

La Petite Vendeuse de Soleil

Djibril Mambety Diop
Sénégal-France-Suisse, 1998, couleur



Sommaire

Générique, résumé	2
Autour du film	3/5
Petite bibliographie	5
Le point de vue de Marie Diagne :	
<i>Conte cruel de la jeunesse</i>	7/22
Une image-ricochet	23
Déroulant	24/26
Analyse d'une séquence	27/30
Promenades pédagogiques	31/35

Ce Cahier de notes sur ... La Petite Vendeuse de Soleil
a été écrit par Marie Diagne.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.
Avec le soutien du **Centre national du cinéma et de l'image
animée, ministère de la Culture et de la Communication**,
et la **Direction générale de l'enseignement scolaire**,
le **CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale**.

Générique

La Petite Vendeuse de Soleil,
Djibril Mambety Diop,
1998, Sénégal-France-Suisse,
43 minutes, couleur,
Film tourné en wolof¹ et sous-titré en français.

Scénario et réalisation : Djibril Mambety Diop².
Image : Jacques Besse. **Son :** Alioune M'Bow.
Montage : Sarah Taouss-Matton. **Production :** Maag Daan, Waka films AG, Céphéïde Productions.
Produit par : Djibril Mambety Diop, Silvia Voser
Musique : Wasis Diop.
Le chant religieux est interprété par Dyenaba Laam.

Interprétation : Lisa Balera (Sili Laam) ; Taërou M'Baye (Babou Seck) ; Oumou Samb (la femme arrêtée) ; Moussa Balde (Moussa, le jeune homme dans le fauteuil roulant) ; Dyenaba Laam (Grand-mère) ; Martin N'gom (le chef de la bande des vendeurs de journaux).

Distribution en France : Les Films du Paradoxe

Résumé

Depuis fort longtemps, la vente de journaux à la criée dans les rues de Dakar est l'apanage des garçons. Sili, une fillette de douze-treize ans, une jambe ballante appareillée, quitte chaque jour sa cité Tomates pour la ville, y mendier et nourrir ainsi sa famille. Un matin, elle se fait bousculer par un jeune vendeur. Elle décide alors de cesser de mendier pour vendre, elle aussi, des journaux, car « ce qu'un garçon peut faire, une fille peut le faire aussi ».

Au dépôt de presse, Sili obtient treize exemplaires du quotidien *Le Soleil*. Mais les garçons n'acceptent pas cette intrusion sur leur territoire, et menacent d'emblée la fillette. Un jeune vendeur solitaire, Babou, prend sa défense. Dès ce premier jour de vente, quelqu'un lui achète tous ses journaux, et lui donne un gros billet. Ni le boulanger, auquel elle demande la monnaie, ni l'agent qui passait ne veulent croire qu'elle a gagné cet argent honnêtement. L'agent soupçonneux l'emmène à la police. Sûre d'elle-même, Sili se justifie devant le commissaire, exige des excuses de l'agent, fait libérer une femme, elle aussi accusée de vol sans preuve, et repart son gros billet en main. Avec, elle achète un parasol pour sa grand-mère aveugle, qui psalmodie dans le soleil du marché. Elle distribue la monnaie restante aux vieilles femmes et aux enfants. Les jours suivants, Sili et Babou vendent ensemble leurs journaux en déambulant dans les rues des petites gens de Dakar. Ils se taquinent, échangent, s'accompagnent. Sili conte et chante ; Babou, qui ne sait lire que le Coran, applaudit. Mais la bande des vendeurs, jaloux du succès de Sili, la malmène jusqu'à lui voler sa béquille. L'amitié des deux enfants triomphe : Sili monte sur les épaules de Babou. Ils s'éloignent dans une trouée de lumière.

M.D.

1. La langue wolof est principalement parlée au Sénégal et en Gambie, un peu en Mauritanie. Au Sénégal, six langues ont le statut de langues nationales. Le wolof est la plus parlée.

2. Le nom du réalisateur est écrit au générique « Djibril Mambety Diop » mais dans les ouvrages qui lui sont consacrés, il est en revanche écrit : « Djibril Diop Mambety ». Cette dernière appellation est la plus employée.

La Petite Vendeuse de Soleil est éditée sur support vidéo (VHS) et est distribué par la Médiathèque des Trois Mondes, 63 bis rue du Cardinal Lemoine, 75005 Paris. On peut s'acquitter de modiques droits institutionnels pour une utilisation en classe.

Autour du film



Cinémas, d'Afrique

En novembre 1981, le premier symposium du cinéma africain se tenait à Mogadiscio. Le critique Serge Daney, qui écrivait alors dans le quotidien *Libération*, disait ceci : « À un moment, quelqu'un-qui-n'a-pas-froid-aux-yeux s'insurge et dit : le Cinéma Africain ? Oui, mais quel cinéma ? Et s'il fallait tout mettre au pluriel ? On rappelle alors ce que tout le monde sait : qu'il y a *des* cinéastes africains, assez fous pour réussir à faire des films dans un continent où tout leur est contraire. Ce n'est pas du Cinéma Africain majuscule qu'il faudrait partir (d'ailleurs, il n'existe pas) mais de ces expériences précieuses que sont, ici et là, les films. L'expérience Sembène Ousmane¹. L'expérience Youssef Chahine². L'expérience Ola Balogun³. En Afrique plus qu'ailleurs, l'avenir est aux films, pas au Cinéma⁴. »

Certes, Serge Daney tire la conclusion d'une expérience cinématographique qui n'existe que depuis quelques décennies⁵, qui se confronte à l'absence d'une industrie du cinéma, et qui doit faire face à une mainmise des anciens colons. (« Les fonds de tiroir des distributeurs blancs continuent à se déverser sur le continent noir. [...] Les anciens colons ont tout fait pour maintenir leurs positions. Ils y sont parvenus⁶. »)

Daney dit surtout qu'il ne réfère pas les cinémas d'Afrique à leur continent, mais aux individualités qui le constituent. On sort définitivement du regard porté sur « l'africanité » d'un film. On ne cherche plus des repères légués, peut-être, par delà l'entreprise de la colonisation, par les cubistes puis les surréalistes sur l'art nègre (le charme, les origines, le caractère naïf et primitif ; l'authenticité). Ce à quoi on fait allusion ici, c'est à la politique des auteurs, celle que Daney définissait

ainsi : « [...] je ne pouvais avoir de rapports qu'à ce cinéma, où tu es pris par la main par quelqu'un qui a un nom, l'auteur, et qui te dis : Voilà, c'est comme ça que je regarde le monde, c'est comme ça que je m'y retrouve, viens avec moi et tu en auras une vision cohérente⁷. »

Biofilmographie

L'œuvre de l'homme se compte sur les doigts de nos mains. Pourtant, en peu de films, Mambety a inscrit durablement son nom, certes dans l'histoire des cinémas d'Afrique, mais plus simplement dans l'histoire du cinéma. Il s'est imposé comme un véritable auteur.

Djibril Diop Mambety est né en 1945 à Colobane, une banlieue turbulente de Dakar. L'homme et l'œuvre ne se déferont jamais d'une formation initiale au théâtre Daniel Sorano de la capitale sénégalaise. Les personnages de ses films paraissent comme on entre en scène, souvent dans une prise de vue frontale (c'est par exemple le mode choisi pour le plan dans lequel on découvre Sili). En 1960, Mambety a 15 ans. Les indépendances africaines resteront une promesse amère dont son cinéma porte également la trace.

Trois ans après la première réalisation africaine⁸, il tourne une version en noir et blanc de *Badou boy*. Cette course-poursuite entre un jeune adolescent, frondeur, spirituel, et un gros policier, se déroule dans les rues de Dakar. Ce moyen-métrage,



au ton fortement burlesque, est aussi marqué par le western, un genre que le cinéaste a toujours prisé. *Badou boy* fera l'objet d'un nouveau tournage en 1969, avec les mêmes personnes, mais en couleur. C'est la version que l'on peut encore parfois voir.

Contra's city (1968) est un pamphlet ironique, dans lequel Mambety souligne les contrastes architecturaux de Dakar, résultats de colonisations successives. « [...] Mambety y pose déjà les jalons de son cinéma. Des empreintes de l'urbanisation à l'existence persistante de petites gens, les éléments de prédilection du réalisateur sont là. Il y a Dakar, d'abord, le constat narquois et amer sur le réel, l'attention aux figures du quotidien, la poésie énergétique qui agite autrement les images⁹. »

A 27 ans, Mambety réalise son premier long métrage, *Touki-Bouki*. « *Touki-Bouki* est arrivé à un moment de crise très violente dans ma vie. J'ai voulu faire exploser beaucoup de choses. Peut-être parce que j'en voulais à la physionomie du cinéma africain, qui m'exaspère parce qu'à mon sens trop facile¹⁰. » Le film, scandé par un refrain que chante Joséphine Baker (« Paris, Paris, Paris, c'est sur la terre entière un coin de paradis ... »), raconte le départ fantasmé de Mory et Anta pour la capitale française. Au terme d'un voyage initiatique dans Dakar, le couple atteint le port. Mory recule devant le paquebot prêt à partir, Anta embarque. *Touki-Bouki* est





sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs de Cannes, en 1973. Il y est mal accueilli.

S'ensuivent vingt années de silence. Mambety réalise un making off de *Yaaba* (Idrissa Ouedraogo, 1989), avant de revenir complètement au cinéma avec son dernier long métrage, *Hyènes* (1992). Cette adaptation d'une pièce de théâtre¹¹ est sélectionnée pour la compétition officielle du festival de Cannes en 1992. La critique française boude le film.

La mort a empêché le cinéaste de réunir *Touki-Bouki* et *Hyènes* dans une trilogie sur le pouvoir et la folie. Son dernier long métrage, *Malaïka*, est resté à l'état de projet.

La trilogie des *Histoires de petites gens* est l'ultime entreprise de Mambety. Il n'a réalisé que deux des trois contes¹², *Le Franc* (1994) et *La Petite Vendeuse de Soleil* (1998).

M.D.

1. Cinéaste sénégalais

2. Cinéaste égyptien.

3. Cinéaste nigérian.

4. Serge Daney, *La (trop) longue marche du cinéma africain*. Article également publié dans *Ciné Journal*, pages 45 à 48.

5. Le cinéaste sénégalais Ousmane Sembène réalisa en 1963 le premier film du continent africain, *Borom Sarret*.

6. Serge Daney, *loc.cit.*

7. Serge Daney, *Persévérance, entretien avec Serge Toubiana*, Editions P.O.L, Paris, 1994.

8. *Borom Sarret*, un court-métrage du doyen sénégalais, Ousmane Sembène. Voir note 5.

9. Michel Amarger, *Djibril Diop Mambety ou l'ivresse irrépissible d'images*, page 15.

10. Djibril Diop Mambety. Entretien avec Catherine Ruelle. *CinémAction*, 1979.

11. *La Visite de la vieille dame*, Friedrich Dürrenmatt.

12. C'est le terme employé par Mambety lui-même, et inscrit dans ces scénarios : *Le Franc*, conte numéro 1 ; *La Petite vendeuse de Soleil*, conte numéro 2.

Petite bibliographie

À propos du cinéma africain

— Olivier Barlet, *Les Cinémas d'Afrique noire, le regard en question*, éditions L'Harmattan, collection « Images Plurielles », Paris, février 2001.

— Olivier Barlet, « Cinémas d'Afrique noire : le nouveau malentendu », dans *Cinémathèque, revue trimestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, Numéro 14, Automne 1998, pages 107-116.

— Denise Brahimi, *Cinémas d'Afrique noire francophone et du Maghreb*, Editions Nathan, Paris, 1997.

— André Gardies, *Cinéma d'Afrique Noire francophone : l'espace - miroir*, éditions L'Harmattan, Paris, 1989.

— Serge Daney, « La (trop) longue marche du cinéma africain » dans *Libération*, 2 novembre 1981. On peut le trouver dans le *Ciné Journal* qui rassemble des articles écrit par le critique Serge Daney, parus dans *Libération* entre 1981 et 1986. éditions des Cahiers du cinéma, Paris, 1986

L'on pourra consulter également :

— Férid Boughedir, *Le Cinéma africain de A à Z*, éditions OCIC, collection Cinémédia, Bruxelles, 1987.

— Soumanou Vieyra, *Le Cinéma africain : des origines à 1973 Paulin*, éditions Présence africaine, Paris, 1975.

— Guy Hennebel, *Les cinémas africains en 1972*, Editions Société africaine, collection A.L.A, Dakar, 1972.

Ces trois ouvrages ont le mérite de proposer les premières approches critiques du cinéma africain. Ils en ont ainsi permis sa première reconnaissance.

À propos de Djibril Diop Mambety

— Nar Sene, *Djibril Diop Mambety, la caméra au bout ... du nez*, éditions L'Harmattan, collection La Bibliothèque d'Africultures, Paris, mars 2001.

— Michel Amarger, *Djibril Diop Mambety ou l'ivresse irrépissible d'images*, éditions ATM-MTM, Paris 1999.

Livret accompagnant le coffret vidéo du *Franc* et de *La Petite vendeuse de Soleil*, deux premiers volets de la trilogie des *Histoires de Petites gens*.

— « Hommage à Djibril Diop Mambety », *Écrans d'Afrique*, Deuxième semestre 1998, numéro 24.

On lira un ensemble d'articles consacrés à l'œuvre du cinéaste, et en particulier un échange entre Mambety et le journaliste Michel Amarger, à propos de *La Petite vendeuse de Soleil*.





Conte cruel de la jeunesse

par Marie Diagne

La Petite Vendeuse de Soleil s'ouvre sur une séquence d'arrestation violente et sans preuve d'une femme qui, pour prouver sa bonne foi, se dévêt dans une rue fréquentée de Dakar. Ce personnage ne réapparaîtra qu'à la dix-huitième minute du film (d'une durée totale de 43, soit plus des deux tiers écoulés).

Pourtant, cette séquence marque le spectateur. Qu'a-t-on compris de cette arrestation ? On reste interloqué devant ces badauds réjouis, la fureur de cette femme à demi-nue derrière des barreaux. Mais là où d'ordinaire les séquences suivantes répondraient progressivement aux affects ainsi provoqués, le récit de Mambety impose la rupture.

Le titre annonce un personnage distinct, *La Petite vendeuse de Soleil*, et un récit autrement attrayant voire « gentillet ». On entre dans un autre parcours, celui d'une fillette handicapée qui se rend à Dakar pour mendier.

L'invitation du cinéaste est claire : quand ces deux personnages vont-ils se rencontrer ? Quelle place cette première séquence occupe-t-elle dans le récit principal ?

Plus l'histoire se déroule, moins on voit comment va enfin y entrer la femme arrêtée du début.

Une tension est créée : on est déçu de ne pas suivre cette femme, plutôt que cette enfant dont on nous a déjà raconté l'histoire cent fois, semble-t-il. Nous suivons la petite Sili mais, en creux, telle une image rémanente, la séquence d'ouverture, violente et laissée sans suite, nous accompagne.

Et si le projet cinématographique de Mambety était contenu dans cette tension initiale ?

Aux prises avec Dakar

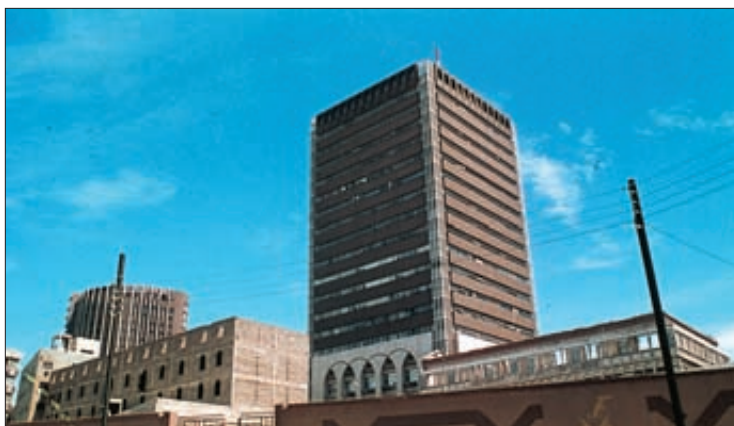
Le jour se lève, une silhouette s'avance vers nous. Elle est vêtue de rose, telle une nouveau-née, une enfant qui de la vie a tout à expérimenter. « Sili La Rose », comme aimait l'appeler Mambety, quitte sa cité natale, une banlieue de baraquements délabrés, pour rejoindre Dakar.

La nécessité de se rendre dans la ville – « pour chercher de quoi nourrir ma famille », explique la fillette – ne se résout pas dans un acte anodin. Atteindre Dakar ressemble bien plus à un voyage périlleux qu'à un simple déplacement quotidien. Une fois sortie de sa cité, une succession d'obstacles jalonne le trajet de Sili, et suggère une ville hostile, difficile à atteindre.

La distance à parcourir se double du danger de la circulation : lorsqu'elle traverse la route pour la première fois, une voiture arrive à sa hauteur au même moment à vive allure ; on la voit déjà renversée.

Le jeune garçon qui va l'emmener dans sa charrette l'avertit : « Ils ne me laisseront pas entrer avec mon cheval. » Dakar devient forteresse avec entrées contrôlées. Le sous-entendu est clair : une fois face à la ville, elle devra y entrer et s'y débrouiller seule.

La zone frontalière des réfrigérateurs affiche le seuil d'une société de consommation et sa tentation, là où Sili vient mendier pour survivre. Son répondant sera la vitrine du pâtisseries Laëtitia, à l'intérieur duquel Sili ne pénètre pas. Une contre-plongée sur un building écrase la petite, comme entrée dans la gueule de loup. L'image d'une arrestation incompréhensible flotte. Le heurt est évident, la solitude de Sili affichée, parallèlement à la femme du début. C'est ce dont nous informe, comme pour conclure son arrivée dans la ville, le plan d'ensemble qui isole Sili au cœur du marché, présentant une main pour l'aumône. La mise en place tendue de la fillette dans la ville tisse une toile autour de ses béquilles problématiques, et laisse en suspens une chute.



Pourtant, les maux de Dakar semblent étonnamment étrangers à Sili : elle traverse la route l'allure décidée, en ignorant complètement la voiture qui passe si dangereusement près d'elle, alors même que le regard du casseur de pierre indique le danger au spectateur. De même, le jeune garçon l'emène dans sa charrette sans qu'elle ait eu à en formuler la demande. Et quand, comme une surenchère, au marché, après l'agression du jeune Moussa, elle se dirige vers la bande des garçons pour dénoncer leur sauvagerie, on se dit que, cette fois, elle en fait trop. Le point culminant est atteint, la chute tant attendue se produit.

La mise en place court jusqu'à ce moment du récit. L'imperméabilité de Sili aux dangers à côté desquels elle passe dessine un personnage innocent et naïf. Sa première chute inaugure la mise en jeu narrative de son handicap. Ses yeux se dessillent, c'est un corps à corps avec la ville qui amorce une entrée progressive et volontaire dans la violence dakaroise.

Mambety propose une saisie filmique très organisée de Dakar. Nous distinguons aisément quatre sphères qui, emboîtées les unes dans les autres telles des matriochkas russes, nous font progressivement accéder au centre de la ville : la banlieue (cité de Sili), la périphérie (agence de presse, autoroute), le centre ville (pâtisseries Laëtitia, commissariat, marché), le port (embarcadère pour Gorée, chantiers navals) et sa friche industrielle.

Dans cette succession de cercles concentriques, nous repérons les éléments d'une grande ville d'Afrique de l'ouest en perpétuel chantier. Pourtant, nous n'avons pas affaire à un regard simplement ancré dans la réalité. Celui de Mambety opère de véritables choix cinématographiques pour mettre en valeur les qualités narratives d'un lieu et le transformer en une composante majeure du récit.

Ce sont les déplacements de Sili qui nous permettent de franchir les différentes ceintures de Dakar. La représentation de l'espace urbain est circonscrite aux marches de la fillette, et raconte l'évolution de son rapport avec la capitale sénégalaise.

Les panoramiques, qui nous situent dans le plan d'ensemble de la ville, sont quasiment inexistantes. Ils sont cantonnés à la lisière de Dakar – ils encadrent l'autoroute – ou à l'usage d'une séquence qui anticipe une sortie lumineuse de la ville -



celle où Babou et Sili scellent leur amitié dans les chantiers navals désaffectés. Ils n'introduisent donc pas d'ouvertures dans l'intérieur de la ville, mais au contraire, barrent l'horizon par un parking empli de voitures, ou par un ensemble de constructions hétéroclites au milieu desquels la mosquée, et une casse. *Intra muros*, pas d'issue.

Plus encore : la ville prolifère gangrène les alentours. Elle déborde. Elle envahit des espaces dans lesquels le récit ne l'a pas encore introduite. Elle suggère déjà une tension, qui s'actualise pleinement dans l'unité du plan, ce qui nous indique quel est peut-être l'acte cinématographique majeur de Mambety.

La cité inachevée de ciment, tel un avatar de la capitale sénégalaise, surgit dans une perspective et une profondeur de champ infinies. Nous venons de quitter les baraques de tôles de Sili. Ces habitations fantômes et grises, au milieu de la terre rouge, blessent le paysage. Elles sont une transition insolente entre la cité Tomates et la ville : nous quittons le casseur de pierres, Sili s'éloigne avec le petit charretier; nous retrouvons Sili devant les réfrigérateurs.

Dans ce « no man's land », c'est un choc qui se produit – la misère et la consommation, la mendicité et l'argent des banques, les baraques et les buildings, les métiers de la main (casseur de pierres, jeune garçon à la charrette) et le complet bleu (l'homme qui sortira du pâtisseries Laëtitia), ou l'Homme (casseur, ouvrier à la charrette) et la machine (avion, pelleuseuse).

Mambety exploite tous les ressorts du plan. Dans la cité en construction, la sortie de cadre de l'homme à la charrette à bras est éclipsée par l'entrée de l'excavateur. Le moteur de la machine avale le chant de l'ouvrier. Pourtant, la caméra continue de





suivre l'homme dans les deux plans suivants. Il croise Sili et le jeune garçon dans la charrette, avant de traverser, latéralement et seul, le cadre, en affirmant son chant. Le « Bluesman », comme l'appelait si bien le réalisateur en salle de montage, porte la nostalgie d'un monde menacé – la banlieue des bidonvilles, espace des petits métiers et de l'enfance de Sili – avant d'être relayé par la mélopée protectrice de Grand-mère.

Les derniers plans des *Hyènes* (1992), ultime long métrage réalisé par Mambety, donnaient déjà à voir, plus violemment peut-être encore, cette vision d'un monde qu'on ensevelit¹.

Dans la tradition de nos contes, une bonne fée se penche sur le berceau de l'enfant à sa naissance. Ici, Dakar, ville rapace et tentaculaire, s'apprête à accueillir l'enfance de Sili.

Le mode d'entrée dans Dakar – de la périphérie vers le centre – provoque une sensation de plongée dans les rues, où se déroulent toutes les séquences, sauf celles du commissariat et du port. Cette sensation d'immersion est immédiate et sans retenue alors que, à y regarder de près, on se demande où est la ville. Les rues ne sont pas peuplées d'hommes qui dorment

au soleil, de femmes aux têtes chargées de paquets divers et parées de bijoux ou de boubous multicolores, d'enfants qui mendient misérablement, de bazars, de poussière qui vole. Mambety relève un défi : il plonge son spectateur dans l'univers dakarois, mais en élimine toutes les représentations attendues, c'est-à-dire toutes celles qui, venues d'ailleurs, n'ont pas leurs racines dans la ville.

À l'embarcadère pour Gorée, espace marqué par le souvenir de la colonisation, une touriste propose ses jumelles à Sili. Celle-ci les utilise maladroitement pour observer la chaloupe qui s'approche. Elle les rend rapidement à sa propriétaire, et pose son regard plein sur l'horizon.

Le travail de Mambety est à l'image de Sili, qui refuse la direction imposée et les œillères des jumelles touristiques. Il s'empare du cinématographe et donne sa ville à voir au spectateur, sans lui permettre de dénaturer son regard vers un trompe-l'œil exotique.

La mise en scène du marché est exemplaire de ce traitement de l'espace, pour lequel le cinéaste réalise un tour de force, d'autant plus qu'il n'en est pas un pour le spectateur. En effet,



non seulement ce lieu est propice aux clichés – le marché d'une grande ville d'Afrique de l'Ouest, étoffes colorées et épices multiples – mais encore, il est l'unique endroit du centre-ville dans lequel Sili revient.

Ces récurrences soulignent le cheminement initiatique de la fillette : elle y mendie aux côtés de sa grand-mère, avant d'y être bousculée par la bande de garçons ; elle y annonce fièrement à sa grand-mère qu'elle vend des journaux ; elle y offre à sa grand-mère un parasol, et y distribue de la monnaie aux vieilles femmes et aux enfants.

Comme cette scansion narrative, les plans qui composent le marché ont une dynamique interne (par exemple, le mouvement nécessaire à l'installation de Moussa permet de découvrir les étals de bois et les occupations des marchands au petit jour), ou sont le contrechamp de l'action principale (par exemple, le regard des femmes sur Sili qui s'installe). Le marché n'est pas offert au spectateur dans une succession d'images dont il pourrait jouir à loisir. Associé à Grand-mère, omniprésence tutélaire du film, lieu des femmes et des enfants, il est deviné en arrière plan du récit principal plus qu'il n'est montré.



1. Dans cette adaptation de *La Visite de la vieille dame*, pièce de Friedrich Dürrenmatt, Linguère Ramatou, milliardaire et prostituée, revient à Colobane, son village natal, misérable et appauvri. Elle fait le chantage suivant : sa fortune contre la tête de Draman Dramah, l'épicier. Elle s'explique : celui-ci a refusé de reconnaître l'enfant né de leur idylle adolescente, l'obligeant à quitter Colobane humiliée. Tous les habitants refusent, scandalisés. Puis, petit à petit, tentés par les biens de consommation, ils cèdent et mettent eux-mêmes Draman à mort. Sa dépouille, vieille peau fripée, disparaît sous la terre retournée par des bulldozers. Au loin, la cité neuve de buildings resplendit. Un avion passe.



Cette intuition du marché, comme celui des rues, se fonde sur la manière dont des personnages investissent l'espace de leur vie quotidienne, et souvent la plus prosaïque². Dans les rues, la caméra s'attarde, et découvre des événements apparemment inutiles à l'histoire. Des cadres longs et soignés élargissent l'espace des séquences aux activités ordinaires des petites gens (par exemple, le coiffeur qui accompagne Sili du regard lorsqu'elle arrive vers le boulangier).

L'intervention du montage sert la mise en scène du cinéaste. La succession des plans ne se limite pas à l'action centrale : autour du dépôt de presse, des groupes d'hommes discutent. On essaie de faire démarrer une motocyclette. La coupe du

plan elle-même, intervient parfois bien après la sortie de champ de Sili. Les personnages d'une rue entrent alors dans le récit, et confinent temporairement la fillette à un rôle secondaire. Ainsi, lorsqu'elle sort de l'agence de presse, après avoir déposé la recette de sa première vente, le plan s'intéresse plus à un groupe d'enfants qui dansent qu'au passage de Sili.

« Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs³ », disait lui-même Jean-Luc

Godard en exergue du *Mépris* (1963). Dans *La Petite Vendeuse de Soleil*, la représentation de Dakar ne s'accorde pas aux désirs du spectateur. Confronté à la reconstitution de la ville, il ne peut puiser dans un fond d'imagerie collective. Il est dépendant d'une exigence narrative, laquelle repose sur la manière dont les petites gens habitent quotidiennement leur espace.

Cependant, il est des lieux dans lesquels Mambety cerne des espaces scéniques, des aires de jeux héritées du théâtre, pour y inscrire l'action de son récit : le cercle des passants autour de la femme arrêtée de la première séquence, celui des petits talibés⁴ devant le pâtissier Laëtitia, celui de l'entretien avec le commissaire au poste de police, la galerie marchande finale.





1



3



5



2



4



6

Les passants et les talibés ont en commun d'être les témoins d'une atteinte à l'intégrité morale d'une femme, en pleine rue⁵. Dans la séquence d'arrestation, ce chœur est féroce : les badauds se réjouissent du spectacle offert, au terme duquel une femme deviendra folle. Les paires d'yeux indécentes qui se resserrent autour d'elle sont l'état d'une humiliation définitive. Elle apparaît condamnée à prouver éternellement sa bonne foi sur la place publique, dans les cercles infernaux des passants. Après la séquence initiale, nous ne la croiserons de nouveau qu'en soutien-gorge, toujours vociférant, à la recherche de l'improbable reconnaissance de son innocence.

Comme cette femme, Sili est à la recherche d'une reconnaissance sociale : ne plus mendier, vendre des journaux. Le chœur des talibés est le témoin brûlant d'un geste qui renvoie la fillette à sa main tendue sur le marché. Aux yeux de tous, Sili va devoir effacer le souvenir de sa mendicité et conquérir sa

place de vendeuse. L'agent qui l'emène au poste ne lui dit-il pas : « l'autre jour, je t'ai vu mendier sur le trottoir »? Elle réussit brillamment : l'agent doit lui présenter des excuses, elle achète un parasol à sa grand-mère – à qui la promesse de ne plus mendier avait été faite – et elle distribue la monnaie du billet honteux aux mendiants du marché. Cette distribution n'est pas une aumône, mais bien le sacrifice de cet argent indûment reçu. Dès lors, l'espace scénique consacre le courage et la volonté de la fillette. Ainsi en est-elle le centre au commissariat. Quant au corridor final, on s'écarte sur le passage unique qu'elle forme avec Babou, et leur sortie dans la lumière. Cette dernière image est la figure inverse de la séquence d'ouverture du film, où la femme encerclée finit derrière les barreaux.

2. Le marché de *La Petite Vendeuse de Soleil* est un lieu que les Dakarais ont recréé sur une vaste place, à la suite de l'incendie qui ravagea le marché Kermel en 1995. Dans un entretien donné au journaliste Michel Amarger, Mambety disait : « l'asphalte est là, le marché a ressuscité. Il y a une ambiance » (*Écrans d'Afrique*, deuxième semestre 1998, numéro 24). La carcasse calcinée du Kermel était l'un des passages d'errances de Marigo, personnage principal du *Franc*, premier volet de la trilogie *Histoires de petites gens*.

3. Cette phrase est attribuée par Jean-Luc Godard au critique André Bazin.

4. Les talibés sont de jeunes enfants qui vont à l'école coranique, et dont l'enseignement est confié à un marabout. En échange, ces enfants doivent mendier et rapporter l'argent récolté au marabout.

5. Rappelons que, devant le pâtissier, l'homme au complet bleu donne un énorme pourboire à Sili, alors qu'elle vient de décider qu'elle ne mendierait plus.





A son tour, Mambety interroge le rapport de l'individu à la communauté⁶. La femme du début est d'emblée et définitivement exclue de ses semblables – la foule anonyme des passants. Inconsciemment, Sili entérine une prédestination sociale de son handicap : elle s'exclue, elle mendie. Elle fait partie d'un décor – comme le suggère le plan d'ensemble qui la place au cœur du marché. Sa première chute est son réveil. Elle transgresse un ordre préétabli, et casse des statuts prédéfinis par la société pour le handicap, la femme et l'absence de méchanceté. Elle entre en force dans la communauté masculine des vendeurs de journaux. L'initiation s'accomplit dans la géographie particulière que Mambety a imaginé pour représenter Dakar. Des rites de passage permettent à Sili d'accéder successivement aux différents cercles concentriques qui composent la ville. Les obstacles qui jalonnent son parcours – sa première chute, le billet, la bande de garçons – font régulièrement voler sa fragile identité en éclat, au fur et à mesure qu'elle approche le cœur de Dakar. Le regard de Babou l'accompagne. Il la recompose constamment, jusque dans la marge de la communauté urbaine, ultime forêt ou caverne initiatrice, ces chantiers navals désaffectés dans lesquels Sili s'accomplit avec l'amitié du garçon (voir *Analyse de séquence*). Elle est désormais prête pour s'imposer dans la petite communauté des vendeurs de journaux et celle, élargie, de Dakar.

Le parcours de Sili est d'autant plus victorieux qu'il s'accomplit en regard de celui, douloureux, de la femme arrêtée au

début. Sili échappe à la ville ravageuse, qui s'incarne dans le regard des passants, assoiffé de spectacles sordides, chœur misérable.

Ces deux personnages féminins s'inscrivent dans un chœur social qui altère la femme folle, mais dans lequel Sili impose son intégrité. Elle ne transige jamais sur sa singularité individuelle – sa féminité, ses béquilles. La tension inscrite dans les images liminaires de *La Petite Vendeuse de Soleil* se dénoue alors, fugace.

Le cheminement de la femme folle est le contrepoint dissonant de celui de Sili, et ce motif contient bien l'enjeu du film.

La ligne du personnage de la femme est l'affrontement permanent, direct et réaliste avec la communauté urbaine. Celle de Sili est la résolution comme par enchantement de tous les obstacles que lui pose cette même communauté. C'est un choc qui se produit. Ces personnages ne peuvent pas se rencontrer, ils se croisent. Ils appartiennent à deux mondes narratifs différents. Leur traitement cinématographique nous l'indique : le personnage de la femme folle est construit dans des heurts constants : visuels, parce que le spectateur est le témoin indécent des moments où elle est hors d'elle-même ; sonores, parce que ces cris qui l'identifient, ces claquements de mains, et enfin ce chant de folie sont autant en discordance avec l'action principale que le chant de Grand-mère est harmonieux. Sa mise en scène la place à distance du spectateur : les barreaux de la





prison, le plan large qui la montre hurlant dans la rue, sa quasi-absence du récit. Cet éloignement manifeste l'impuissance révoltée de Mambety devant l'exclusion violente de cette femme. Il y répond par le parcours lumineux et sans faille de Sili, et place la fillette sous la protection magique de plusieurs personnages. Le cinématographe lui permet de faire une tentative, comme l'expression d'un rêve personnel fou : Sili délivre la femme folle, mais ne pourra réparer l'offense dont elle a été victime. L'irruption avortée du merveilleux en plein Dakar fait basculer la couleur du récit. Lorsque cette femme surgit au fond d'une rue, et casse la bande sonore de l'échange paisible entre Babou et Sili assis sur leur banc, c'est cette même réalité qui se rappelle violemment à nous. Le conte merveilleux se fissure et, imperceptiblement, la cruauté se faufile.

La béquille du spectateur

Devant le pâtisseries Laëtitia, luxueux salon de thé, Sili vend pour la première fois ses journaux en ville. Elle est immédiatement confrontée à la bande des garçons, qui veulent la chasser de leur territoire, et à l'homme au complet bleu, qui lui impose un incongru pourboire.

La ville, incarnée, met à mal la double intégrité de Sili : son intégrité physique d'abord, car face aux garçons, elle se déplace avec des béquilles, elle est une femme en devenir ; son

intégrité morale ensuite, car, si le gros billet lui propose un apparent confort, il la renvoie à une phase antérieure du récit, dans une posture passive, la main tendue.

Les dés de l'action sont doublement jetés. Cette séquence pivot est un carrefour narratif, qui oblige à regarder l'ensemble du parcours de la fillette. En amont, elle fait une promesse à sa grand-mère : aller chercher du travail, faire ce que les garçons peuvent faire. Le billet est une véritable offense qu'elle va devoir réparer, avant de vendre des journaux coûte que coûte. En aval, le problème du billet résolu, Sili doit faire face à la bande des garçons.

La première chute de Sili provoque une double cassure. Du point de vue du récit, l'attitude de la fillette devient volontaire. Elle va pouvoir quitter sa robe rose, nous entraîner dans Dakar. Elle prend son destin en main, et se montrera tenace tout au long de son parcours. Ce trait de caractère est patent dans la phrase récurrente « on y va ! », qu'elle prononce d'ailleurs

6. Dans un texte consacré à *La Récréation*, film réalisé par Abbas Kiarostami (1972), Alain Bergala écrivait : « Kiarostami retravaille dans ce court-métrage rien de moins que la question universelle du rapport de l'individu à sa communauté [...] ». Son analyse ouvre la voie à des analogies étonnantes avec *La Petite Vendeuse de Soleil*, notamment dans la manière dont le parcours initiatique du héros, un petit garçon, s'accomplit dans une géographie particulière de la ville (*Les Cahiers du cinéma* numéro 493, page 93).

pour la première fois avant d'entrer dans la ville.

La structure narrative met en évidence un personnage opiniâtre : Sili promet qu'elle va travailler comme ces garçons qui viennent de la bousculer, elle obtient la vente de treize exemplaires du journal « Le Soleil » d'un patron plutôt hostile, elle efface la honte de l'aumône faite par l'homme au complet bleu, elle fait libérer une femme injustement accusée de vol, elle affronte la bande des vendeurs de journaux.

Sili abandonne une posture passive – immobile et mendiante. Elle prend le récit en charge et le conjugue à la première personne, à la forme active.

Du point de vue du spectateur et par ricochet, la première chute de Sili provoque une cassure également : il a eu l'événement qu'il attendait, mais pas avec la conséquence escomptée. Sili bascule, mais elle met un point d'honneur à se relever seule. On ne nous épargne ni la peine qu'elle en a, ni la dignité de son corps et la fierté de son regard



une fois debout. Le spectateur est perpétuellement renvoyé non pas aux éléments violents de la ville qui s'abattent sur la fillette (en disant « pauvre petite »), mais aux décisions qu'elle prend. Ses choix la font braver tous les dangers et n'aboutissent qu'à une seule conclusion : « On continue ! » La compassion est définitivement écartée.

Les béquilles, qui sont au départ un obstacle – il est effectivement difficile de vendre des journaux dans cet état – et un danger – la bande de garçons ne s'en prend qu'aux béquilles pour immobiliser Sili – sont à la fin dépassées et oubliées. Elles offrent à Mambety le motif narratif de son film, en condamnant le spectateur à une posture inconfortable. Aucune chute, aucune marche, aucune danse, sans que nous puissions assister Sili du regard, ne nous sera épargnée.

Le jour n'est pas encore levé que nous apercevons sa silhouette entre les baraques de la cité Tomates, et Sili marche déjà. Ses journées sont étirées à l'infini, ses marches inter-



minables. Mambety accumule les éléments qui rendent le parcours pénible : la distance qui sépare la cité de Dakar, les dangers de la route, la charge et l'embarras des journaux ou les sols instables – flaques d'eau devant le dépôt de presse. Pourtant, ces difficultés tranchent avec l'assurance de son pas, la tenue de son corps, la fierté et le sourire de son visage. Elle garde l'allure de *l'homme debout*, sculpté par Giacometti.

Pas un moment de fatigue ne perce. Seul Babou l'invite : « Tiens, il y a un banc. On se repose ? » On est fatigué avant elle,



mais les béquilles nous mènent ce récit à un train d'enfer. Peut-être même veut-on les oublier, dérangé que l'on est par cette représentation inattendue du handicap. Mambety nous oppose un filmage frontal, tels les gros plans récurrents des pieds et des béquilles qui s'avancent vers nous jusqu'au flou, crevant l'écran et s'abattant sur nos yeux.

Dans la séquence de la danse, incroyable comédie musicale, le bonheur de Sili dynamite son handicap. Toujours dans un plan frontal, Sili s'avance vers nous. Entourée de quelques amies, elle exécute une chorégraphie improbable mais décidée, totalement surréaliste dans la rue qui continue ses activités quotidiennes. Un garagiste est plongé dans le moteur d'une voiture, un homme passe poussant une brouette de pierres, les

femmes du marché poursuivent imperturbablement leurs commerces. Le ballet contraste avec la rue. La robe et les lunettes jaunes sont les accessoires d'une séquence. Sommes-nous dans un rêve ? Le bonheur de Sili explose après toutes les luttes menées pour se donner une existence digne. Loin de cacher son handicap physique, elle le fait éclater dans toute son évidence douloureuse. Elle se moque de sa déformation physique et sans doute cette distanciation ironique la fait-elle vivre.

Le spectateur ne peut pas trouver refuge dans l'apitoiement. L'enfance, aussi belle qu'elle soit, est cruellement appareillée, jetée dans la jungle de Dakar, et illuminée par le courage et la volonté. On est au pied de l'écran comme on est au pied du mur.



A conte, conte et demi

Dans *La Petite Marchande d'allumettes*, Andersen nous fait le récit d'une fillette misérable. Celle-ci, n'ayant vendu aucune boîte d'allumettes, n'ose rentrer chez elle où l'attend la violence paternelle. Elle perd un chausson sous les roues d'une voiture, se fait voler l'autre par un « méchant gamin », et se voit obligée de marcher pieds-nus dans la neige. Abandonnée à l'indifférence des passants dans le froid et la nuit de la Saint Sylvestre, elle mourra au milieu des illusions créées par la flamme des allumettes – poêle en fonte, table de réveillon, sapin orné et grand-mère morte récemment⁷.

Au titre *La Petite Vendeuse de Soleil*, un esprit européen associera inmanquablement celui de *La Petite Marchande d'allumettes*. Pourtant, au cours des rares entretiens qu'il a donnés pour évoquer son film, le cinéaste sénégalais n'a jamais fait appel au conte d'Andersen. Malgré des éléments communs – la mendicité, la cruauté du monde, le personnage de la grand-mère – la similitude des deux récits s'arrête là. Andersen trace le parcours d'une petite fille, victime exclue d'une communauté, qui va s'effaçant, tant et si bien qu'elle meurt. Mambety trace le parcours initiatique de Sili, son affirmation et son inscription lumineuse dans un monde cruel. Le ressort du conte édifiant d'Andersen est l'effroi et la compassion de son lecteur. Le merveilleux y est mortifère. Il porte l'espoir dans l'au-delà d'un monde de paix éternelle : l'héroïne morte goûte « dans les bras de sa grand-mère la plus douce félicité ».

Mambety renvoie le spectateur au trajet volontaire de Sili, interdisant toute commisération. Le merveilleux prend corps dans la décision salvatrice prise par la fillette de ne plus mentir. À elle seule, la fillette incarne le merveilleux et l'inscrit dans Dakar qui ne se dépare pas de sa violence. « Elle s'émancipe de la dépendance, de la mendicité. Elle devient merveilleuse », disait le cinéaste⁸, dont le rêve cinématographique conduit le spectateur à un séjour bienheureux : « Ainsi ce conte se jette à la mer. Le premier qui le lira ira au paradis⁹. »



Du coup, Sili entraîne dans son sillage une constellation de personnages dont la caractérisation est pour certains empruntée au conte. Ils sont dotés d'un attribut ou d'une fonction. Ainsi, l'homme au complet bleu, Moussa, et bien sûr, Grand-mère. Pour ce personnage en particulier, Mambety opère des choix cinématographiques qui, eux aussi, éclairent le film à la lumière de l'univers merveilleux du conte.

L'homme au complet bleu est une sorte de personnification des Organismes Non Gouvernementaux humanitaires qui font la charité à l'Afrique. Cette version du prince charmant des contes de fée ne manque pas d'humour.

Moussa, le handicapé à la radio, est l'ange tutélaire de Sili. Deux fois plus bancal qu'elle, il est doué du pouvoir magique d'être, à chaque moment clé de son parcours, là où est la petite vendeuse de journaux. Il marque un lien visuel et répété entre Sili attaquée et Babou qui lui vient en aide. Le montage de ses plans souligne l'évolution de leur relation.

7. Ce conte inspira Jean Renoir pour une réalisation de 1928. Ce film, porte le nom du récit d'Andersen, comme l'entretien avec Renoir réalisé par Jean Eustache en 1969.

8. Entretien donné par Djibril Diop Mambety à Michel Amarger, *Écrans d'Afrique*, second semestre 1998, numéro 24.

9. Phrase prononcée par les voix off finales d'un narrateur et de Sili sur le dernier plan du film – Sili et Babou s'éloignent dans la lumière.



Grand-mère aveugle est une fée aux pouvoirs surnaturels. Comme le handicapé au fauteuil roulant, elle surgit dans le film telle une apparition. La voix de la vieille femme entre avec le lever du jour et accompagne Sili depuis son départ de la cité Tomates. Cependant, lorsque la fillette arrive au marché, Grand-mère y est déjà installée ! De la même manière, Sili semble lui parler sans qu'elle soit présente ou encore, le seul son de leur toux suffit à Grand-mère pour reconnaître les hommes. Cette « Dame du Prophète » – ainsi l'appellent l'homme au complet bleu et le commissaire – chante en wolof les actions d'un grand marabout connu de tous les musulmans. Elle est la source

d'inspiration et la protectrice de Sili par la seule vertu de son chant, lequel lui confère un don d'ubiquité, et la vue qu'elle n'a plus. Ce souffle incantatoire fonde la ligne mélodique du récit, jusqu'au cheminement commun de Babou et de Sili. Il est l'unique langage de Grand-mère, il est sa communication avec la fillette. Il permet la rencontre entre Sili et Babou, puisque le lien s'établit grâce au conte et à la chanson d'Awa ... appris par Grand-mère.

Pour construire ce personnage, Mambety utilise des moyens cinématographiques qui lui sont chers. L'identité de Grand-mère est essentiellement prise en charge par la bande son¹⁰. Hormis le plan large dans lequel le boulanger apporte le parasol, Grand-mère n'est représentée qu'en gros plan. Mambety ne prend pas la peine d'installer le personnage dans son décor. L'ellipse produit un saut dans le récit. Pendant un instant, on est projeté hors de l'espace et du temps de l'histoire. L'accident narratif ainsi produit suffit pour composer complètement

Grand-mère. Cette construction d'un personnage en un plan unique qui, pendant un laps de temps très bref, est en porte-à-faux dans la continuité narrative, est particulière à la pratique cinématographique de Mambety. Comme par magie, le récit décolle vers d'autres sphères.

Dans *La Petite vendeuse de Soleil*, le trou narratif ne se limite pas au plan. Ainsi, la séquence de la fête fait-elle irruption, pleinement hors récit, comme un faux raccord, merveilleuse et débordante de bonheur.

Cette magie, si propre aux contes, opère également dans la réalisation de l'impossible, attribué de Sili. Ainsi la fillette ven-



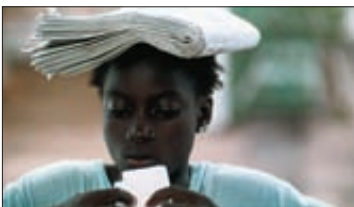
dra-t-elle d'une manière inespérée et exaspérante pour les crieurs de journaux tous ses « Soleil ». Ainsi, le commissaire n'hésitera pas à soutenir sa bonne foi et libérera, sur le champ, la femme accusée...

Pourtant, le film ne bascule jamais complètement dans la dynamique narrative du conte de fées. Le réalisme y entre par bouffées plus ou moins violentes. Ainsi Moussa, reste-t-il solidement ancré dans les nécessités de la survie et ne perd-il pas de vue la réalité : il vend également à Sili sa musique lors de

la fête. De la même manière, mais en sens inverse, l'homme au complet bleu n'est pas totalement mauvais puisqu'il se réjouit de la une du journal qui annonce la libération du fils de Yaadikoone.

L'initiation de Sili ne s'accomplit pas dans la conclusion féérique des contes. L'issue du film n'est pas « Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants », mais « Ils sont désormais deux pour affronter la violence de ce monde qui, elle, n'a pas disparu ». Et la voix-off de *Parlons Grand-mère*, réalisé par

Mambety en 1989¹¹, disait : « Grand-mère vengera l'enfant que l'on met à genoux. » Le parcours de Sili est exemplaire de l'enfance qui refuse d'être à genoux. Le handicap n'est rien devant la volonté, la détermination et l'amitié qui illuminent la trajectoire de Sili, tout entière placée sous le signe de l'astre solaire. Elle dessine un soleil pour signer, et dira à plusieurs reprises : « je suis vendeuse de Soleil », « je vends des



10. Le cinéaste voulait initialement monter le chant en continu sur la totalité du film.

11. *Parlons Grand-mère* est un making-off réalisé par Mambety sur le tournage de *Yaaba*, long métrage du burkinabè Idrissa Ouedraogo. « Yaaba » signifie « grand-mère » en langue moré. Le moré est langue parlée par les Mossi, peuple majoritaire du Burkina Faso.



Soleil ». Identifiée au soleil, elle rayonne lorsqu'elle annonce à Grand-mère quel est son métier, lorsqu'elle danse, lorsque Babou remonte sa bécquille de l'eau, lorsqu'elle chante pour son ami.

La Petite Vendeuse de soleil est l'ultime film de Djibril Diop Mambety. Il a été réalisé dans des conditions plus que périlleuses, mais reste animé d'un élan vital. Il inscrit la trace merveilleuse de Sili dans les rues sordides et violentes de Dakar, et l'on pressent un projet utopique, que seul le cinématographe pouvait signifier.

La réussite de ce conte tient à cet alliage étonnant de la magie et d'une cruelle réalité. Il dit l'enfance sublime, parce que jamais abstraite de la dureté du monde, mais prise dans les réseaux de tensions d'un univers déniaisé.

Ce conte cruel reste le geste cinématographique d'un auteur sénégalais qui dit, une fois de plus, son refus d'accepter l'état de victime. On imagine sans peine qu'il répond ici aux reportages misérabilistes et anonymes sur l'enfance des rues. Sili, debout en plein cœur de Dakar, vend ses journaux et crie : « Soleil ! Achetez le Soleil ! »

UNE IMAGE-RICOCHET

Bouna Médoune Seye est un peintre, photographe et cinéaste sénégalais contemporain. Cette photographie fait partie d'un ensemble intitulé « Les Trottoirs de Dakar ». Dans ses images, les regards, la direction et même la posture des corps (en marche, à l'arrêt) suggèrent des trajectoires qui ne se rencontrent pas et dont les lignes architecturales et les ombres sont l'écho. Son univers est très proche de celui de Mambety. Certaines photographies de cet ensemble ont été publiées sous le titre Les Trottoirs de Dakar aux éditions de la Revue Noire, collection «Soleil», en 1994.





Séquence 1



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 5

Déroulant

1. [02.08] Deux cartons du générique en lettres rouges sur fond noir. Bande son muette. Au centre d'un cercle créé par des badauds réjouis, une dispute éclate entre une femme et un marchand. Il l'accuse d'être une voleuse et veut la fouiller. Elle se débat, il appelle la police. La femme se dévêt du haut de son pagne avant d'être ceinturée par des policiers. Trois soldats regardent tranquillement la scène. Un jeune garçon en fauteuil roulant, une radiocassette sur les genoux, s'installe et observe la scène avec attention. Derrière les barreaux de la cour du commissariat, la femme, en soutien-gorge, jure et proteste de son innocence. Trois derniers cartons du générique. Sur la bande son, une rumeur de petit matin.

2. [04.09] Dans une banlieue incertaine et délabrée, une fillette, vêtue d'une robe rose, apparaît entre les baraques. Une jambe ballante appareillée, elle se déplace à l'aide de béquilles. La banlieue est en chantier. On entend une voix âgée qui psalmodie.

Le jour se lève. La voix disparaît. Un jeune garçon conduit une carriole à cheval vide. Devant les baraques, sur un sol caillouteux qui sert visiblement de décharge, quelques maigres vaches blanches cherchent leur nourriture. La fillette quitte la banlieue. On entend ses béquilles et le son de cailloux que l'on casse.

3. [05.09] Près d'un aéroport, un homme casse des cailloux, les mains nues. La fillette traverse une route goudronnée. Une voiture roule à vive allure. Le casseur de pierre accompagne la fillette du regard.

4. [06.26] La fillette se dirige vers un petit garçon qui charge des bottes de paille sur une charrette. Il accepte de l'emmener aux abords de Dakar, où elle se rend pour chercher de quoi nourrir sa famille. Comme il l'avertit qu'il ne pourra pas entrer dans la ville avec son cheval, elle répond par « Allons-y ! »

Le casseur de pierre est vu de dos. Un groupe de coureurs-à-pied passe.

5. [07.05] Dans une cité en construction, un homme pousse une charrette à bras en chantant. Au loin, la fillette et le garçon font route vers la ville. Ils croisent l'homme. On entend la voix psalmodiée qui entre doucement sur la fin de la séquence.

6. [7.20]. La fillette passe devant une haie de réfrigérateurs. La voix atteint son plein régime sonore. Un building se dresse.

7. [10.13]. Une vieille femme chante, les yeux clos. Le jeune garçon à la radiocassette s'installe devant les étals des marchands. La fillette arrive, se place, mendie. Une bande de petits vendeurs de journaux malmène le garçon à la radiocassette, avant d'aller assaillir un éventuel client en voiture. La fillette veut dénoncer leur sauvagerie, mais elle est jetée à terre. Elle se relève et promet à sa grand-mère qu'elle va désormais travailler : « Ce que les garçons peuvent faire, les filles peuvent le faire aussi. »

8. [12.42] Vêtue d'une jupe et d'un tee-shirt, la fillette se rend au dépôt de presse. Elle décroche la vente de treize exemplaires du journal « Le Soleil » auprès du patron,

grâce à l'appui de la secrétaire. On apprend son nom, « Sili Laam » lorsqu'elle signe un reçu d'un soleil. Un jeune garçon vient lui proposer un sac pour ses journaux. Elle le toise avant d'accepter tacitement.

9. [14.22] Le long de la glissière centrale de sécurité d'une quatre voies, Sili et les autres vendeurs tentent de proposer leurs journaux. Les voitures les cernent dangereusement.

10. [14.46] Sili triomphante annonce à sa grand-mère qu'elle travaille désormais et quel est son métier.

11. [16.50] Sili propose ses journaux devant le pâtissier Laëtitia. Le meneur de la bande des petits vendeurs de journaux veut l'obliger à quitter leur territoire. Le jeune garçon du dépôt de presse intervient : « La loi autorise chacun à travailler où il veut. » La bande conspire et menace Sili de mort. Un homme en complet bleu sort du « Laëtitia » et, sous le regard amusé d'un groupe d'enfants de la rue, achète tous ses journaux à Sili. Réjoui par la une – « Le fils de Yaadikoone¹ s'est évadé », il lui donne un billet de 10 000 francs CFA (cent francs français) pour s'acheter des habits neufs et pour faire cadeau du reste à sa grand-mère. Sili reste interloquée. La bande de garçons est sidérée, et menace la fillette une deuxième fois. Sili s'éloigne, seule.

12. [18.30] Sili se rend chez un boulanger pour faire la monnaie de son gros billet. L'agent de police – qui lui a fait l'aumône sur le marché – l'arrête. Pour lui, une mendicante qui possède une aussi grosse somme ne peut être que malhonnête. Il lui demande de venir s'expliquer au commissariat. Sili, sûre d'elle, lui répond alors : « Allons-y ! »

13. [20.56] Sili s'explique devant le commissaire : elle lui présente le reçu qu'elle a signé au dépôt du journal. L'agent l'a donc accusé sans preuve et doit s'excuser. Sili demande alors la libération de la voleuse qui crie dans la cour du commissariat. La fillette affirme que cette femme est, comme elle, accusée sans preuve. Le commissaire la fait immédiatement libérer.

14. [24.03] Avec l'argent de l'homme au complet bleu, Sili achète au boulanger un parasol pour sa grand-mère. Elle lui demande aussi de la petite monnaie.

Le boulanger installe le parasol. Grand-mère chante. Sili distribue des pièces de monnaie aux mendiants, sous les yeux illuminés du jeune vendeur du dépôt qui reçoit, lui aussi, sa part.

15. [26.08] Vêtue d'une belle robe jaune, Sili danse avec d'autres fillettes sur la musique jouée par la radio du handicapé. Il offre sa musique contre quelques pièces et gagne ainsi sa vie. Sili porte de superbes lunettes jaunes.



Séquence 7



Séquence 8



Séquence 11



Séquence 11



Séquence 13



Séquence 13

1. Yaadikoone était une sorte de Robin des Bois sénégalais, pourfendeur des riches et défenseur des pauvres dont Marigo possédait une affiche dans son taudis du *Franc*. Ce film révèle imperceptiblement la manière dont se manifeste chez Mambety une forme de justice sociale. L'argent est redistribué. Cette circulation des richesses est aussi suggérée dans *La Petite Vendeuse de Soleil*, lorsque Sili distribue la monnaie du gros billet indûment perçu aux mendiants du marché.



Séquence 14



Séquence 14



Séquence 15



Séquence 19



Séquence 20



Séquence 21

16. [27.52] Au dépôt du journal, Sili, vêtue d'une robe neuve, reçoit son salaire. Elle repart accompagnée de son ami avec, dans son sac, treize autres numéros du Soleil à vendre.

17. [29.04] Le jeune garçon au fauteuil roulant gagne quelques pièces en faisant écouter aux passants la station de radio Sud-FM. Mais il est de nouveau harcelé par la bande des petits vendeurs de journaux.

18. [30.36] Sili vend des « Soleil » et son ami vend des « Sud ». Selon lui, si « Le Soleil » se vend moins bien, c'est parce qu'il s'agit du journal du gouvernement, alors que « Le Sud » est le journal du peuple. Sili lui explique qu'en vendant « Le Soleil », elle rapproche le gouvernement du peuple. Ils croisent la femme accusée de vol sans preuve, et désormais libre. Elle crie son innocence. Sili explique que cette erreur judiciaire a rendu cette femme folle.

19. [33.25] Installée sur le quai du port, Sili vend ses journaux – qui annoncent la deuxième dévaluation du franc CFA – aux voyageurs du bateau venant de Gorée². La bande des vendeurs n'a pas d'acheteurs. Menacée de mort pour la troisième fois, Sili est alors renversée ; une béquille est jetée à l'eau ; son ami plonge pour la repêcher.

20. [37.00] Dans une partie désaffectée des chantiers navals, Sili Laam et Babou Seck font connaissance : lui sait lire, mais uniquement le Coran, ce qui n'est guère utile que pour une carrière de marabout. Elle ne sait pas lire, mais, grâce à sa grand-mère, elle sait chanter et connaît des contes. Elle raconte à Babou l'histoire de Leuk le lièvre. Le garçon demande aussi une chanson. Sili s'exécute et interprète l'histoire d'Awa. Le vent se lève : c'est l'hivernage, il va pleuvoir.

21. [40.17] Dans une galerie marchande de Dakar, Sili et Babou vendent leurs journaux. A la une : « L'Afrique quitte la zone franc. » La bande des vendeurs est là, elle aussi. Sili vend rapidement tous ses journaux et compte sa recette. Sous le regard du garçon à la radiocassette, la bande des garçons conspire de nouveau. Ils volent cette fois une béquille à Sili et disparaissent dans les cris de la victoire. Babou tente vainement de les rattraper. Sili monte alors sur son dos en s'écriant : « On continue ! » On s'écarte sur leur passage. Tous les deux quittent le corridor dans le silence et la lumière. On entend en voix off : « Ainsi ce conte se jette à la mer ». La voix de Sili ajoute : « Le premier qui le respire ira au paradis. »

[Générique de fin] Il s'agit d'un déroulant sur une chanson du musicien Wasis Diop. Après le nom du réalisateur, on peut lire le carton : « Cette histoire est un hommage au courage des enfants de la rue ».

M.D.

2. Gorée : île de la côte du Sénégal, en face de Dakar et ancien comptoir colonial d'où partaient les esclaves.



Analyse de séquence

Toute la gravité de l'enfance

Sur les quais de l'embarcadère pour Gorée, la bande des petits vendeurs a bousculé Sili. L'une de ses béquilles est tombée dans la mer. Babou a plongé dans les eaux sales, et l'a remontée à la fillette qui le regardait, arborant un sourire radieux.

Notre séquence commence dans la friche industrielle du port, où le garçon essore son tee-shirt trempé. Les deux enfants se tirent la langue. Après les présentations, Babou explique qu'il ne sait lire que le Coran. Sili, elle, ne connaît que les contes et les chansons que lui a appris

sa grand-mère. À la demande de Babou, elle raconte l'histoire de Leuk-le-lièvre, puis interprète la chanson d'Awa, sous le regard illuminé du garçon. Le vent emplit l'espace, la lumière ocre de l'hivernage s'empare des lieux. La pluie s'annonce. Le plan suivant, qui achève la séquence, est resserré sur les jambes des deux enfants qui quittent le port. Le ciel semble de nouveau clair.

Cette séquence marque une pause dans le récit. Elle rompt le rythme des affrontements auxquels Sili a dû faire face jusqu'à présent, et sa mise en scène la

décroche du reste du film. L'écoulement du temps est confié à la nature et l'on retrouve, pour une séquence, le cycle des saisons. La douceur des panoramiques, mis en abyme dans le cadre par les déplacements latéraux des enfants ou le mouvement des branches animées par le vent, enveloppe Sili et Babou dans la douceur d'une secrète intimité.

À la différence de la séquence où Sili danse avec ses amis, celle-ci est pleinement intégrée au récit. Dans la quiétude des chantiers navals désaffectés, Sili se pose, Sili se dispose. Ce repli de la ville lui

offre la possibilité d'un ultime accomplissement. Elle relève les défis de Babou : conter, chanter. Elle franchit la dernière étape de son initiation, et réalise sa rencontre avec le garçon. Loin des hommes et de la violence urbaine, les deux enfants scellent leur amitié.

Pourtant, on éprouve l'impression souterraine d'être, dans le même temps, face à deux jeunes gens qui nous parlent d'amour. Parée des couleurs chaudes et profondes de l'hivernage, l'enfance mise en scène par Mambety porte haut la reconnaissance grâce à laquelle deux êtres se révèlent l'un l'autre et chemineront sans crainte dans la violence du monde.

Le regard de l'initiation

Cette séquence est l'aboutissement d'un véritable compagnonnage : Babou a offert son soutien, Sili propose son savoir, le conte de Leuk, la chanson d'Awa.

Sili trouve en Babou un allié selon son cœur. Les interventions positives du garçon lui permettent d'honorer sa promesse initiale – travailler comme les garçons pour gagner sa vie. Pourtant, il ne l'assiste jamais comme une handicapée. Les regards de Babou ponctuent le parcours de Sili. Ils sont un miroir. Ils réfléchissent l'identité de la fillette, et la recomposent lorsqu'elle vole en éclats.

Tout récit d'initiation impose le passage par un lieu clos, en retrait des hommes. Dans cette ultime épreuve, le novice se recueille et accède à la pleine vérité de lui-même pour renaître au monde. Sili, dans la marge du port, accomplit ce dernier rite de passage. Au recueillement solitaire se substitue un défi

posé par Babou : conter, chanter. L'enjeu n'est plus la confrontation avec soi-même, mais la confrontation au regard de l'autre.

Au seuil de l'enfance

Babou se comporte en véritable chevalier servant à l'égard de Sili. Beau et solitaire, il lui fait la cour. Il a le genou à terre pour lui remettre son sac à l'agence de distribution de presse. Sans lui rappeler son infirmité, il lui propose élégamment de se reposer en lui indiquant un banc libre, et il lui tend la main pour

qu'elle se relève sans peine. Ce comportement, qui ennoblit la relation des deux enfants, est tout à fait conforme à l'univers du conte merveilleux.

Notre séquence consacre ce lien. Mais, sous cette rencontre chaste – c'est bien le sens de la cour faite par un chevalier à sa dame – affleure une grande sensualité. Ce glissement est tout entier dans le geste de Babou qui, se plaçant derrière Sili, pose délicatement ses mains sur ses hanches pour l'aider dans sa marche. D'une manière plus évidente, Babou se dévêt de



son tee-shirt mouillé et gardera le torse nu pendant toute la séquence.

Le défi posé par Babou est le support de ce glissement. Sili contant puis chantant pour le garçon franchit le dernier rite de passage.

L'univers de Leuk-le-lièvre est celui du conte merveilleux. L'organisation sociale des animaux de la brousse, et les péripéties qu'ils traversent sont l'image de la société humaine. Ce récit traditionnel d'Afrique de l'Ouest a fourni la matière d'un célèbre manuel d'apprentissage à la lecture des classes élémentaires au Sénégal. Voici le début de ce récit, tel qu'il nous est rapporté par Sili :

« Un jour, les animaux se réunissent pour désigner l'animal le plus intelligent de la brousse. Évidemment, tous les animaux savent que le plus jeune est le plus intelligent.

« Que celui qui croit être le plus jeune lève la main, déclare le lion.

La biche dit : – Je suis née à la dernière sécheresse.

– Je suis née il y a trois lunes, rétorque la hyène.

Le singe s'élance à son tour et déclare : – Je viens de naître.

Tout le monde l'applaudit et le singe se croit vainqueur.

Soudain, une voix crie d'un arbre : – Faites moi de la place, je vais naître. »

Et le lièvre tomba au milieu des animaux. Il fut déclaré le plus jeune, donc le plus intelligent de la brousse. Tout le monde applaudit¹. »

La relation de Leuk avec la situation de Sili est explicite. Le conte de *La Petite Vendeuse de Soleil* est ainsi mis en abyme



dans la bouche de son personnage principal. Il annonce le retour de Sili et l'inscription définitive de son individualité au sein de la communauté urbaine. Il est le préalable nécessaire à la chanson d'Awa.

« Awa est belle, Awa est paisible, Awa est agréable à caresser ; Awa, quand tu sors, ne reste pas trop longtemps, ta maison ne peut se passer de toi... », chante Sili. Les paroles étonnamment sensuelles succèdent au conte des écoles primaires. On reste troublé par le regard que Babou pose en gros plan sur Sili, à l'issue de la chanson. On y devine celui d'un homme sur une femme.

Ce seuil de l'enfance où se trouve Sili est suggéré dans ses changements de vêtement. De la robe rose, sage et fermée, de la petite fille nouveau-née, à la robe à volants, ouverte dans le dos, Sili s'affirme dans ce corps marqué par le handicap. Le décolleté inversé de sa dernière tenue dit assez que, si la fillette n'est pas encore une femme, elle découvre la sensualité de son corps.

Scénographie

Cette séquence marque un temps de répit attendu dans le récit, puisqu'il a fait l'objet d'un contretemps : après qu'ils ont croisé la femme folle, Babou a proposé à Sili d'aller au bord de la mer, parce que, a-t-il dit, « c'est plus calme ». Mais, une fois à l'embarcadère, la bande des vendeurs a bousculé Sili et a jeté l'une de ses béquilles à l'eau. La tension narrative maximale a été atteinte.

Pour la première fois dans leur cheminement commun, Babou et Sili seuls. La séquence opère un resserrement sur les deux enfants. Les valeurs de plans s'emboîtent les unes dans les autres, du plan d'ensemble au gros plan des visages de Sili et de Babou, lorsque la fillette conte et chante. Ce choix de cadrage abstrait temporairement les enfants de l'espace et

1. Le texte intégral de ce conte peut être consulté aux éditions EDICEF : *La belle histoire de Leuk-Le-lièvre Cours élémentaire des écoles d'Afrique Noire*, Léopold Senghor et Abdoulaye Sadjì, librairie Hachette, 1953, Paris.



du temps du récit, c'est-à-dire de la violence de Dakar. Il focalise l'attention du spectateur sur les échanges de regards, dont nous avons parlé plus haut.

Mambety met en scène cette rencontre autour d'un axe unique, remarquable parce qu'il s'oppose à l'axe choisi par le cinéaste pour traiter le parcours de Sili dans le reste du film². Les séquences précédentes étaient mises en scène autour de l'axe frontal de la caméra. Ainsi, Sili s'exposait. Elle faisait face au spectateur sans vergogne, dans l'intégralité de son corps (voir notamment la séquence de la danse).

Notre séquence, au contraire, se construit sur un axe perpendiculaire au précédent, « axe de l'écran sur lequel les rêves peuvent prendre forme »³. Mambety laisse Sili s'installer et disposer son corps dans le plan. Des panoramiques font glisser doucement et alternativement le cadre des deux enfants à l'environnement de la friche. Ils prolongent la voix de Sili jusqu'à l'extrémité des branches, et l'enveloppent de vent. Cette vision horizontale propose



une adéquation secrète des enfants avec le lieu qui les entoure – le réalisateur ne voulait-il pas initialement monter cette séquence comme une berceuse ?

Mais les panoramiques inscrivent aussi cette séquence dans un lieu inattendu. Dans le déséquilibre et le désordre de cette friche industrielle, abandonnée des hommes, où pousse une végétation malade, Babou et Sili scellent bien leur amitié. Ce mouvement de caméra rappelle également, très ponctuellement, la précarité de ce refuge. Il découvre, le temps d'un instant, la chaloupe pour Gorée. On se remémore l'épisode douloureux de l'embarcadère, comme pour mieux s'échapper dans « l'extra-ordinaire » parenthèse de cette rencontre.

La nature exulte et, comme pour exprimer un trop plein de bonheur, le ciel se plombe et le vent d'hivernage se lève : « Je crois à la vertu du vent, disait Mambety dans un entretien avec Michel Amarger, aux commandements du vent...Je suis ouvert au vent. Les vents contraires, comme ils m'indiffèrent, passent. Mais le vent que j'attends vient, m'emplit, m'emporte. Il n'y a que des possibles qui se rencontrent. Pas des amis forcément, mais des possibles... »⁴

Cette séquence consacre la rencontre entre Sili et Babou. Sa mise en scène décline une conjonction inattendue d'éléments :

une friche industrielle pour une rencontre tendre ; un espace abandonné des hommes, déséquilibré et désordonné pour des liens solides et consacrés ; un conte et une chanson sensuelle ; un lieu refuge et la proximité de l'embarcadère et, donc, de la violence urbaine.

Bercé par des panoramiques, on est ainsi conduit au seuil du conte merveilleux comme au seuil de l'enfance. À des lieux de toute représentation mièvre et édulcorée, l'enfance de Babou et de Sili s'inscrit dans la dureté quotidienne de Dakar. Mambety affirmait : « Dans cette *Petite Vendeuse de Soleil*, il y a toute la rareté, de ce qui est ... toute la gravité de l'innocence... Non, ça va être mon film le plus important je pense⁵. »

M.D.

2. Jean Douchet propose cette démarche pour analyser la scénographie de Chaplin dans *Le Cirque* (*Le Cirque et Une Journée de plaisir*, films réalisés par Charlie Chaplin. Dossier numéro 62, écrit par Jean Douchet et Cédric Anger pour le dispositif collège au cinéma).

3. Jean Douchet, *op.cit.*

4. *Écrans d'Afrique*, deuxième semestre 1998, numéro 24.

5. entretien avec Michel Amarger, *op.cit.*

Promenades pédagogiques



Un parcours initiatique

De la mise en place de l'objectif de la fillette à la résolution finale, en passant par les épreuves qu'elle doit surmonter, le film décrit le parcours initiatique de Sili.

On pourra repérer la structure narrative du film à l'aide des outils classiques de l'analyse du récit : situation initiale, élément perturbateur, péripéties, élément résolutif, situation finale. On en dégagera un personnage étonnamment volontaire, qui lance le récit – en promettant à Grand-mère de ne plus mendier – et affronte chacun des obstacles qui s'opposent à elle – le pourboire incongru, la bande des petits vendeurs de journaux.

L'initiation ainsi représentée – affirmer, par le travail, son

individualité au sein d'une communauté – est exemplaire de l'enfance qui refuse d'être à genoux.

On associera chacune des étapes de cette initiation à l'espace de Dakar dans lequel il s'accomplit. La géographie de la ville ainsi proposée s'organise en cercles concentriques. On y pénètre de l'extérieur (banlieue de la cité Tomates) vers l'intérieur (centre de la ville), soumis à la progression du trajet de Sili. Les trois annonces des unes des journaux sont très audibles : « le fils de Yaadikoone s'est évadé », « La deuxième dévaluation du Franc CFA », « L'Afrique est sortie de la zone Franc ». Ces véritables ponctuations sonores installent ce trajet dans un déroulement temporel dont on pourra repérer d'autres manifestations.



Les béquilles

Les béquilles ont une formidable fonction narrative. On pourrait presque écrire qu'elles sont une vraie trouvaille de scénario. Mais Lissa Balera, qui tient le rôle de Sili, se déplace dans la réalité à l'aide de béquilles. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles Mambety l'a choisie. On pointe ainsi la manière dont le cinéaste impliquait le réel dans la genèse de ses films. A l'instar de Sili, Mambety avait la réputation d'arpenter les rues de sa ville, Dakar, véritable matrice de ses projets, et d'y rencontrer les interprètes de ses personnages.

Du point de vue du récit, les béquilles ont une double fonction : elles permettent de manifester le caractère de Sili et elles révèlent son cheminement initiatique. Elles soulignent de manière récurrente la ténacité et la détermination de Sili, qui les brandit vers le ciel pour son expression favorite : « On y va ! On continue. » On pourra relever ces récurrences. On mettra ainsi en évidence la manière dont elles ponctuent le parcours de Sili, en soulignant l'affirmation de son identité.

Du coup, les béquilles font l'objet d'une véritable mise en

scène cinématographique, et sont en permanence dynamisées. Elles deviennent l'instrument d'expression paradoxal de la volonté de Sili : une fois sortie du commissariat, la fillette regarde Grand-mère. Ses yeux nous indiquent qu'elle vient d'avoir l'idée de quelque chose. Le montage propose alors la succession suivante : gros plan du damier, sur lequel un joueur déplace un pion, en « mange » d'autres, tapant le support de bois du jeu. Puis, une béquille de Sili entre dans le champ en plan serré, frappe le sol. L'écho sonore dynamise bien le plan et rend compte de la décision de Sili.

Mambety épuise l'emploi qu'il pouvait faire des béquilles. Dans la séquence finale, la bande des petits vendeurs vole l'une des siennes à Sili, ce qui ne l'empêchera nullement de poursuivre sa route. Elle abandonne ses béquilles, c'est-à-dire l'objet extérieur à elle-même sur lequel elle s'appuyait pour se déplacer. Mais elle abandonne aussi l'argent de sa mendicité et, d'une manière plus large, toute l'assistance et la commisération dans lesquelles pouvait la plonger son handicap. Cette ultime péripétie dégage le double sens attribué aux béquilles par le récit. On saisit alors que Sili, dans la pleine affirmation d'elle-même, a réussi son initiation.

Le casseur de pierres (séquences 2 ; 3 et 4)

La mise en scène du casseur de pierres est exemplaire de la construction cinématographique d'un personnage par Mambety. En quelques plans, tant sonores que visuels, le casseur de pierres existe, pleinement intégré au récit. Dans ce film, qui est une traversée initiatique de Dakar, il est, au côté de l'homme à la charrette à bras, le symbole d'un espace, celui de la banlieue en perpétuel chantier, menacé par la ville. De manière temporaire et implicite, il accompagne la fillette.

Le son distinctif du casseur entre dans le plan où Sili quitte la cité Tomates. Il est monté en contrepoint du son des béquilles. Déjà, ces deux personnages se croisent. Lorsque Sili traverse la route avant le passage d'une voiture, le casseur, regard hors champ, souligne le danger de la circulation. Il semble vérifier que la fillette est arrivée saine et sauve de l'autre côté de la route. Ce sont les deux seuls moments de jonction entre ces personnages. Mais ils suffisent pour raconter que quelque chose se joue entre eux. Dans les personnages qui gravitent autour de Sili, le casseur annonce Grand-mère protectrice et une même magie relationnelle. Le casseur quitte le récit d'une manière tout à fait claire – il nous tourne le dos dans le plan où des coureurs à pieds traversent le cadre.



Le casseur de pierres condense les tensions de la ville et de sa banlieue. Dans le plan où il est assis en tailleur, les coups de marteau jouent contre le moteur d'un avion en arrière plan. Le rapport de force entre le casseur et l'avion est repris un peu plus loin, mais en deux plans successifs. On se rapproche de la ville. L'avion occupe tout un cadre, image et son, et relègue le casseur à un autre espace.

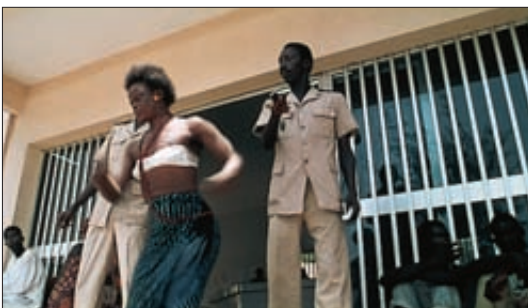
Le travail de l'homme, dans tout ce qu'il a de dérisoire, est magnifié. Comme pour Grand-mère, Mambety ne commence pas par installer son personnage dans un décor. Le gros plan l'abstrait un instant de l'espace et du temps du récit. Il focalise l'attention du spectateur, et marque la mémoire dans la peur qu'on éprouve de voir le marteau s'abattre sur ses doigts, en même temps qu'on apprécie la beauté du plan.





Trois visages de femmes

À l'issue de son entretien avec le commissaire, Sili est lavée de tout soupçon, et elle obtient la libération de la femme folle. Trois plans se succèdent alors : la femme libérée se dégage brutalement des deux policiers qui l'encadrent devant le commissariat, Sili regarde Grand-mère hors-champ, Grand-mère chante. Ce sera l'unique moment du film où le montage réunit de manière manifeste trois générations de femmes, dont les trajectoires respectives fondent le récit. Leurs univers narratifs, aussi différents qu'ils soient, convergent vers la même toile, celle de l'écran de la salle de cinéma, où se projette le rêve fou de Mambety. La femme folle est un personnage tristement réaliste, pris dans les filets de la violence urbaine. Grand-mère appartient au monde des contes merveilleux. Sili porte la promesse d'un avenir lumineux. Elle est le lien entre les deux femmes. Elle inscrit dans l'univers sordide de Dakar la magie de son parcours.



On pourra faire le portrait de ces trois femmes en repérant leurs relations et en soulignant ce qu'elles ont en commun. On sera attentif au traitement cinématographique particulier à chacune d'elles (voir *Point de vue*).

Le parcours de Sili est jalonné de moments où elle croise d'autres personnages féminins : la jeune secrétaire de l'agence de distribution de presse, la femme-gendarme qui laisse Sili entrer dans l'embarcadère pour Gorée, la touriste aux jumelles. On relèvera ce réseau féminin, et on définira la manière dont il accompagne Sili dans son itinéraire¹. Et que dire de la statue de femme qui, installée dans le marché, semble, tout comme Babou, regarder Sili qui distribue la monnaie aux mendiants ? Beauté de sirène dans ce lieu près du port, cette autre protection féminine étrange accompagne aussi Sili (séquence 14).

1. L'univers cinématographique de Mambety est essentiellement féminin. Ainsi, au journaliste Michel Amarger qui, à propos de *La Petite Vendeuse de Soleil*, lui demandait si ce n'était pas la première fois qu'il prenait une jeune femme pour héroïne, il répondait : « Mais je n'ai eu que des héroïnes ! *Touki Bouki* : il y avait cette jeune fille adolescente qui s'était sentie trahie sur les quais, quand il s'agissait d'aller en France, vers Marseille, par le bateau qui est parti tout seul. Vingt ans après, n'ai-je pas tourné *Hyènes* ? Une héroïne qu'on retrouve, qui revient, la même, vingt ans dans l'espace temps, mais cinquante ans après dans l'espace dramatique, pour se venger d'un homme, pour une histoire d'enfant non reconnue. Cette enfant qui aurait pu être l'enfant de Draman Dramah et de Linguère. Cette enfant qu'on a pas vue, infirme, qui voulait jaillir en lumière sur tout ce qui est laid, la mendicité faisant partie de ce qui est laid. Non, la femme, sous toutes ses latitudes, a toujours été au fond de mes nuits. » (*Écrans d'Afrique*, deuxième semestre 1998, numéro 24).

Sons, musiques

« J'ai grandi à Colobane où il y avait un cinéma en plein air appelé l'ABC. Nous avions huit ans et nous n'avions pas le droit d'y aller parce que c'était dangereux. Mais nous nous échappions et nous y allions quand même. Comme nous n'avions pas d'argent pour acheter un billet, nous écoutions les films de l'extérieur. C'était surtout des westerns et des films



hindous. Peut-être est-ce le fait d'avoir entendu tant de films avant de ne les avoir vus qui me fait attacher tant d'importance au son dans mes films². »

Mambety est décédé avant d'achever le montage son de *La Petite Vendeuse de Soleil*. Néanmoins, le film porte l'empreinte du traitement sonore qu'il aurait développé.

Les sons et les musiques caractérisent les personnages au point que, souvent, ils racontent à eux seuls la relation implicite qui les unit. Ainsi la mélodie religieuse de Grand-mère, qui est l'usage par excellence de la bande sonore comme moyen d'identifier un personnage, est également la matérialisation de ce qui la lie à Sili. Ainsi, les airs musicaux sortis de la radiocassette de Moussa, le handicapé en fauteuil roulant, lui permettent-ils de subsister. Celui-ci vend les informations et les musiques de la station de radio Sud-FM. On entendra à deux

reprises un air composé par le musicien du film, Wasis Diop, frère du réalisateur. Ce morceau envahit l'espace de la séquence où Sili danse avec ses amis, et les paroles chantées, en wolof, y disent ceci : « Seck Baraya avait pour seul bagage un grand encensoir toujours fumant. Il disait : "Quand on est pauvre, il faut savoir se parfumer, c'est le seul moyen d'approcher les gens riches sans se faire remarquer^{3"}. » On dégagera la relation ironique qui la lie particulièrement avec Sili dans cette séquence de la danse.

Sili est le point de convergence qui unifie différents éléments de la bande sonore. Elle concentre les attributs musicaux de Grand-mère, de Moussa, et le son distinctif du casseur de pierres, lesquels sont ses trois anges gardiens. Les grincements douloureux ou les percussions alertes qui l'accompagnent rendent difficilement saisissables la marge entre les sons et les musiques. De la même façon, le concert de cornes de brume est attribué au bateau en provenance de Gorée. Il signale l'agitation et le mouvement de la masse des passagers débarquant sur le quai.

Ainsi, dans *La Petite Vendeuse de Soleil*, la source sonore n'est jamais extérieure au film. Les éléments sonores sont l'émanation directe des personnages et des événements.

M.D.

2. Djibril Diop Mambety, cité par Olivier Barlet dans son livre *Les Cinémas d'Afrique, le regard en question*, pages 209 et 210.

3. Wasis Diop, *Le Voyageur*. Album No Sant, édité par Mercury France, 1995.

Les enfants de cinéma



Créée par la volonté d'un groupe de professionnels du cinéma et de l'éducation, l'association *Les enfants de cinéma* naît au printemps 1994. Elle est porteuse du projet d'éducation artistique au cinéma destiné au jeune public scolaire et à ses enseignants, *École et cinéma*, aujourd'hui

premier dispositif d'éducation artistique de France.

Très vite le projet est adopté et financé par le ministère de la Culture (CNC) et le ministère de l'Éducation nationale (Dgesco & CANOPÉ), qui confient son développement, sa mise en œuvre, son suivi et son évaluation à l'association. Celle-ci est aussi chargée d'une mission permanente de réflexion et de recherche sur le cinéma et le jeune public, ainsi que d'un programme d'édition pédagogique à destination des élèves et des enseignants (*Cahiers de notes sur...*, cartes postales).

L'association nationale coordonne l'ensemble du dispositif *École et cinéma*, elle est aussi une structure ressource dans les domaines de la pédagogie et du cinéma.

Elle développe un site internet, sur lequel le lecteur du présent ouvrage pourra notamment retrouver un dossier numérique sur chaque film avec : l'extrait du film correspondant à l'analyse de séquence, le point de vue illustré, une bibliographie enrichie, des photogrammes et l'affiche en téléchargement. Un blog national de mutualisation d'expériences autour d'*École et cinéma* est également mis en œuvre par *Les enfants de cinéma*.

Il est possible de soutenir *Les enfants de cinéma* et d'adhérer à l'association.

La liste des titres déjà parus dans la collection des *Cahiers de notes sur...* peut être consultée sur le site internet de l'association.

Pour toute information complémentaire :

Les enfants de cinéma

36 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris

Tel. 01 40 29 09 99 – info@enfants-de-cinema.com

Site internet : www.enfants-de-cinema.com

Blog national : <http://ecoleetcinemanational.com>

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*.

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Camille Maréchal.

Photogrammes : repérages Marie Diagne. Laboratoire Imacolor.

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur...* *La Petite Vendeuse de Soleil*, de Djibril Diop Mambety, a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Nous remercions Les Films du Paradoxe et tout particulièrement Michel Amarger, Andrée Davanture, Carole Desbarat, Mamadou Diagne, Jeannick Le Naour (cinémathèque Afrique du ministère des Affaires Étrangères), Jean-Claude Rullier, Bouna Médoune Seye.

© *Les enfants de cinéma*, février 2002.

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*.
36 rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.