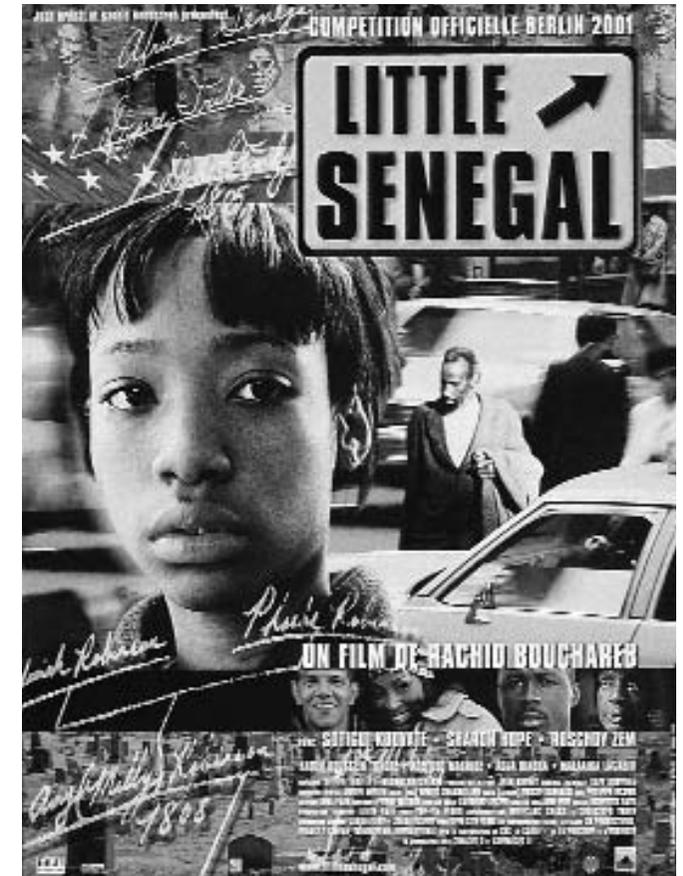
Si *L'Express* du 19 avril 2001 note que : « *Little Senegal* ne convainc qu'à moitié, sans doute parce que entre le didactisme et l'émotion, le cinéaste a trop souvent choisi le symbolisme au détriment de la légèreté des sentiments qui aurait été plus souhaitable », Carole Vignaud considère, en revanche, dans *La République* (20 avril 2001) que « pourtant, *Little Senegal* ne tombe jamais dans le didactisme pesant ».

■ L'AFFICHE

Raccourci de l'Histoire

Très « américaine », l'affiche met l'accent sur le lien fragile qui unit la jeune Eileen, descendante de la lignée, et Alloune, dépositaire de la mémoire de l'esclavage.

Au premier plan, Eileen, le point d'aboutissement d'une trajectoire. Derrière sa tête, Alloune est sa pensée secrète et refoulée. En arrière-plan, son manteau sous le bras, il indique, de lui à elle, le lien historique entre l'Afrique et les Afro-américains. Le contact et le contraste entre la vie traditionnelle et urbaine s'établissent par les deux voitures qui entourent le personnage. L'effet de flou produit par leurs mouvements s'oppose au pas décidé de Alloune. La flèche du panneau indiquant le quartier « Little Senegal » renforce une direction à l'envers de celle de Alloune. Est-ce l'aller ou le retour ? Sur le bandeau supérieur, les photos en noir et blanc des visages des esclaves rappellent le cœur du film : la révélation de l'arbre généalogique. Dans le premier bandeau inférieur, sous le visage de la jeune femme, une représentation de la jonction possible des continents unit le bonheur fragile du couple mixte que représente Amaralis et Rachid (au travers du regard de Alloune, absent, qui semble les observer en contrechamp). À cette image, sont juxtaposées celle du visage sombre de Hassan et celle du visage de Ida, qui incarne, elle, davantage de solidarité. Dans le bandeau inférieur, les tombes du cimetière urbain sous la neige. Les indications manuscrites écrites de la main de Alloune encadrent le visage de Eileen, en haut et en bas, et forment le motif unique à toutes les composantes de l'affiche, reliant ainsi formellement les générations, la mort à la vie et le passé au présent.



■ AUTOUR DU FILM

Filmer New York

Little Senegal s'inscrit dans un ensemble de films qui donnent à voir les séparations communautaires de New York. L'histoire de ces films reprend celle des différentes vagues d'immigrations, dans une constellation d'enjeux culturels ou de pouvoir.



➤ New York et le cinéma

Little Senegal appartient à un corpus de films dont le titre indique d'emblée le rôle important du lieu. Ce lieu, « Little Senegal », renvoie bien sûr au « grand » Sénégal, mais désigne surtout un quartier de Harlem qui lui-même est un quartier de New York, ville qui entretient des rapports particuliers avec le cinéma, de ses débuts à nos jours, ville abondamment représentée, que ce soit par des cinéastes américains, blancs ou noirs, parfois d'origine européenne – italienne, souvent – ou étrangers comme Rachid Bouchareb. Elle doit son pouvoir de fascination et de séduction à sa photogénie, mais aussi à son cosmopolitisme, à ses contrastes, à sa complexité. « On peut dire que si le mythe de Paris doit beaucoup aux pouvoirs de la littérature, le théâtre de la modernité que va devenir New York préfigure une fascination pour les images, des images qui découvrent non pas d'autres aspects de la ville, mais un autre monde. »¹ Pour Martin Scorsese, « New York peut être qualifiée de tant d'adjectifs – grossière, magique, épouvantable, dynamisante, épuisante, prosaïque – que chaque fois qu'on doit l'évoquer dans un film,

serait-ce par incidence, elle finit par s'imposer. Elle se refuse à n'être qu'un vague décor, comme l'est Los Angeles dans tant de films. »²

➤ Violence

Le cinéma américain, à travers son histoire, associe le plus souvent New York aux conflits et à la violence. C'était déjà le cas dans les courts métrages de D. W. Griffith comme *The Musketeers of Pig Alley* (*Cœur d'Apache*, 1912) qui donne une image rugueuse de la vie dans les quartiers ouvriers. C'est le cas également de films mythiques comme *La Foule* de King Vidor (1928), tourné en grande partie à New York, et dont le décor naturel prend parfois des accents expressionnistes, ou de *Lost Week-End* (*Le Poison*) de Billy Wilder (1945), dont les vues de Manhattan, « naturelles » elles aussi, accentuent la violence réaliste de ce drame de l'alcoolisme. *Sur les quais* d'Elia Kazan (1954), dont le réalisme rappelle de loin les années trente, est un drame social sur les dockers et leur syndicat devenu un gang. *Le Grand Chantage* (Alexander Mackendrick, 1957) dénonce la



cruauté sans limites du monde du show business. En 1961, le mythique *West Side Story* (Robert Wise) mettra en scène, avec la stylisation propre à la comédie musicale, les frictions entre jeunes Portoricains et Américains blancs dans le quartier de New York désigné par le titre. Les conflits intercommunautaires croisent une histoire sentimentale (ce sera le cas dans *Little Senegal*), s'inspirant du mythe de Roméo et Juliette. À partir des années soixante-dix, on assiste à travers les films de Scorsese, Ferrara, Cimino et d'autres à une surenchère de violence. Il n'y a guère que les films de Woody Allen qui se plaisent à arpenter « les rares îlots d'élégance et de richesse au sein d'une ville qui a connu une tragique dégénérescence. »³ Allen dit ne pas montrer la « complexe-réalité-de-la-cité » et prétend même ne pas connaître New York : « Je connais un certain type de familles juives de Brooklyn et je connais les bourgeois de Park Avenue, dont je fais partie. »⁴ Si *Annie Hall* (1977), *Manhattan* (1979) ou *Broadway Danny Rose* (1984) sont cependant des hymnes à la cité et portent un regard aigu sur une certaine société new-yorkaise, *Meurtre mystérieux à Manhattan* (1992) transforme la ville en une scène plus artificielle.

➤ Cassavetes, Scorsese, Ferrara

Les films sur New York des trente dernières années témoignent d'une vision forte, originale et personnelle de la ville. Dans son premier film, *Shadow* (1960), tourné en 16 mm, John Cassavetes traite du racisme, de la solitude et de la vie nocturne à New York. En grande partie improvisé, le film adopte un rythme particulier et se soucie moins de perfection technique, de construction rigoureuse que de spontanéité, d'intensité du moment. Il en résulte un film d'une grande modernité, en forme de ballade, qui influencera beaucoup Scorsese. Si chez Cassavetes, la violence est avant tout psychologique, chez Scorsese et Ferrara, elle devient un enjeu figuratif. Scorsese, né

¹ Jean Mottet, *L'invention de la scène américaine. Cinéma et paysage*, Paris, L'Harmattan, Champs visuels, 1998, p. 110.

² Martin Scorsese, *Les Cahiers du Cinéma*, n° 500.

³ Jean-Michel Frodon, *Conversation avec Woody Allen*, Paris, Plon, 2000, p. 105.

⁴ *Ibid.*

au sein d'une famille d'immigrés siciliens de « Little Italy », forgera son esthétique à partir de la violence urbaine et des conflits entre communautés. Il réalise *Mean Streets* en 1973, dans lequel la vie misérable de jeunes gens pris entre mafia et religion se trouve transfigurée en une sorte d'opéra. *Taxi Driver* (1976) donne à voir la ville à travers le regard malade d'un homme détruit par la guerre au Viêt-nam ; pour *New York New York* (1977), Scorsese reconstitue la ville en studio pour ressusciter les années quarante ; dans *After Hours* (1986), New York devient un piège kafkaïen ; dans *À tombeau ouvert*, la violence des rues est montrée à travers le parcours d'une ambulance de nuit ; dans son dernier film *Gangs of New York*, il sera toujours question de New York, mais dans une perspective plus historique, puisque le film se situe au moment de la guerre de Sécession et raconte les conflits intercommunautaires entre les anciens résidents de souche anglo-saxonne et les immigrés fraîchement débarqués à New York. Abel Ferrara, dans *China Girl* (1987), raconte l'histoire d'un couple mixte, asiatique et italien, sacrifié sur l'autel de la mésentente des deux communautés. Le final, dans un traitement allégorique de la réconciliation, montre les deux cadavres allongés main dans la main au milieu de la rue séparant les deux groupes ethniques, reprenant le thème mélodramatique de *Roméo et Juliette*. *The King of New York* (1989) et *Bad Lieutenant* (1992) mettent en œuvre une mise en scène baroque et abstraite qui pousse la violence à son paroxysme, une violence qui devient langage.

> De Brooklyn à Little Senegal

Rachid Bouchareb, lui, choisit prudemment la voie de la narration, faisant moins confiance à l'image et à la mise en scène. Il entretient de très lointaines affinités avec Spike Lee, dont les thèmes de prédilection sont aussi le racisme. *Do the Right Thing*, par exemple, relate les tensions entre la communauté noire et les Italiens d'une pizzeria au cœur du quartier noir de Brooklyn. Le chaud et froid, entre l'expression violente du racisme intercommunautaire et sa neutralisation par la comédie, est marqué par des ruptures de tons qui rappellent le traitement tragi-comique de certaines séquences de *Little Senegal*.

Ce sont davantage la représentation de Brooklyn, dans *Smoke* (1994) et *Brooklyn Boogie* (1995) de Wayne Wang, la peinture de la petite vie d'un quartier de New York, qui semblent inspirer Rachid Bouchareb. Cependant, si le kiosque à journaux de Ida rappelle de loin le bureau de tabac de *Smoke*, il s'avère beaucoup moins propice aux rencontres : l'unique client de Ida ne fera qu'une très brève apparition et ne sera pas intégré à l'histoire. En outre, à la dimension sociale contemporaine, Bouchareb ajoute une dimension historique, mais aussi un ailleurs qui va de pair (l'histoire se déroule en partie sur l'île de Gorée et en Caroline du Sud).



Bibliographie

Sur *Little Senegal*

- *Télérama* du 18/04/01. Le dossier le plus complet. Une enquête sur le quartier de Little Senegal à Harlem avec les actrices du film et les personnages du quartier, ainsi qu'un portrait de Sotigui Kouyaté.
- <http://www.littlesenegal.com>, le site officiel du film (entretien de Rachid Bouchareb avec Claire Vasset, carte du quartier, note d'intention, etc.)

Sur Sotigui Kouyaté

- « Rencontre avec un acteur, griot mandingue sans frontières », *Le Monde* 17/04/01.
- « Sotigui Kouyaté, la parole qui guérit », *Le Journal du dimanche* 6/04/01.

Entretiens avec Rachid Bouchareb

- *La Tribune Desfossés* 18/04/01 « Africains et Afro-américains, un mauvais feeling ».
- *La Voix du Nord* 18/04/01 « Les Noirs américains n'en ont rien à fiche de l'Afrique ».

Sur les autres films de Rachid Bouchareb

- *Les Cahiers du cinéma*, n° 379, janvier 1986 ; n° 445 juin 1991 ; n° 487 janvier 1995.
- *Cinématographe* n° 114, 1985.

Sur le cinéma des communautés et de l'immigration aux États-Unis.

- *Cinémaction* n°56, 1990, « Cinéma métis, de Hollywood aux films beurs »
- *Cahiers du cinéma* n°319, janvier 1981, « Out of the ghetto », textes de Yann Lardeau et Catherine Arnaud ; traduction de l'entretien avec Charles Burnett par Janine Euvrard.

Sur la déportation des Noirs du Sénégal en Amérique

- <http://webworld.unesco.org/goree/fr/index.shtml> : le site Internet de la maison des esclaves de l'île de Gorée (visite en diaporama ou en vidéo).
- « La dimension africaine de la traite des esclaves » Elikia M'Bokolo, *Le Monde Diplomatique* avril 1998 (téléchargeable sur www.monde-diplomatique.fr/1998/04/M_Bokolo/10269).
- *Beloved*, le roman de Toni Morrison retrace des épisodes de cette déportation transatlantique (Paris, 1989, Christian Bourgois, collection « 10/18 », 379 pages).
- De nombreuses pistes pédagogiques littéraires sont accessibles dans la revue du CNDP *Le Français dans tous ses états*, n° 38 « Esclavage et Abolitions », accessible en ligne à l'adresse http://www.ac-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse_accueil.html.