



Fiche technique	1
Réalisateur Des vies différentes	2
Genèse Une enquête	3
Récit Histoires de Souleymane	4
Découpage narratif	5
Interprètes Jouer son propre rôle	6
Technique Caméra-épaule et caméra embarquée	7
Genre Entre fiction et documentaire	8
Mise en scène Un réalisme effréné	10
Séquence D'une histoire à l'autre	14
Décor Traversées de Paris	16
Figure Filmer le travail	18
Document L'amalgame des interprètes	20

● Rédacteur du dossier

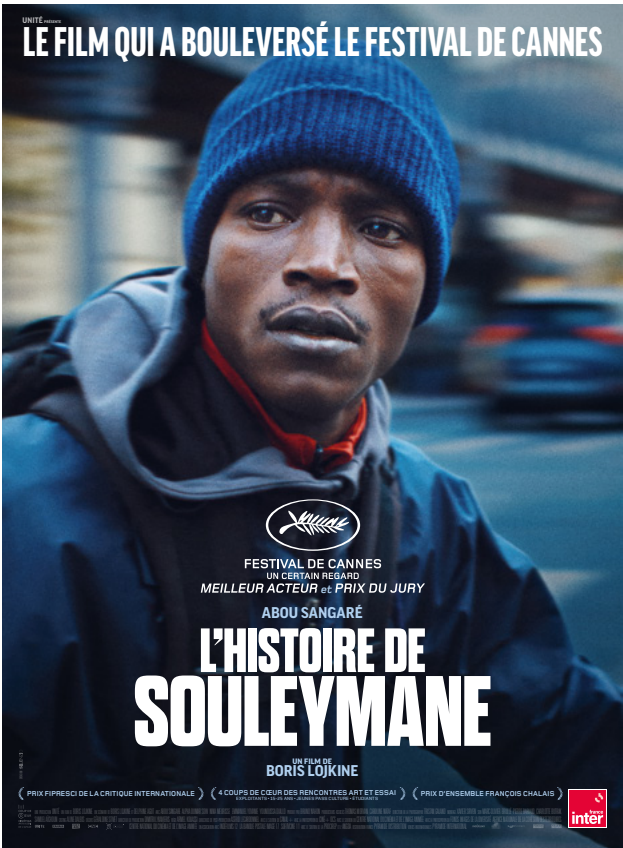
Pierre Jendrysiak est membre du comité de rédaction de la revue *Débordements* et critique de cinéma dans d'autres revues (AOC, *Screen Slate*...). Il enseigne par ailleurs dans différentes universités et intervient régulièrement dans les salles de cinéma.

● Rédacteur en chef

Fondateur de la revue *Débordements*, Raphaël Nieuwjaer est critique de cinéma (*Mediapart*, *Images documentaires*, AOC...) et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il enseigne dans différentes universités et intervient régulièrement auprès des professeurs et des élèves dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il a codirigé le livre collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* (Post-éditions, 2019) et contribué à divers ouvrages.

Fiche technique

Affiche, 2024 © Pyramide Distribution



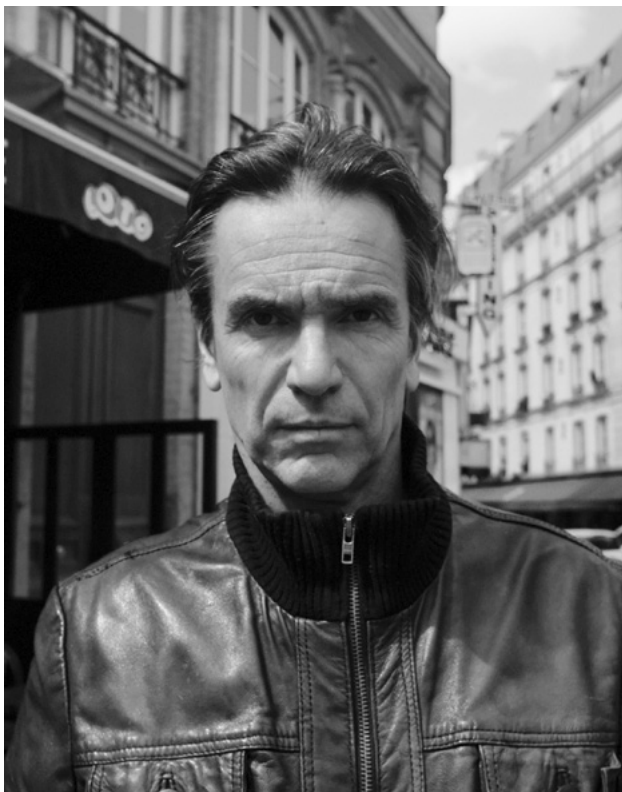
● Synopsis

Venu de Guinée, Souleymane vit à Paris. Il travaille comme livreur. Toute la journée, il roule à vélo sous la pluie, soumis au bon vouloir des clients, obéissant à son application de livraison, esquivant la circulation. Le soir, il rentre dans un centre d'accueil où il dort quelques heures. Dans deux jours, il doit passer son entretien de demande d'asile à l'Ofpra (Office français de protection des réfugiés et apatrides). Afin d'obtenir un titre de séjour, il va se faire passer pour un opposant politique. Il apprend par cœur une « histoire » qui n'est pas la sienne. Mais il n'est pas prêt, et il lui manque encore de l'argent pour obtenir les documents qui lui permettront de faire cette demande d'asile. Le temps presse, et les risques sont nombreux : accident, arrestation ou trahison. Alors Souleymane pédale et file à toute allure, à travers Paris, du matin au soir. Épuisé, blessé dans une bagarre avec Emmanuel, l'escroc à qui il « loue » son compte de livreur, il parvient à récupérer les documents dont il a besoin et à se rendre à son rendez-vous. L'agente de protection n'est cependant pas dupe : ce n'est pas la première fois qu'elle entend ce récit, avec les mêmes détails, les mêmes mots... Souleymane, désarçonné, lui raconte donc sa vraie histoire : sa mère est malade et a besoin de soins ; il est venu en France pour travailler afin de payer ses médicaments ; il a honte de mentir, mais n'a pas le choix. Le film se termine sur son visage blessé, éclairé par le lever du soleil, alors qu'il sort des locaux de l'Ofpra.

● Générique

L'HISTOIRE DE SOULEYMANE
France | 2024 | 1h 33

Réalisation	Interprétation
Boris Lojkine	Abou Sangaré
Scénario	<i>Souleymane</i>
Boris Lojkine, Delphine Agut	Nina Meurisse
Directeur de la photographie	<i>l'agente de l'Ofpra</i>
Tristan Galand	Alpha Oumar Sow
Son	<i>Barry</i>
Marc-Olivier Brullé, Pierre Bariaud, Charlotte Butrak	Emmanuel Yovanie
Montage	<i>Emmanuel</i>
Xavier Sirven	Younoussa Diallo
Producteur	<i>Khalil</i>
Bruno Nahon	Ghislain Mahan
Production	<i>Ghislain</i>
Unité	Mamadou Barry
Distribution	<i>Mamadou</i>
Pyramide Distribution	
Format	
1.50:1, couleur	
Sortie	
9 octobre 2024	



Réalisateur

Des vies différentes

VIDÉO
EN
LIGNE

Avant de réaliser *L'Histoire de Souleymane*, Boris Lojkine a enseigné la philosophie et eu un parcours de documentariste.

● Philosophe, documentariste, cinéaste

Né en 1969 à Paris, Boris Lojkine n'a pas un parcours classique de cinéaste. Diplômé de l'École normale supérieure, il est reçu à l'agrégation de philosophie et soutient en 1999 à l'université Paris-Nanterre une thèse de doctorat sous la direction de Jean-François Courtine dont le titre est « Crise et histoire : le problème d'une pensée philosophique du présent au XX^e siècle ». Cet intérêt pour l'histoire contemporaine va se prolonger dans son cinéma : les films de Lojkine seront tout entiers construits sur le lien entre le passé récent de la France, notamment la colonisation, et ses conséquences contemporaines, c'est-à-dire, entre autres, les phénomènes de migration. Cet enjeu politique est aujourd'hui, en France et en Europe, central. Si certains parlent de « crise migratoire », cette notion pose problème pour Lojkine. Dans sa thèse, il écrit en effet que l'expression est une preuve de « l'incapacité de la philosophie à penser le présent¹ ». Idem pour le cinéma ?

Ne souhaitant pas passer sa vie derrière un bureau ni devant des classes, Lojkine se dirige vers le cinéma, d'abord documentaire, et réalise des films au Vietnam, territoire marqué par plusieurs guerres. Il tourne notamment un long métrage intitulé *Les Âmes errantes* (2005), sur les traces des conflits qui ont ravagé le pays. Il quitte ensuite le Vietnam pour l'Afrique, et se tourne vers la fiction avec *Hope* (2014), puis *Camille* (2019). Ces deux films conservent une influence documentaire. Le premier est tourné avec des acteurs non professionnels, en s'inspirant de recherches concernant la migration depuis l'Afrique centrale (le Nigeria

et le Cameroun) vers l'Europe ; le récit se concentre particulièrement sur le passage par le Maghreb, où de nombreux migrants restent coincés en attendant une opportunité de traverser la Méditerranée. Quant au second, il s'agit d'une biographie de la photographe Camille Lepage, grand reporter en Afrique, notamment en République centrafricaine, où elle est morte, tuée par des soldats, en 2014 ; le film raconte donc, sous forme de fiction, un geste « documentaire », celui d'une photographe de guerre. La filmographie de Lojkine, jusqu'à *L'Histoire de Souleymane*, a ainsi traversé le Vietnam, l'Afrique de l'Ouest puis du Nord, avant d'arriver en France. Ce mouvement géographique fut également stylistique, partant du documentaire pour s'approcher d'une forme plus fictionnelle. *L'Histoire de Souleymane* a reçu de nombreux prix au Festival de Cannes et aux César, et a rencontré un grand succès : plus de 600 000 entrées en France, ce qui est un nombre très important pour un film au budget relativement modeste.

● De par le monde

Non seulement Boris Lojkine filme hors de France, mais il s'intéresse aussi aux enjeux internationaux (guerres américaine et française au Vietnam ; migration entre plusieurs pays d'Afrique ; situation d'une photographe française en Afrique). En tant qu'artiste français, blanc, diplômé, qui filme au sein d'anciennes colonies européennes, Lojkine ne peut manquer d'interroger l'influence de cette histoire sur sa pratique et sa position. Comment éviter une distance malvenue, voire une certaine condescendance ? Chaque film apporte une réponse différente. Dans *Camille*, par exemple, le personnage de photoreporter permet à Lojkine de trouver un « point de vue » par lequel aborder les conflits en Centrafrique en 2013-2014.

Boris Lojkine est par ailleurs le coscénariste de *Seule à mon mariage* de la réalisatrice belgo-roumaine Marta Bergman (2018), et a travaillé comme producteur sur le documentaire *Nous, étudiants !* de Rafiki Fariala (2022). Les deux films traitent du même sujet, puisqu'il y est toujours question de migration. *L'Histoire de Souleymane* prolonge cette question – cette fois, en France.

Les Âmes errantes (2005) © Shellac



Hope (2014) © Pyramide Distribution



1 Résumé de la thèse sur la plateforme theses.fr : theses.fr/1999PA100084

Genèse

Une enquête

Au générique de fin, Boris Lojkine remercie « les personnes qui ont accepté de témoigner ». Son film est en effet construit avant tout sur une enquête de terrain, comme le ferait un chercheur.

● Le sujet

En réalisant *L'Histoire de Souleymane*, Boris Lojkine prolonge la démarche de ses longs métrages précédents : il y abordait déjà des récits de migration, dans des films de fiction rythmés, centrés sur quelques figures. *L'Histoire de Souleymane* est presque la suite de *Hope* et de *Camille* [Réalisateur] : quel sort réserve-t-on à ces Africains qui fuient la pauvreté, la guerre, qui migrent vers l'Europe, vers la France ? Pour répondre, Boris Lojkine se base une fois de plus sur des témoignages et sur la présence d'acteurs non professionnels.

Son point de départ est un paradoxe : ces livreurs à vélo qui sillonnent les villes d'Europe, tout le monde les voit, et pourtant personne ne connaît leurs conditions de vie, de travail – y compris celles et ceux qui se font livrer des repas. On sait vaguement, par expérience, et grâce à quelques travaux journalistiques ou sociologiques, que la plupart ne sont pas français, et qu'un certain nombre sont sans-papiers : mais ensuite ? Le but, dit Lojkine, est de filmer Paris, sa ville, du point de vue de ces travailleurs.

Pour cela, *L'Histoire de Souleymane* prend une double forme : le thriller (rythme rapide, ambiance nocturne, compte à rebours...) et le documentaire (caméra embarquée, acteurs non professionnels, décors réels...). Il s'agit également de fabriquer un véritable personnage de cinéma, que Lojkine veut ambigu. Ce n'est pas « l'immigré modèle », dit-il ; et en effet, tout le film tourne autour d'une fausse histoire que Souleymane invente (il ment pour obtenir l'asile). La fiction est donc un outil politique : elle sert à avancer des idées, et même une certaine critique sociale, à travers un cas pratique imaginaire mais documenté.

« Certains ne souhaitaient pas parler ou craignaient que nous soyons des policiers. Mais beaucoup nous ont raconté leur quotidien, leur vécu »

Boris Lojkine

● Enquête de terrain

Les personnes interrogées sont nommées, par leur prénom, dans le générique de fin, le premier étant « Souleymane ». On peut donc supposer que ce prénom, placé en premier, est celui d'un livreur dont l'expérience a particulièrement compté dans l'écriture du film. C'est ce que Boris Lojkine confirme en interview : le film est le résultat d'un travail d'enquête auprès de livreurs à vélo parisiens, pour la plupart sans-papiers. Petit à petit, Lojkine s'est rapproché de ce monde, découvrant le quotidien de ces travailleurs précaires.

Ce travail d'enquête quasi sociologique est aussi un travail de casting. Il s'agit de trouver les acteurs et actrices du film, et en particulier le rôle principal, très exigeant. Pour



coller aux observations de Lojkine et au scénario qui se construit petit à petit, il faut que ce soit un jeune homme d'origine guinéenne (pays d'Afrique francophone, dont les citoyens peuvent demander l'asile politique en France, etc.). Abou Sangaré n'est pas livreur, n'est pas opposant politique et n'a par ailleurs pas demandé l'asile politique en France, mais il est sans-papiers, familier de l'expérience de la migration. Les scénaristes s'inspirent de sa propre vie pour réécrire le personnage. Pour se fondre dans celui-ci et être capable d'en reproduire les gestes, les habitudes, Sangaré travaille auprès de livreurs pendant quelques semaines.

Par ailleurs, Abou Sangaré, lors des premières projections, notamment au Festival de Cannes, n'était toujours pas en situation régulière en France, et ses demandes de visa de travail avaient toutes été refusées : les difficultés d'accueil que le film dénoncent faisaient donc écho à la vie de l'acteur... Le succès public, critique et festivalier du film ont jeté la lumière sur son cas, et Sangaré a fini par être régularisé. *L'Histoire de Souleymane* a reçu quatre César, notamment celui de la « Meilleure révélation masculine » pour Abou Sangaré, qui avait déjà reçu le prix d'interprétation masculine au Festival de Cannes. Cependant, la situation de celui-ci reste précaire : en mars 2026, un an après avoir reçu son César, Sangaré est toujours mécanicien à Amiens, il ne bénéficie que d'un titre de séjour temporaire d'un an, et il a été forcé de refuser des propositions de rôles en raison de difficultés administratives...



Récit

Histoires de Souleymane

Souleymane est présent dans toutes les scènes, et presque tous les plans. Son « histoire » est toutefois moins linéaire que feuilletée par les circonstances de l'exil et les contraintes de l'administration.

● Le quotidien

Tout en racontant un moment circonscrit dans le temps (les quelques jours, les dernières heures qui séparent Souleymane de son entretien), le film parvient à donner l'impression qu'il donne à voir un certain quotidien, fait de journées que l'on devine répétitives.

Ce qui donne cette impression, ce sont les nombreux gestes que l'on voit Souleymane effectuer plusieurs fois, par exemple ces appels qu'il passe au réveil afin d'obtenir une place dans un centre d'hébergement. Mais ce sont aussi des moments bien plus brefs, presque des fragments : les discussions avec d'autres livreurs, les moments de restauration (repas mangé sur un banc, café offert par un restaurateur...). Autant de petits gestes probablement issus de l'enquête de terrain de Lojkine, qui mêlent à la fois la précision sociologique à l'impression d'un certain réalisme du quotidien – le réalisme formel du film se mêle à un récit qui raconte une vie elle-même très « réaliste », ordinaire.

On peut principalement distinguer, dans ces trois journées extraites de la vie de Souleymane, trois lignes narratives : les livraisons de Souleymane à travers Paris ; la préparation de l'entretien à l'Ofpra, à travers ce texte que Souleymane répète en boucle tout au long du film, comme un acteur apprenant par cœur un rôle ; enfin, le passé de Souleymane, qui ressort à travers les appels téléphoniques à ses proches restés en Guinée, pleins de sous-entendus et de non-dits.

● Figure de style

Le récit commence par ce que l'on appelle une analepse ou un flash-back : il démarre à un certain point pour revenir en arrière, en l'occurrence trois jours plus tôt. Cette figure narrative est extrêmement courante au cinéma ou en littérature : elle sert souvent à figurer le fait que le récit est raconté à travers les souvenirs d'un ou plusieurs personnages (comme dans *Citizen Kane* d'Orson Welles [1941]). La construction en analepse permet aussi de faire du récit une sorte d'enquête : comment le personnage en est-il arrivé là ? L'exemple le plus fameux pourrait être *Boulevard du crépuscule* de Billy Wilder (1950), qui commence par un plan sur le personnage principal, mort, s'adressant en voix off au spectateur.

Dans *L'Histoire de Souleymane*, l'introduction met l'accent sur la blessure au visage du personnage principal : la lumière fait briller la tache sur sa pommette, et il efface un peu de sang sur la manche de sa chemise. Nécessairement, cela crée une attente : quand, comment va-t-il se blesser ? Quand Souleymane est renversé par une voiture, on pense que la blessure viendra de là ; or, on voit vite que son visage est indemne, et le suspense est ainsi relancé.

Cette introduction, qui produit une forme de suspense, est l'un des éléments qui place le film sous le signe du thriller. On pourra s'interroger avec les élèves sur le fait d'utiliser un dispositif narratif très fictionnel, presque spectaculaire, dans ce qui apparaît d'abord comme un film social. Quel est le but des scénaristes ?



● À plus d'un titre

« L'Histoire de Souleymane », c'est à la fois ce qui défile devant nous, soit l'histoire de ce livreur qui roule à vélo à travers Paris ; l'histoire, fausse, que Souleymane répète en boucle, et qu'il racontera à l'Ofpra ; l'histoire « vraie » que Souleymane raconte dans les dernières minutes, dont on comprend qu'elle est aussi celle de l'interprète Abou Sangaré. Un certain nombre de scènes s'amuse à « croiser » ces récits, parfois presque au sens littéral : quand Souleymane chute à vélo, par exemple, le plan est comme l'illustration de la difficulté, pour Souleymane, de faire deux choses en même temps (livrer les repas à travers Paris et préparer son entretien à l'Ofpra). Il en va de même quand Souleymane prépare son entretien dans une bibliothèque, après avoir réparé son vélo et avant le rendez-vous manqué avec Emmanuel. Les axes narratifs s'enchaînent les uns aux autres. À l'inverse, Souleymane cherche parfois à dégager des moments dédiés à une tâche particulière, en mettant en « pause » la multitude des récits. Ainsi, quand il appelle ses proches en Guinée, le cadre oppressant et tendu du récit s'apaise pour un temps.

● Une certaine tension

Trois histoires qui se croisent, s'entrechoquent. Souleymane file à vélo entre les lieux de livraison, entre les personnages, les fragments de narration : on comprend qu'il est presque toujours à cours de temps, et le film prend narrativement la forme d'une course contre la montre – soit, à peu de choses près, la forme de ce travail qui l'aliène.

La rencontre de ces trois fils, certes documentés et inscrits dans un quotidien, provoque scène après scène une montée en tension : ainsi, lorsque Souleymane part à la recherche d'Emmanuel alors qu'il a absolument besoin d'argent pour récupérer les documents auprès de Barry. Cette montée en tension résume le projet même du film, paradoxal en apparence : transformer un récit réaliste et social, inspiré par une enquête de terrain, en une forme de thriller urbain.

L'Histoire de Souleymane est un film à suspense. D'abord, parce que son récit tout entier est construit sur une attente, un risque que le personnage va devoir affronter. Ensuite, parce que le métier même de Souleymane est toujours, littéralement, une course contre la montre : il a un temps limité pour effectuer ses livraisons, et doit en faire le plus possible s'il veut gagner assez d'argent. Enfin, certaines scènes sont construites sur une inquiétude, un danger : c'est notamment le cas quand Souleymane livre des policiers, dont on craint qu'ils le contrôlent, l'arrêtent...

Découpage narratif

1 INTRODUCTION

[00:00:00 – 00:03:00]

Souleymane fait la queue devant l'Ofpra. Il s'installe dans la salle d'attente. On l'appelle. Il suit quelqu'un dans un couloir.

2 PREMIÈRES COURSES

[00:03:01 – 00:07:50]

Souleymane remonte un boulevard, livre une première commande, en récupère une deuxième et rencontre une connaissance qui cherche à devenir livreur. Il n'a pas vraiment le temps de lui répondre et repart. Quand il arrive au lieu de livraison, son application ne fonctionne plus. Il téléphone alors à Emmanuel, le propriétaire du compte. Quand il le rejoint, ce dernier l'encourage à travailler plus. Souleymane lui demande de le payer : ils prennent rendez-vous le lendemain. Puis il reprend les livraisons.

3 PRÉPARATIONS POUR L'ENTRETIEN

[00:07:51 – 00:15:14]

Souleymane prend une pause avec des livreurs afin de manger. Il se retrouve ensuite dans un appartement où plusieurs migrants, comme lui, apprennent leur « texte », leur « histoire », auprès de celui que l'on comprend être une sorte de passeur, Barry. Souleymane se fait sermonner par Barry qui l'enjoint à mieux apprendre son récit, et qui le chasse presque avant de lui demander de l'argent en échange des documents nécessaires à l'entretien. Souleymane repart en demandant de l'aide pour son histoire à un autre migrant, Oumar.

4 PREMIER APPEL AU PAYS

[00:15:15 – 00:17:47]

Souleymane, installé dans un parc, passe un coup de téléphone : il veut parler à sa mère. D'autres proches lui parlent, essaient de le rassurer, mais quand il parvient enfin à parler à sa mère, elle semble perdue.

5 L'ACCIDENT

[00:17:48 – 00:21:06]

La nuit est tombée. Souleymane boit un café et enchaîne à nouveau les livraisons : il échange avec les restaurateurs, les clients... Alors qu'il roule, une voiture le percute : il tombe, mais se relève, et repart. Il livre une jeune femme qui constate que le sac qu'il lui tend est sale et froissé. Elle refuse la commande et lui ferme la porte au nez.

6 UNE LONGUE COMMANDE

[00:21:07 – 00:26:25]

Alors que Souleymane échange avec l'assistance téléphonique de son application, il prend une nouvelle commande. Le restaurateur est lent à lui donner le repas, et Souleymane perd du temps ; ils finissent par avoir une altercation. Quand Souleymane parvient à livrer la commande, c'est un vieil homme un peu perdu qui le reçoit.

7 LA POLICE

[00:26:26 – 00:29:46]

Souleymane prend une dernière commande. Quand il arrive, il comprend que c'est un groupe de policiers qu'il livre : ils le menacent, le harcèlent... puis le laissent repartir.

8 PREMIÈRE NUIT

[00:29:47 – 00:42:53]

Souleymane file à travers Paris, attache son vélo, et court prendre le métro, puis parvient en extenué à monter dans le bus qui l'emmène au centre d'hébergement. Il échange son lit avec un autre migrant, afin de dormir près d'un de ses amis, dîne en téléphonant, se lave et se couche. Au réveil, il téléphone immédiatement pour réserver son lit le soir même.

9 REPRISE

[00:42:54 – 00:43:55]

Le jour s'est levé, Souleymane est de retour à Paris. Il répare son vélo endommagé par l'accident de la veille, appelle Barry pour lui donner rendez-vous, et s'installe à la bibliothèque pour réviser encore son « histoire ».

10 À LA RECHERCHE D'EMMANUEL

[00:43:56 – 00:54:11]

Emmanuel n'est pas au rendez-vous. Souleymane se rend à son magasin, mais il n'y est pas non plus. Il part à sa recherche : il prend un RER, entre dans des immeubles d'habitation, demande des renseignements dans un café, marche dans les rues et finit par le retrouver, chez lui : il le confronte, lui demande son argent. Ils finissent par se battre, et Souleymane chute dans les escaliers.

11 IN EXTREMIS

[00:54:12 – 00:59:44]

Souleymane, blessé au visage, abattu, retourne à Paris pour retrouver Barry dans le RER. Même s'il n'a pas toute la somme convenue, Barry lui donne les documents et répond à ses dernières questions concernant « l'histoire » qu'il doit raconter le lendemain à l'Ofpra.

12 DEUXIÈME NUIT

[00:59:45 – 01:10:34]

Souleymane prend le métro, mais il est en retard : il manque le bus qui doit l'amener au centre d'hébergement. Il erre alors dans Paris, soigne sommairement sa blessure dans des toilettes publiques, boit un thé dans un restaurant... Il finit par entrer dans un immeuble : il va passer la nuit dans la cage d'escalier. Il appelle alors Kadiatou, que l'on comprend être une ancienne petite amie. Elle parle d'un autre homme, qu'elle fréquente ; Souleymane est pris d'une certaine tristesse, mais ne dit rien.

13 RÉPÉTITION FINALE

[01:10:35 – 01:13:15]

Souleymane se réveille, appelle le centre d'hébergement pour réserver un lit. Il déjeune, trouve un endroit pour se laver ; un camarade livreur l'aide, l'encourage, alors qu'il se prépare pour l'entretien.

14 L'ENTRETIEN

[01:13:16 – 01:33:44]

Souleymane est assis dans la salle d'attente de l'Ofpra. On l'appelle enfin, et il suit l'officière en charge de sa demande d'asile. Souleymane déroule son histoire, mais elle n'est pas dupe. Elle finit par lui dire qu'elle a entendu ce récit de nombreuses fois. Souleymane raconte sa vraie histoire. L'officière l'écoute, l'informe que sa demande sera examinée. Souleymane sort dans la rue.

Interprètes

Jouer son propre rôle

La plupart des acteurs et actrices de *L'Histoire de Souleymane* sont ce qu'on appelle couramment des «non-professionnels». Comment analyser ce choix ?

● «Non-professionnels»...

La plupart des comédiens et des comédiennes ont été choisis dans le cadre d'un casting «sauvage», c'est-à-dire fait de rencontres imprévisibles et de recherche active. Un grand nombre d'entre eux sont des livreurs repérés lors de la préparation du film [Genèse]. Sans être majoritaire, cette méthode est courante au cinéma : plutôt que de faire un «casting» professionnel, on part en quête de gens qui ne sont pas acteurs, pour trouver des hommes et des femmes dont le physique, la voix, l'accent, la manière de se



● Langues

Le cinéma français est souvent décrit comme un cinéma de la parole, de la langue et du dialogue. En effet, il existe une longue tradition de films construits autour de répliques très écrites, d'une certaine «gouaille» ou, au contraire, marquées par une certaine théâtralité du jeu. On peut penser aux films de Sacha Guitry, de Marcel Pagnol, aux films écrits par des écrivains ou des poètes (notamment Jacques Prévert) ou, plus près de nous, à bon nombre de comédies basées sur les jeux de mots et les absurdités de langage, comme certains films de Michel Hazanavicius ou d'Alain Chabat. Dans *L'Histoire de Souleymane*, on entend du français, mais aussi des langues africaines (du peul et du malinké notamment). Cela définit le cadre dans lequel évolue le personnage : quand il discute avec des livreurs sénégalais, la différence de langue est un des éléments de leur conversation, sans parler des supposées différences culturelles («Vous, les Sénégalais, vous parlez beaucoup mais vous ne faites rien», dit Souleymane). La présence de ces différentes langues, y compris d'un français parlé avec différents accents, permet de dépeindre de manière réaliste l'univers social dans lequel évolue Souleymane – on peut par ailleurs supposer que ces langues ne sont pas maîtrisées par les scénaristes du film, et que ces dialogues sont en partie improvisés par les comédiens. Dans la scène finale, l'enjeu de la maîtrise ou de la non-maîtrise de la langue est par ailleurs directement évoqué : «Je parle en français, ici c'est la France», dit Souleymane à l'officière de l'Ofpra.

tenir colleront «naturellement» au rôle. C'est la méthode privilégiée dans un certain cinéma réaliste social [Figure]. Cela ne signifie pas que tous les acteurs de *L'Histoire de Souleymane* jouent «leur propre rôle» : ce sont bien, dans le film, des acteurs, et ils jouent bien des personnages. Le but de Lojkine est d'enrichir la fiction par la véritable personnalité de ceux qu'il filme : ainsi plusieurs personnages portent le même prénom (ou le même nom) que l'acteur (Emmanuel Yovanie, Ghislain Mahan, Mamadou Barry...).

● ... et «professionnels»

À l'opposé, deux exemples détonnent. En premier lieu, le rôle que s'est attribué Boris Lojkine, qui joue le restaurateur en colère qui repousse Souleymane d'une manière assez violente. Si Lojkine endosse ce rôle peu amène, c'est peut-être parce que, de tous les personnages du film, il est celui dont il est socialement le plus proche : il est blanc, privilégié. Il y a peut-être aussi une certaine ironie dans ce rôle, qui lui permet de jouer sur l'ambiguïté de son statut de metteur en scène : Lojkine, en tant que réalisateur, est un peu le «patron» du film, comme ce restaurateur est un «petit patron»...

Enfin, une actrice professionnelle apparaît à la fin : Nina Meurisse interprète l'agente de l'Ofpra, ce qui lui vaudra d'ailleurs le César de la meilleure actrice dans un second rôle. Le film joue sur l'effet que l'autorité de cette actrice provoque dans un film de non-professionnels : sa voix, sa manière de s'exprimer, tout cela la ramène du côté d'une forme «d'institution», soit ce que représente son personnage. Le face-à-face avec Abou Sangaré produit un effet singulier, qui souligne leurs différences en même temps que leurs rapprochements : elle est attentive, à l'écoute, et incarne une véritable forme d'ouverture envers Souleymane. Elle incarne l'institution d'une façon plus humaine, pas comme les policiers vus plus tôt dans le film.

«Le cinéma ne m'a jamais intéressé. En tout cas, c'est très éloigné de ma vie»

Abou Sangaré

● Abou Sangaré

Abou Sangaré est à l'intersection de ces deux principes. Même si le rôle ne coïncide pas absolument avec sa propre trajectoire, il a bien été choisi pour ce qu'il apportait de lui-même dans le film – toutes ces situations précaires et dangereuses, il les a vécues. Le récit a été en partie réécrit en fonction de son histoire : dans la scène finale, Sangaré apparaît à certains égards dans son propre rôle, et plus seulement comme un personnage. On peut également penser à l'appel que le personnage passe à sa famille, à propos de sa mère : la mère de Sangaré est atteinte d'une maladie similaire.

Si le personnage de Souleymane porte le nom de famille «Sangaré» (les Guinéens ont d'ailleurs plutôt l'habitude de s'appeler par leur nom de famille), les scénaristes ont cependant changé son prénom. Manière de souligner que son rôle est bien le résultat d'une composition, c'est-à-dire qu'il est construit, fabriqué par l'acteur. Son interprétation passe d'ailleurs par un véritable jeu d'acteur complexe et subtil : la mise en scène insiste sur son regard, sa qualité d'écoute, son silence... Son interprétation passe enfin par un grand nombre de registres : il peut être léger, comique, agressif, craintif, tendre... La scène finale est bien entendu la plus complexe de ce point de vue, car l'acteur doit passer par de nombreuses émotions, réciter un monologue très long, en plusieurs étapes, etc. [Séquence]

Technique

Caméra-épaule et caméra embarquée

L'Histoire de Souleymane est presque intégralement tourné en caméra embarquée, posée sur un vélo qui suit Abou Sangaré, ou à l'épaule, portée directement par le caméraman. Une technique plutôt associée au cinéma documentaire, qui crée une sensation d'immersion auprès des personnages.

● Une forme documentaire...

Tout au long de l'histoire du cinéma, les évolutions techniques ont eu des implications esthétiques : l'arrivée du son, de la couleur et des effets spéciaux numériques, bien entendu, mais on peut aussi penser à des changements techniques plus subtils. L'invention de caméras légères et de pellicules cinématographiques plus sensibles a rendu possible des films fabriqués avec des équipes réduites, tournés au plus près du réel.

C'est souvent le documentaire qui profite de ces évolutions techniques : ainsi, le mouvement du « cinéma direct », dans les années 1960, est rendu possible par les évolutions des caméras 16 mm et la simplification de l'enregistrement sonore synchrone avec les images. Les petites caméras numériques, pensées pour un usage amateur, permettent à certains documentaristes du début des années 2000 de filmer dans des lieux où le cinéma pouvait difficilement pénétrer, comme les usines dans lesquelles le cinéaste chinois Wang Bing s'aventure dans *À l'ouest des rails* (2002). Ce dispositif est aujourd'hui fortement associé au journalisme télévisuel : les équipes de reporters qui se rendent sur les lieux d'un événement portent souvent la caméra à l'épaule, sans prendre le temps d'installer un trépied, ce qui leur permet de se déplacer rapidement, de « suivre » l'événement en fonction de ses évolutions. Certains réalisateurs font plutôt appel à un dispositif dit « Steadicam », qui stabilise la caméra portée. L'usage contemporain de la caméra-épaule est donc bien un « choix », qui vise à produire des sensations de mouvement, d'instantanéité, de proximité avec le réel.

Le directeur de la photographie de *L'Histoire de Souleymane*, Tristan Galand, dit avoir été choisi en raison de sa double expérience en fiction et en documentaire : il fallait un technicien prêt à travailler avec une petite équipe et un dispositif léger. Pour les scènes à bicyclette, Tristan Galand, dans un vélo deux places, tenait directement une caméra assez peu « équipée » en capteurs, car il fallait qu'elle soit la plus légère possible. Quand Souleymane descend de son vélo, les scènes sont tournées « à l'épaule » : un technicien tient directement la caméra, qui n'est jamais ou presque (lors de la scène finale, par exemple) posée sur un trépied.



Point Break (1991) © Twentieth Century Fox

● ... ou ambiguë ?

La caméra-épaule trouve néanmoins souvent sa place dans le cinéma de fiction : dans les films d'action hollywoodiens, par exemple, elle peut servir à renforcer l'intensité de l'action, en nous mettant au plus près des corps des acteurs, renforçant ainsi l'impression de danger – on peut penser à *Point Break* de Kathryn Bigelow (1991), ou à la trilogie *Jason Bourne* de Paul Greengrass (2004-2016).

Il y a donc une ambiguïté de la caméra-épaule : associée au fait de documenter une action sur le vif, au plus près du réel, elle peut au contraire être un moyen de « fabriquer » une intensité qui relève de la fiction et de la fabrication. Elle est souvent utilisée dans les films qui jouent sur l'ambiguïté entre fiction et documentaire, comme ceux de Werner Herzog [Genre]. C'est dans cette ambiguïté que se situe *L'Histoire de Souleymane* : la caméra-épaule et la caméra embarquée servent à la fois à donner une certaine véracité documentaire, à inscrire le film au cœur de Paris et à imprimer le quotidien de ces livreurs à vélo, tout en se rapprochant du thriller ou du film d'action.

Le cinéma social a souvent fait un tel usage de cette technique. On peut par exemple penser aux frères Dardenne, qui sont probablement une influence pour Lojkine. Dans *Rosetta* (1999) ou *Le Fils* (2002), les scènes sont très souvent filmées en caméra-épaule et contiennent de nombreux moments où les personnages courent, la caméra les talonnant. C'est un moyen de souligner une certaine violence sociale qui, elle aussi, « suit » les personnages où qu'ils aillent. Les films des Dardenne, comme ceux de Lojkine, sont en outre inspirés par le Néoréalisme, empruntant par exemple au *Voleur de bicyclette* (Vittorio De Sica, 1948), comme dans *Le Gamin au vélo* (Jean-Pierre et Luc Dardenne, 2011) [Genre].



Genre

Entre fiction et documentaire

Boris Lojkine a d'abord été documentariste, et *L'Histoire de Souleymane* reste marqué – par son récit, son approche formelle et son projet esthétique – par une certaine idée du documentaire.

● Un art réaliste

Si aujourd'hui, quand on dit « cinéma », on pense surtout à la fiction, le cinéma fut d'abord un dispositif documentaire : les « vues » Lumière, comme leur nom l'indique, sont souvent de simples images prises dans les rues. Ces « vues » suffisent à éblouir le public des premières projections de cinéma ; si l'anecdote du public s'enfuyant à toutes jambes face à un train s'approchant de lui est fautive, de nombreux témoignages racontent une forme d'émerveillement face aux images les plus simples : des feuilles qui bougent dans le vent, une lumière qui fluctue...

André Bazin [Document], a souvent écrit sur cette vocation « documentaire » du cinéma. Dans un texte intitulé « Ontologie de l'image photographique¹ », il explique ainsi que l'image photographique est « ontologiquement », c'est-à-dire « essentiellement », « en soi », réaliste, car elle est une captation scientifique, disons « objective » d'une certaine réalité. Or, le cinéma peut être vu comme le prolongement de la photographie : une caméra capte simplement un grand nombre de photographies pour reproduire l'illusion du mouvement.

Ce texte de Bazin a beaucoup marqué l'histoire des réflexions sur le cinéma, et a souvent été critiqué ou remis en cause. On peut cependant en effet admettre qu'au cinéma, on capte toujours en premier lieu l'illusion d'une certaine réalité en mouvement, simplement « documentée » par le dispositif. Pour reprendre une formule de Stanley Cavell, « nous voyons des choses qui ne sont pas présentes². »

Même dans un film de fiction, y compris des films fantastiques par exemple, nous reconnaissons les acteurs, les décors, les situations : nous « croyons » que toutes ces choses sont bien face à nous, tout en sachant que nous sommes devant un film. Plus simplement, on peut remarquer qu'un film de fiction, même très « écrit », conserve une trace « documentaire » de son tournage et de son époque : les manières de parler, l'apparence des costumes et des décors, un certain « esprit du temps ».

● Le documentaire : un « genre »

Quand le cinéma majoritaire devient le cinéma de fiction, le documentaire persiste comme « genre ». Dans les années 1920, on peut penser à Robert Flaherty, considéré comme le premier « documentariste » : alors que le cinéma s'institutionnalise et que la fiction devient dominante, il réalise des documentaires à travers le monde, notamment son film le plus célèbre, *Nanouk l'Esquimau* (1922). Le documentaire apparaît toujours comme un cinéma « d'à côté », plus discret, plus modeste que la fiction. En France, un de ses grands représentants est Raymond Depardon, connu pour son style très direct (pas de voix off, des plans longs...) et son approche sociologique (les rushes de ses films sont parfois laissés à la disposition des sociologues ou des anthropologues). Quant à l'Américain Frederick Wiseman, il est notamment réputé pour ses très longs métrages consacrés à de grandes institutions publiques (l'École, l'Hôpital...).

● Formes documentaires, formes fictionnelles

Le documentaire peut aussi être pensé comme un « mode » ou comme un « style », chez des cinéastes qui font des films

1 André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » (1945), dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, 1999, pp. 9-17.

2 Stanley Cavell, *La Projection du monde : Réflexions sur l'ontologie du cinéma* (1971), Vrin, Paris, 2019, p. 50.

Aguirre, la colère de Dieu (1972) © Potemkine Films



The Act of Killing (2012) © ZED



Le Voleur de bicyclette (1948) © Panoceanic Films



Entre les murs (2008) © Haut et Court



de fiction en s'inspirant de formes documentaires. C'est, bien entendu, le cas de Boris Lojkine. Ce qui rend possible ces usages, c'est justement la dimension essentiellement «réaliste» du cinéma. C'est par exemple le cas de Werner Herzog, réalisateur de films de fiction comme de films documentaires, chez qui les deux genres s'interpénètrent et se mélangent constamment: dans *Aguirre, la colère de Dieu* (1972) par exemple, le récit de la conquête coloniale est infusé de plans dans lesquels la valeur documentaire de l'image (notamment le chaos du tournage) est mise en valeur. L'inverse existe aussi: on peut distinguer, dans un

grand nombre de films documentaires, des procédures de «fictionnalisation». La plupart des films documentaires ont un «récit», des «personnages»... James Benning, dans ses films uniquement constitués de longs plans de paysage, fait une opération de cadrage, de montage et de raccords travaillés entre le son et l'image qui crée un récit, convoque un type inédit de personnages.

Certains cinéastes jouent particulièrement sur la porosité entre les deux formes. On peut par exemple penser à un grand nombre de films se situant explicitement entre fiction et documentaire, notamment à travers la notion de «reenactement» («reconstitution» ou «mise en situation»), où des acteurs et actrices, voire les personnes elles-mêmes, «refont» des situations réelles: l'exemple le plus fameux serait *The Act of Killing* (2012) de Joshua Oppenheimer, où le cinéaste demande à d'anciens tortionnaires de «rejouer» leurs crimes devant la caméra...

Historiquement, le cinéma soucieux de sujets sociaux a souvent utilisé des procédés documentaires pour saisir une certaine «réalité». Un exemple évident est le courant du Néoréalisme italien, qui s'est développé dans les ruines de la Seconde Guerre mondiale, dont l'éminent *Voleur de bicyclette* [Technique]. Dès son titre, ce long métrage fait comme une rime avec *L'Histoire de Souleymane*: dans les deux cas, ce sont des films sur une situation de grande précarité sociale, où le personnage principal, interprété par un acteur non professionnel, a besoin de son vélo pour travailler. Plus près de nous, les films de Laurent Cantet, comme *Ressources humaines* (1999) ou *Entre les murs* (2008), vont jouer sur cette proximité entre documentaire et fiction, en se basant sur des travaux sociologiques, des témoignages, et en faisant jouer aux interprètes un rôle proche de leur propre vie.

● Boris Lojkine : un cinéaste documentaire

Dans *Hope*, la forme documentaire s'insinue dans la fiction: par l'usage d'acteurs non professionnels qui jouent des personnages proches de leur vraie vie, par un recours régulier à la caméra-épaule, par un récit très documenté (le film s'ouvre sur un carton citant les propos d'un «passeur»). Dans *Camille*, l'usage de la caméra-épaule se systématisait, mais c'est surtout le sujet qui porte en lui une dimension documentaire: il s'agit de l'histoire vraie d'une photographe de guerre morte en République centrafricaine, racontée à travers des cartons informatifs, qui évoquent une écriture journalistique [Réalisateur]. Les photographies de Camille Lepage apparaissent à l'écran, apportant au film une qualité «documentaire», et la mise en scène relève aussi d'une forme de «reconstitution» réaliste des conditions dans lesquelles ces images ont été prises.

L'Histoire de Souleymane prolonge cette manière de raconter un film de fiction tout en puisant dans des formes et dans une narration inspirées du documentaire. On peut le constater dès le titre, qui annonce que «l'histoire» est aussi celle, réelle, de l'acteur principal, Abou Sangaré. La forme du film (caméra-épaule, dialogues spontanés, tournage dans les rues de Paris...) évoque le documentaire, mais accentue dans le même temps son ambiance de thriller urbain; la mise en scène est construite sur cette oscillation [Mise en scène]. Ce film, et l'œuvre de Lojkine, démontrent que le mot «documentaire» peut désigner des choses différentes: un genre, un rapport à la réalité, une manière de raconter une histoire, une certaine mise en scène...



Mise en scène

Un réalisme effréné

VIDÉO
EN
LIGNE

Si *L'Histoire de Souleymane* est un film de fiction, sa mise en scène, inspirée par l'expérience documentaire de Lojkine, est plongée dans une forme de réalisme poétisé et esthétisé. Le film est constamment auprès de son personnage principal, il l'accompagne à travers la ville.

● Un portrait

Le format de l'image [Encadré: Formats] de *L'Histoire de Souleymane* est inhabituel, puisque le film est cadré en 1.50, là où le cinéma narratif «art et essai» conventionnel est plutôt tourné en 1.66. Ce format est un peu plus serré, plus «carré» que ce à quoi nous sommes habitués. Comment interpréter ce choix ?



Le format 1.50 est un entre-deux qui permet de s'attarder sur les corps et les visages, tout en laissant une certaine place à l'espace où se déroule le récit : *L'Histoire de Souleymane* est le portrait d'un personnage, de ceux qui l'entourent, et d'un certain «univers» dans lequel ils évoluent : magasins, lieux d'hébergement, manière d'envisager la sociabilité (cette façon qu'ont les livreurs de se rassembler, de discuter en cercle un café à la main, etc.).

Si le film s'ouvre par un plan d'ensemble, les échelles les plus courantes seront le plan rapproché et le gros plan. Souleymane est souvent filmé de près, son corps, en particulier son visage, étant le centre de l'image ; c'est également le cas des personnages à qui il s'adresse en contrechamp (collègues, restaurateurs, clients), même si c'est plus souvent lui qui est filmé. *L'Histoire de Souleymane* est un film de portrait : ce cadre serré isole les visages. Le point focal est presque exclusivement sur le personnage : le fond est flou, la profondeur de champ s'efface. On reste ainsi au plus près du personnage.

Le film ne s'attarde toutefois pas seulement sur Souleymane. Si tous les personnages n'ont pas une telle position centrale, chacun bénéficie d'une attention particulière. Ainsi Lojkine conserve-t-il la forme classique du champ/contrechamp lorsque Souleymane rencontre chacune des figures qui définit son parcours : Emmanuel et Barry notamment, ainsi que des personnages plus secondaires, comme le restaurateur avec qui Souleymane a une altercation, ou le vieil homme à qui il livre une commande. Chacune de ces scènes est construite comme une rencontre, avec une manière différente d'appréhender l'espace, le montage, les mouvements de caméra, la durée, l'interprétation... La livraison chez le vieil homme, par exemple, est construite sur une forme d'épuisement et d'allongement du temps, alors que la cliente mécontente qui refuse sa livraison apparaît dans un champ/contrechamp bref, monté de manière plus sèche. L'attention du film envers ses personnages passe aussi par le son : chacun a sa voix, sa manière de parler, son accent.



● Un univers étouffant

L'univers dans lequel se déroule le film est cependant troublé : s'il y a de la joie et de la lumière, l'image reste très sombre, parfois étouffante – autre effet de ces cadres resserrés autour des visages, de cette profondeur de champ souvent absente, et de cette manière de rester aussi proche des personnages : presque aucune ouverture ne semble possible. Cette impression est aussi rendue par la lumière. Les visages, les objets, les textures ont une certaine épaisseur ou une certaine profondeur, et souvent, dans le même plan, on peut trouver des zones toute blanches (lumières, écouteurs de Souleymane) ou toute noires (ombres très marquées, vêtements aux couleurs profondes). L'éclairage est souvent construit en clair-obscur : les visages sont éclairés, mais le reste du cadre est plutôt pris dans l'obscurité – ce qui renforce par ailleurs l'effet « portrait » évoqué précédemment.

La mise en scène ne manque pas d'inscrire les figures humaines dans un paysage urbain. La ville n'est jamais un simple paysage offert à la contemplation, mais toujours un décor dans lequel Souleymane évolue – même dans les cadrages les plus élargis, Souleymane est toujours au cœur de l'image. Et si le fond est flou, la ville reste identifiable, notamment dans sa variété : le décor change presque à chaque scène. On pourrait dire que la mise en scène construit un rapport d'opposition visuelle entre figure humaine et espace urbain, entre personnage et ville, qui participe à cette manière d'isoler Souleymane, de souligner le fait qu'il vit une forme d'aliénation.

Dans les scènes de jour, l'image est majoritairement teintée de gris et de bleu ; la nuit, l'obscurité enveloppe une grande partie de l'image, d'où ne ressortent que les couleurs vives des néons, des phares des voitures, etc. Des traces de couleur et de lumière, épisodiques, viennent trouer l'obscurité et la grisaille. Les vêtements de Souleymane résument cette ambiance chromatique : il ne porte presque pas de couleurs vives, excepté, sous sa veste imperméable,

un vêtement rouge éclatant, qui ressort souvent à l'image. Cette « froideur » réchauffée par des couleurs vives fait écho aux quelques moments de camaraderie que Souleymane parvient à trouver dans des journées marquées par la répétition de tâches pénibles : livraisons, interactions avec des personnes ayant quelque chose d'hostile... Ces traces de couleurs chaudes sont toutefois à double tranchant : elles peuvent être la trace d'un danger ou d'un trouble, qui justement « ressort » de cette ambiance grise – de la trace de sang sur la chemise de Souleymane aux feux rouges qu'il grille à travers Paris.

La lumière est particulièrement travaillée. On distingue habituellement, au cinéma, deux types de lumière : la lumière naturelle et la lumière artificielle (projecteurs et autres équipements techniques). Elles ne cessent ici de se mêler, et l'on peut distinguer un très grand nombre de sources, qui éclairent plus ou moins les personnages et donnent à l'image une certaine épaisseur. On peut penser aux scènes nocturnes où le visage de Souleymane est éclairé par son téléphone, à la lumière bleutée du métro





parisien, ou aux scènes tournées au lever et au coucher du soleil. Ces sources sont innombrables, en vérité, jusqu'à la faible lumière émise par les touches d'un digicode! Elles modifient notamment la perception du corps et des accessoires de Souleymane: on apprécie différemment la couleur de ses vêtements, de sa peau, de son sac, de son vélo; les écouteurs dans ses oreilles sont comme une trace brillante dans l'obscurité, alors qu'ils sont presque invisibles en plein jour.

Une autre forme qui participe à cette impression d'un univers étouffant, déjà étudiée [Technique], est la caméra embarquée, ainsi que la caméra-épaule: la première lors des scènes de circulation à vélo, la seconde pendant presque tout le reste du film. On retient généralement deux mouvements d'appareil: le travelling, où la caméra se déplace dans une seule direction, le plus souvent en étant posée sur des rails, et le panoramique, où la caméra reste fixe mais «pivote» sur son axe. Les mouvements d'une caméra embarquée se déploient hors de ces catégories: la caméra se déplace dans tous les sens, en fonction du développement de l'action.

● Réalisme

La caméra embarquée apporte un certain effet de réalisme [Technique]. Ses mouvements plus imprévisibles, plus anarchiques, sont incompatibles avec un cinéma totalement écrit, «fabriqué»: ils laissent, au moins en apparence, de la place pour ce que la réalité apporte d'imprévu. La caméra embarquée permet de prolonger le rapprochement avec le travail des livreurs. Quand elle passe entre les voitures, elle fait en effet le même trajet que Souleymane; c'est comme si le film, et le spectateur, prenaient les mêmes risques que le personnage. D'une certaine manière, cela impose une certaine «matérialité» aux images, qui sont soumises à l'impact de la ville, de la circulation, de la météo, à l'instar des personnages. On pourrait dire que la caméra «fait» le travail de ces livreurs à vélo – on sent bien,

en raison de la nature du dispositif, que les images ont été tournées dans Paris, sans couper les routes, de manière documentaire.

Le film sait néanmoins embrasser le calme qui suit ces moments où les livreurs filent à toute allure – et, précisément, saisir l'alternance entre ces livraisons et les moments de calme. Quand Souleymane attend une commande, quand il prend l'ascenseur pour monter jusqu'à un appartement, ou quand il fait une pause avec ses camarades, la forme, elle aussi, «change»: de ces plans embarqués, de dos, on passe à des plans filmés à l'épaule, aux mouvements moins heurtés.

Marche, arrêt, marche, arrêt: c'est le rythme de travail de Souleymane, et donc le rythme du film, qui enchaîne les deux «types» de séquence. Dans le même temps, le montage affirme une certaine fluidité: les raccords entre les plans sont souvent construits dans la continuité du mouvement de Souleymane, chaque fin de plan mène naturellement au début du suivant. Il s'agit de suivre le rythme de Souleymane: pas d'arrêts brusques, mais une continuité dans les tâches.

Ce rythme permet de se rapprocher des impératifs de ce travail: on comprend vite que chaque arrêt est un manque à gagner, un temps à rattraper dans les courses à travers la ville; et l'on comprend à quel point un arrêt prolongé est le cauchemar de Souleymane. La première séquence du film est interrompue brutalement par l'application de livraison, qui exige que Souleymane aille retrouver Emmanuel. Ces «arrêts» sont justement accompagnés par des raccords qui rompent la fluidité spatiotemporelle de l'action: tout à coup, le montage du film coince, le personnage fait du surplace.

On peut enfin dire quelques mots de la scène d'accident, qui marque une rupture, un autre «arrêt», tout en s'intégrant dans la continuité du montage et de la mise en scène. La caméra suit Souleymane quand une voiture lui rentre dedans; il est projeté au sol. La caméra arrête donc son mouvement, mais reste portée à l'épaule. Puis une

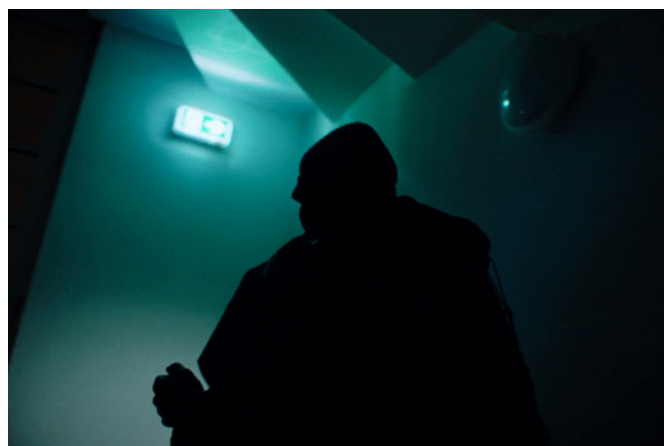
coupe, et un nouveau plan de Souleymane à vélo, de face cette fois : pas de gros plan, pas plus d'insistance sur l'événement, simplement la reprise de la routine pour le personnage – et pour la mise en scène. Cette scène, dont on sait qu'elle fut complexe à tourner (c'est la seule pour laquelle une rue a été bloquée), est à peine un événement ou une surprise : elle interrompt un temps la marche du film, mais sans beaucoup de heurts, et le film repart comme si de rien n'était. Manière, sans doute, de dire que même l'accident fait partie de la routine.

● Son

Si l'on entend bien les bruits urbains, on entend aussi la voix de Souleymane qui récite à vélo cette «histoire» qu'il racontera dans les bureaux de l'Ofpra. Dans le premier plan, Souleymane est au centre de l'image, et le son apparaît d'abord «étouffé», avant que quelques voix se distinguent (elles viennent d'ailleurs du hors-champ, et s'adressent à lui, afin de souligner que ce personnage sera au cœur de la mise en scène). Par la suite, notamment dans les scènes à vélo, la ville prendra plus d'espace dans le champ ; mais le point d'écoute, lui, reste rivié au personnage, si bien que l'on entend les phrases marmonnées qui sortent de sa bouche.

Si nous n'entendons aucune musique (même pendant le générique de fin), la bande sonore n'en est pas moins très complexe, axée autour de l'ambiance de la ville, de la circulation, des bruits mécaniques du vélo – notamment après l'accident de Souleymane. Les voix, par conséquent, sont souvent étouffées : si le mixage a pour effet que l'on entend avec précision ce que les personnages se disent, sans parler de «l'histoire» que Souleymane répète, les voix se mêlent à l'ambiance sonore urbaine, comme si la ville «recouvrait» l'humain. Paris jouerait une sorte de partition bruitiste qui entoure les personnages : il y a les voitures et les bruits de circulation, les bruits mécaniques du vélo, ainsi qu'un brouhaha de voix que le mixage sépare des dialogues proprement dits, ce qui souligne encore la séparation entre les figures humaines et le monde urbain.

Au-delà de la scène d'ouverture, le film connaît des moments de silence, souvent des ruptures sonores qui soulignent la sensation d'alternance (entre les différents récits, entre intérieur et extérieur...). C'est bien entendu le cas au début du film, quand Souleymane fait ses livraisons et que le bruit assourdissant de la ville s'éteint pendant quelques instants quand il rentre dans des bâtiments. On peut aussi penser aux moments où Souleymane va dans un café pour se reposer un peu : ces lieux sont bruyants, mais le mixage tend à rendre l'ambiance moins agressive.



● Mise en tension

Le film a aussi une dimension plus «fictionnelle», moins proche du documentaire social que du film à suspense, voire du film criminel. Cela passe par le récit, puisque c'est l'histoire d'une course contre la montre, d'une mise en danger permanente. Mais cela passe également, et peut-être avant tout, par la mise en scène, par la fluidité des raccords entre les plans. Le travail de Souleymane apparaît comme une course effrénée : mettre le personnage dans une situation de calme et d'arrêt renforce l'intensité de la reprise du mouvement.

Le mot anglais «thriller» vient de «thrill», qui signifie le frisson ou l'hésitation. À sa manière, *L'Histoire de Souleymane* est un film de suspense, un thriller : on pense à tous les moments où Souleymane doit se dépêcher, pour ne pas manquer le bus qui l'emmène à son centre d'hébergement, par exemple. Plus globalement, le film est construit sur un principe de montée en tension et d'interruption temporaire : le principe «marche/arrêt» décrit plus haut est à la fois un élément narratif réaliste, mais transformé par la mise en scène en un principe de tension, de suspense. Par ailleurs, on trouve quelques scènes que l'on peut rapprocher du film d'action, par exemple celle de l'affrontement entre Souleymane et Emmanuel. Leur altercation est filmée en champ/contrechamp, mais après que Souleymane est tombé, les plans sont presque totalement plongés dans l'obscurité : c'est son point de chute physique autant que narratif ; il est au plus profond.

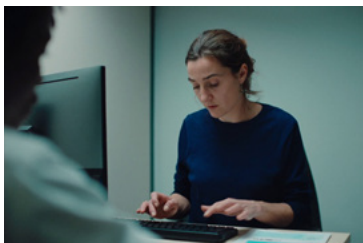
● Formats

Les formats d'image ont évolué durant l'histoire du cinéma, en fonction des techniques d'enregistrement et de projection. Le cinéma muet, par exemple, était majoritairement tourné en format 1.33, alors que le cinéma hollywoodien classique l'était en 1.37. Tous les deux sont des formats presque «carrés», où l'image est plutôt pensée verticalement. Avec le temps, l'image s'élargit : les films sont tournés en format 1.66 ou 1.85, voire, notamment dans le cinéma hollywoodien, des formats très larges, comme le Cinemascope, en format 2.55.

Des cinéastes contemporains font cependant, pour des raisons artistiques, un retour à des formats plus «serrés», ou bien imitent des formats disparus depuis longtemps, justement pour opérer une sorte de «retour» dans l'histoire du cinéma. On peut citer *Jauja* de Lisandro Alonso (2014), tourné en format 1.33 avec des bords «arrondis», afin d'évoquer le XIX^e siècle où se déroule le récit, ou encore *The Brutalist* de Brady Corbet (2024), tourné en format 1.85 et même en VistaVision, un format de pellicule qui n'était plus utilisée depuis plusieurs décennies.

L'Histoire de Souleymane, cependant, est un cas particulier, puisque le 1.50 est un format rare, que le film «invente» en quelque sorte, cela dans un but particulier : en l'occurrence, se rapprocher des visages, isoler le personnage du décor qui l'entoure, et créer un effet d'étouffement. Cette «invention» d'un format est peu courant, mais pas unique : on peut par exemple penser à *Mommy* de Xavier Dolan (2014), tourné en format complètement carré 1.1, où l'image «s'étend» vers la moitié du film, pour laisser place à un format 1.85 plus conventionnel.

1



2



3



4



5



6



7



8



Séquence

D'une histoire à l'autre

[01:14:13 – 01:32:36]

L'Histoire de Souleymane se termine sur une longue séquence d'entretien à l'Ofpra. Souleymane échange avec une «officière de protection». Le rythme ralentit, le mouvement s'interrompt, la parole devient centrale, les acteurs jouent différemment... C'est un moment de rupture.

● Un simple dialogue ?

La séquence débute par un plan sur l'officière de l'Ofpra [1] : alors que Souleymane était presque toujours au centre de la mise en scène, on comprend que cette séquence sera davantage partagée avec ce second personnage. C'est sans doute parce que nous sommes dans son univers : non plus le monde urbain, certes flou, mais ouvert, que nous voyions jusqu'ici, mais un bureau fermé, sans aucune profondeur de champ.

Le montage est construit en champ/contrechamp [2], avec des plans parfois très longs. C'est relativement rare dans le film, où les dialogues sont plutôt filmés en caméra-épaule et en un seul plan, ou dans des champs/contre-champs plus conventionnels et fluides. Chaque personnage est ici cadré à la taille, l'autre étant toujours présent en amorce. La caméra n'est plus portée à l'épaule, mais posée sur un trépied.

Des entrées et sorties d'éléments dans le champ et des raccords servent à inscrire la proximité physique des personnages, par exemple les documents que Souleymane

tend à l'officière [3]. Ces derniers, présents dans un certain nombre de plans, soulignent par ailleurs un élément important de la séquence, soit une forme de rhétorique entre l'oral et l'écrit : comment cette «histoire» écrite (par les personnages, par les scénaristes), et même réécrite par l'agente de l'Ofpra (sur son clavier, dont les bruits ponctuent l'ambiance sonore de la séquence), laissera place à une histoire orale, un «véritable» récit.

Petit à petit, plan après plan, la caméra se rapproche des personnages, et surtout de leurs visages [4] [5]. Il s'agit encore d'une scène de «suspense» dont le film est coutumier. Cependant sa forme est simplifiée, ne conservant que l'échange. C'est le climax du film, mais formellement, c'est un anti-climax ; c'est un thriller où le suspense est administratif...

Le montage s'accélère doucement, on voit de plus en plus l'officière lorsqu'elle écoute Souleymane, et plus seulement quand elle s'adresse à lui. La mise en scène ne sert plus à illustrer la vitesse ou la difficulté du travail, mais une hésitation ou une crainte [6].

● La rupture

Quand l'officière dit enfin à Souleymane qu'elle a déjà entendu cette histoire, qu'elle l'encourage à raconter la vérité, ce «déséquilibre» devient littéral : la caméra change tout à coup d'axe [7], et filme Souleymane de trois quarts et en franche contre-plongée, pour accompagner son angoisse, puis son changement de manière de parler. L'interprétation d'Abou Sangaré, pendant ce long plan, est également à remarquer : sa manière de parler, de bouger, se modifie ; il soupire, tourne la tête [8]...

À partir de cet instant, la séquence fait une seconde

9



10



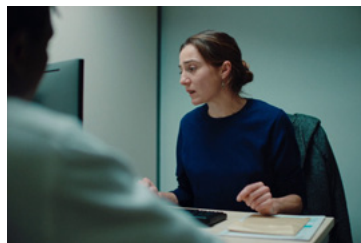
11



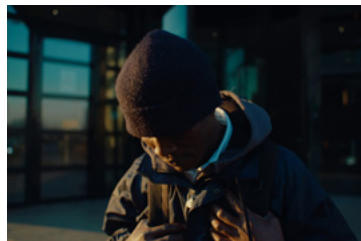
12



13



14



15



16



rupture – la caméra se rapproche encore [9], la parole de Souleymane devient plus naturelle, la caméra se déplace à nouveau légèrement; elle n'a plus la fixité qu'elle avait au début. Comme on l'a vu, la caméra-épaule avait, dans le reste du film, une valeur réaliste, voire documentaire [Technique]: cette reprise du mouvement de caméra sert à indiquer que celui qui parle n'est plus seulement le personnage, mais l'acteur lui-même. L'interprétation de Sangaré le souligne également: ses phrases sont plus brèves, plus hachées, mais prononcées avec un certain naturel: il ne «récite» plus, mais parle simplement. Le personnage (ou l'acteur?) est par ailleurs pris par une grande émotion, une certaine agitation; il va jusqu'à cacher son visage de ses mains [10]. L'officière de l'Ofpra ne parle presque plus, et de nombreux plans la montrent écoutant Souleymane [11], prenant encore quelques notes: sans doute est-elle, à cet instant, non plus une figure d'autorité ou d'antagonisme, mais un reflet du spectateur, lui aussi à l'écoute de cette parole réelle, ce que l'on pourrait appeler un témoignage.

Souleymane se défait de ce texte pré-écrit, «écrit à sa place», pour en prononcer un autre. Celui-ci a probablement été rédigé, mais en collaboration avec l'acteur, car on sait que cette histoire qu'il raconte (la maladie de sa mère, la migration...) est proche de la sienne. Quand le personnage se «défait» du texte écrit, l'acteur se «défait», du même coup, de la fiction. Cela passe par une phrase clé de Souleymane, parlant de sa mère: «Elle m'a dit de ne pas mentir et je continue toujours de mentir.» On peut interpréter cette réplique comme un aveu du film lui-même: l'histoire qu'il raconte est simplifiée, romancée, elle est un «mensonge», alors qu'elle devrait raconter la vérité de la vie de Souleymane – ou plutôt d'Abou Sangaré.

Quand il finit de parler, la caméra s'éloigne à nouveau [12],

et c'est comme si la fiction reprenait ses droits: cette «ouverture» documentaire était seulement une ouverture. L'officière reprend son rôle administratif, et l'actrice son rôle de fiction: elle récite à son tour un texte, mais le «texte» qu'elle récite est cette fois la langue administrative conventionnelle [13].

● Une fin ambiguë

Comment interpréter le dernier plan? Souleymane sort des locaux de l'Ofpra, nous retrouvons le silence inaugural du film [14]. Est-ce le matin ou le soir? Juste avant que Souleymane entre, un plan indiquait que le soleil se levait. A-t-il passé toute la journée là, ou seulement quelques minutes? Cette ambiguïté temporelle est aussi narrative. Dans ce temps suspendu, impossible de décider si Souleymane recevra un titre de séjour ou non. À cela s'ajoute le fait qu'une certaine confusion entre le personnage et l'acteur s'est alors installée dans l'esprit du spectateur. Le destin d'Abou Sangaré semble également incertain.

Le plan dure, en tout cas; le personnage ne parle plus. D'une certaine manière, on pourrait dire qu'il «pose». Quand le générique de fin commence, c'est le nom de l'acteur principal qui apparaît en grandes majuscules à l'écran [15]; manière d'appuyer plus fort encore sur le fait que celui qui parlait, ce n'était plus le personnage, mais lui – qui «racontait», comme le dit le titre du film, lequel apparaît ensuite, dans la même police d'écriture, une «Histoire», celle de Souleymane, qui est un peu la sienne, un peu celle d'un autre [16].



Décor

Traversées de Paris

Si Paris est la ville la plus filmée du monde, *L'Histoire de Souleymane* parvient à entretenir un rapport singulier à la capitale. Cadrée du point de vue des livreurs, elle est aussi sublimée, transformée en décor de thriller nocturne.

● Le cinéma et la ville moderne

L'Histoire de Souleymane est un film sur Paris et sa banlieue. Ce qui renforce cette présence de la ville, c'est l'unité de lieu et de temps. En quelques jours, celle-ci sera sillonnée de part en part. Paris est plus qu'un simple décor : c'est un cadre qui occupe tout le film, un espace habité, un lieu emblématique. Même s'il n'y a pas de plan sur des monuments facilement identifiables, on reconnaît d'emblée la ville : ses rues, sa circulation, son métro... Elle devient ainsi un « personnage ».

Dès la fin du XIX^e siècle, un certain nombre de « vues » Lumière ont donné à voir Paris, Lyon, ainsi que des villes du monde entier : Londres, New York... Le cinéma documentaire va particulièrement s'intéresser au monde urbain : on peut penser aux « symphonies urbaines » comme *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walther Ruttmann (1927), des documentaires muets dont le but était de donner une image vivante des grandes métropoles, à l'époque en plein essor. *L'Histoire de Souleymane* a quelque chose d'une symphonie urbaine moderne : la ville a été le lieu des transports en commun et des voitures, elle est aujourd'hui sillonnée par des cyclistes.

À sa naissance, le cinéma s'intègre aux changements de la modernité : cette période entre le XIX^e et le XX^e siècle est tissée de profondes mutations sociales, géographiques et esthétiques. La poésie, la peinture, le roman prennent

souvent la ville comme objet ; le cinéma fera le même geste : la ville est synonyme de rapidité, de mouvement, de rythme... On peut penser à ce vers de Charles Baudelaire, dans son poème « À une passante » (1855) qui résume presque la construction sonore de la ville dans *L'Histoire de Souleymane* : « La rue assourdissante autour de moi hurle », ou au recueil de poèmes d'Émile Verhaeren, *Les Villes tentaculaires*, qui date justement de 1895, soit l'année de l'invention du cinématographe...

Le philosophe allemand Walter Benjamin, dans ses essais écrits dans les années 1930 et 1940, et notamment dans un essai justement intitulé « Sur quelques thèmes baudelairiens¹ », a souvent souligné combien l'expérience de la ville, dans l'art, est associée à une esthétique du « choc » : Benjamin regroupe par ce terme l'homme se perdant dans la foule des grandes villes, le travailleur à la chaîne, et... le spectateur de cinéma. Manière de souligner comment ces « nouveautés » du XIX^e siècle se placent dans le même mouvement historique.

Souleymane roulant à travers la ville est peut-être l'équivalent contemporain des « promeneurs » de Benjamin ou de « L'homme des foules » d'Edgar Allan Poe (1840), et de Baudelaire. Il en est aussi, hélas, une forme encore plus aliénée, soumis à des « chocs » d'un autre type encore – notamment les notifications venues de son application de livraison.

● Ville « esthétisée »

Le rapport de *L'Histoire de Souleymane* à l'espace urbain est paradoxal : il est à la fois extrêmement esthétisé, mais veut donner une image d'un Paris « réaliste », hors de la carte postale à laquelle le cinéma l'a parfois réduit. Sans

1 Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » (1940), *Œuvres*, III, Folio, 2000, pp. 329-390.

aller jusqu'à l'intensité du cinéma d'action, le film de Lojkin cherche à mélanger une atmosphère de tension proche du thriller avec une approche plus «géographique» de l'espace urbain parisien. On pourrait presque comparer certaines scènes de course à celles des films d'action américains tournés à Paris, comme *La Mémoire dans la peau* (Doug Liman, 2002), *Taken* (Pierre Morel, 2008) ou *Mission Impossible: Fallout* (Christopher McQuarrie, 2018). *L'Histoire de Souleymane*, bien sûr, est un film beaucoup moins spectaculaire, mais il s'agit là aussi de raconter une histoire dramatique à travers un principe de course-poursuite.

Cette manière de faire tenir un film dans un temps et un espace urbain réduit, couplé à une atmosphère de tension proche du thriller, peut évoquer le cinéma new-yorkais des années 1970 et 1980. Chez Martin Scorsese, par exemple, l'approche de la ville a quelque chose de similaire : dans *Taxi Driver* (1976) ou *After Hours* (1985) par exemple, New York est filmé de nuit, dans un temps restreint (quelques jours pour *Taxi Driver* ; une nuit pour *After Hours*) comme un espace inquiétant, plein de dangers, voire de mystères. Ces films contribuent à façonner un «cliché» esthétique que *L'Histoire de Souleymane* emprunte parfois : une représentation de la ville obscure, où la lumière des lampadaires et des néons se reflètent dans les flaques de pluie. L'éclairage du film, très soigné [Mise en scène], esthétise Paris, en fait une «jungle urbaine». La ville est un milieu expressif, qui a quelque chose d'inquiétant ou de menaçant, avec ses immeubles haussmanniens bouchant l'arrière-plan. Dans le dossier de presse du film, Boris Lojkin dit avoir cherché à filmer Paris comme une ville étrangère, inconnue, où l'on ne reconnaît pas les rues, où l'on ne parle pas la langue des habitants, loin donc du cliché cinématographique.

● Ville «réaliste»

Montrer Paris autrement, cela peut-être, paradoxalement, montrer Paris telle qu'elle est «réellement», loin des idéalizations du cinéma américain et du tourisme. Lojkin explique que le film se passe justement en partie dans son quartier, et que c'est celui-ci qu'il voulait montrer sous un autre angle. La mise en scène souligne cela : l'image accueille la grisaille parisienne, sans chercher à la rendre plus séduisante ou plus colorée.

Chose rare et remarquable : on contemple ici Paris sous tous les angles. On voit des quartiers riches, notamment ceux où Souleymane livre les repas (intérieurs propres et blancs, grands boulevards) ; des quartiers pauvres, où il rencontre des livreurs (autour de Stalingrad, de Porte de la Chapelle) ; Souleymane fait aussi l'aller-retour vers la banlieue parisienne, notamment quand il part à la recherche d'Emmanuel). Au cinéma, souvent, la géographie des villes est, pour ceux qui la connaissent, un peu aberrante ; ici, elle est non seulement cohérente, mais le film est raconté à travers ces traversées de Paris.

La majorité du film suit Souleymane alors qu'il roule à vélo, ce qui ancre par ailleurs la représentation de la ville dans quelque chose de très contemporain : on sait combien l'aménagement urbain de Paris, ces dernières années, s'est fait en valorisant les «mobilités douces». Le cinéma «urbain» s'est souvent centré sur l'automobile. Or,

À bout de souffle (1960) © Carlotta Films



Paris est une ville de plus en plus tournée vers les transports en commun et le vélo. On voit d'ailleurs lesdits transports en commun : Souleymane passe près du métro, puis l'emprunte ; il prend le RER pour se rendre en banlieue ; enfin, c'est un bus qui l'amène au centre d'accueil où il passe ses nuits. D'une certaine manière, ce qui est donné à voir, c'est la vie quotidienne de nombreux travailleurs de la région parisienne, qui vont à Paris en transports en commun et rentrent chez eux le soir [Figure].

L'Histoire de Souleymane se place donc du côté des films qui «racontent» la ville, et pas de ceux qui l'utilisent comme un terrain de jeu et d'amusement. Ce Paris habité et traversé fait aussi partie de l'histoire au cinéma. On peut par exemple citer *La Traversée de Paris* de Claude Autant-Lara (1956), ou les premiers films de François Truffaut (*Les quatre cents coups*, 1959) et Jean-Luc Godard (*À bout de souffle*, 1960). Enfin, on peut citer *Holy Motors* de Leos Carax (2012), film «sur le cinéma» où un comédien parcourt Paris en limousine pour interpréter différents rôles, traversant plusieurs quartiers comme on traverserait «géographiquement» l'histoire du cinéma.

Taxi Driver (1976) © Park Circus



Les quatre cents coups (1959) © Carlotta Films



Figure

Filmer le travail

L'Histoire de Souleymane est un film sur le travail. Mais de quel travail s'agit-il ? Comment est-il représenté ? Boris Lojkine s'intéresse en l'occurrence à un métier rarement (pour ainsi dire presque jamais) montré.

● Quel travail ?

Un des premiers films de l'histoire du cinéma, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), raconte bien le rapport ambigu du cinéma au travail, et pourtant on ne le voit que rarement. Comme le fait remarquer le cinéaste Harun Farocki dans *La Sortie des usines* (1995), ce que l'on voit, dans le film des Lumière, c'est la sortie, pas l'usine... Un rapport du collectif 50/50 nous informe que 51% des personnages des films français en 2019 sont cadres ou exerçant des professions intellectuelles supérieures, alors qu'ils représentent 18,6% de la population française. Globalement, on peut remarquer que le cinéma, quand il nomme le métier de ses personnages, s'intéresse surtout à des professions intellectuelles : journalistes, artistes, médecins, hommes politiques...

● Livreur

On pourrait penser que le métier de livreur apparaît comme moins « cinématographique » : il est peu connu, plutôt déconsidéré par la plupart des gens. C'est peut-être seulement que nous manquons de représentations de ce genre de métiers ; on peut se risquer à penser que les métiers que le cinéma nous montre comme les plus excitants sont, en réalité, ennuyeux à certains égards : un militaire passe une grande partie de son temps hors des terrains d'affrontements ; un policier se consacre le plus souvent à des affaires sans envergure...

La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (1895) © Institut Lumière



Le projet du film de Lojkine est donc, d'abord, de « révéler » un métier peu connu, de le montrer dans sa réalité. On en apprend ainsi de nombreux détails : par exemple, comment des livreurs doivent illégalement « louer » leur compte auprès de gestionnaires, ce qui implique un manque à gagner, des allers-retours pour « réactiver » le compte, etc. Il y a une certaine insistance sur les gestes du travail, souvent filmés dans des gros plans qui sont utilisés au montage pour donner du rythme au film. On peut penser à cette manière qu'a le récit de fonctionner par départ et arrêt, qui correspond au travail de Souleymane [Mise en scène].

« La première caméra de l'histoire était dirigée sur une usine, mais un siècle plus tard on peut dire que l'usine a plutôt rebuté qu'attiré le cinéma »

Harun Farocki, cinéaste



C'est d'ailleurs pour cette raison que l'acteur principal, Abou Sangaré, a travaillé comme livreur en amont du tournage : pour être capable de reproduire les gestes, les habitudes des « vrais » livreurs. Cela peut tenir à la manière de prendre une commande, de monter et descendre de son vélo, de circuler lorsque le trafic routier est très dense, etc. Bien sûr, on distingue les dangers, les difficultés profondes de ce travail : horaires hachés, fatigue, accidents.

Dans *L'Histoire de Souleymane*, cette « révélation » ne se fait cependant pas sur un mode simplement réaliste : il s'agit, par des moyens de représentation, d'amener ce travail à avoir la même intensité que les métiers « sensationnels » plus couramment montrés : *L'Histoire de Souleymane* emprunte au documentaire comme au film à suspense pour « sublimer » les gens qui exercent cet emploi de livreur, qui devient source d'une grande richesse cinématographique (mouvement, bruit, rythme...).

● Une histoire du cinéma social

L'Histoire de Souleymane s'inscrit ainsi dans l'héritage du cinéma social français. Dans les années 1930, par exemple, le septième art, en France, est marqué par le « réalisme poétique ». Le nom de ce mouvement dit assez que ce cinéma, bien qu'il décrive le monde ouvrier, est une représentation imaginaire, poétique, esthétisée de ce monde : les dialogues sont très écrits, la photographie soignée, les plans tournés en studio...

La Bête humaine de Jean Renoir (1938) et *Le jour se lève* de Marcel Carné (1939) sont de parfaits exemples de ce courant. Dans ces deux films, le personnage principal est un ouvrier, et le conflit entre classes sociales est au cœur du récit. Le protagoniste est loin d'être entièrement bon : on voit bien comment sa situation sociale le pousse vers la folie, la violence. Souleymane lui-même finit par se battre avec Emmanuel, et ment à l'Ofpra pour obtenir l'asile : les héros du cinéma social français ont une part de négativité, conséquence de la violence subie.

Le « réalisme poétique » aura de nombreuses suites tout au long de l'histoire du cinéma français. On peut citer *Une chambre en ville* de Jacques Demy (1982), film sur des grèves ouvrières à Nantes, qui est cependant un film musical, où les personnages ne s'expriment qu'en chantant, ou encore les films de Stéphane Brizé, consacrés aux évolutions contemporaines du travail, dans un style quasi naturaliste, mais qui contiennent toujours des scènes plus lyriques.

Précisons tout de même que dans tous ces films, le travail reste plutôt au second plan : le monde ouvrier est un cadre, un « univers » dans lequel se déroule l'intrigue, mais le travail même est assez peu donné à voir. Comme le dit Farocki, la caméra s'arrête souvent à la porte de l'usine. Filmer le travail est un autre enjeu, que s'appropriera plutôt le cinéma documentaire – et parfois les ouvriers eux-mêmes, comme dans le cadre du cinéma militant. Ainsi, les « Groupes Medvedkine » de la fin des années 1960, que des ouvriers d'usine ont fondé avec le soutien de cinéastes et de techniciens, dont Chris Marker, afin de documenter leur condition.

● Des évolutions du travail

L'Histoire de Souleymane apparaît comme la forme contemporaine d'un certain cinéma social français, attaché à la représentation des travailleurs et travailleuses. L'ouvrier d'hier, d'un point de vue social, est peut-être le livreur d'aujourd'hui, mais le travail n'est plus le même : cela implique donc d'autres représentations et d'autres manières de mettre en scène. Il faut préciser par ailleurs que ce n'est pas la première fois que des livreurs de repas sont pris comme sujet : on peut penser à *Take Out* (2004) de Sean Baker et Tsou Shih-Ching, film de fiction se déroulant à New York,



Le jour se lève (1939) © Tamasa Distribution

ou encore à *La Guerre des centimes* (2019), court métrage documentaire de Nader Samir Ayache, où des images sont tournées par les livreurs à vélo eux-mêmes.

Take Out joue la carte du thriller, comme *L'Histoire de Souleymane*. *La Guerre des centimes*, qui s'inscrit dans le réel, s'intéresse aux luttes sociales des livreurs, qui s'organisent en syndicat (le CLAP, « Collectif des livreurs autonomes des plateformes ») et luttent pour leurs droits (on les voit par exemple manifester ou essayer d'organiser une grève). Les deux films soulignent, comme *L'Histoire de Souleymane*, la séparation moderne du travail en fonction de la situation sur le territoire : ce travail difficile, sous-payé et précaire, est « réservé » aux étrangers...

● Lever le voile

On pourra demander aux élèves ce qu'ils ont appris du travail de livreur à vélo, et comment le film montre les différentes strates de ce métier.

L'Histoire de Souleymane ne manque pas de montrer la partie « émergée » de ce travail : les livreurs patientent entre deux commandes, sillonnent les rues, sonnent à l'interphone, etc. Il montre aussi une réalité plus cachée : les relations avec les restaurateurs, avec les différents clients... On y découvre en outre ce qui a déjà été révélé par des enquêtes journalistiques : les « intermédiaires » à travers lesquels les livreurs doivent passer, qui leur « louent » les comptes, les mettant dans une situation administrative complexe (comment peuvent-ils prouver qu'ils travaillent si le compte n'est pas à leur nom ?). Ces « intermédiaires » s'attribuent par ailleurs une partie de leurs revenus – un élément sociologique réel qui devient, ici, un enjeu narratif.

La « chaîne de travail » que l'application de livraison fait tout pour rendre invisible (on appuie sur un bouton, et la commande arrive) est donc exposée, révélée, y compris dans ce qu'elle a de plus scandaleux en terme d'exploitation. On distingue, clairement exposé, le « tri social » de ces professions : les restaurateurs et les clients sont pour la plupart des Français blancs aisés, les livreurs des sans-papiers venus d'Afrique...

Rien de cela n'est totalement inconnu ou réellement caché, mais le but de Boris Lojkine est de montrer combien cette « chaîne » est interdépendante, construite comme une continuité logique. Il s'agit ici « d'incarner » ce système à travers un personnage nommé, humanisé, et de le raconter à travers une histoire cohérente, prenante, et une mise en scène fluide et fictionnalisée.

Document

L'amalgame des interprètes

Le critique André Bazin (1918-1958) publie en 1948 dans la revue *Esprit* un article nommé « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération ». Il y fait l'éloge de ce qu'il appelle « l'amalgame des interprètes », c'est-à-dire la manière avec laquelle les cinéastes de ce mouvement font cohabiter acteurs professionnels et non professionnels. Cela peut nous rappeler *L'Histoire de Souleymane*.

Rome, ville ouverte de Roberto Rossellini (1945) © Bac Films



« Avec *Rome, ville ouverte* le cinéma mondial s'est enrichi d'une actrice de premier plan. Anna Magnani, l'inoubliable jeune femme enceinte, Fabrizzi, le curé, Pagliero, le résistant, et d'autres n'ont pas de peine à égaler dans notre mémoire les plus émouvantes créations du cinéma. Les reportages et les informations de la grande presse se sont naturellement attachés à nous apprendre que *Sciuscià* avait été réalisé avec d'authentiques gosses de la rue, que Rossellini tournait avec une figuration occasionnelle prise sur les lieux mêmes de l'action, que l'héroïne de la première histoire de *Païsa* était une fille illettrée trouvée sur les quais. Quant à Anna Magnani, c'était sans doute une professionnelle mais qui venait du café-concert; Maria Michi, elle, n'était qu'une petite ouvreuse de cinéma.

Si ce recrutement des interprètes s'oppose aux habitudes du cinéma, il ne constitue pourtant pas une méthode absolument nouvelle. Au contraire, sa constance à travers toutes les formes « réalistes » du cinéma depuis, peut-on dire, Louis Lumière, permet d'y voir une loi proprement cinématographique que l'école italienne confirme seulement et permet de formuler avec assurance. [...] Plus récemment, Rouquier, dans *Farrebique*, s'est appliqué à jouer le jeu à fond. Tout en prenant note de sa réussite, remarquons qu'elle est presque unique et que les problèmes du film paysan ne sont pas, quant à l'interprétation, si différents du film exotique. Plutôt qu'un exemple à imiter, *Farrebique* est un cas limite n'infirant en rien la règle que j'appellerai : loi de l'amalgame. Ce n'est pas l'absence d'acteurs professionnels qui peut caractériser historiquement le réalisme social au cinéma non plus que l'école italienne actuelle, mais très précisément la négation du principe de la vedette et l'utilisation indifférente d'acteurs de métier et d'acteurs occasionnels. Ce qui importe, c'est de ne pas placer le professionnel dans son emploi habituel : le rapport qu'il entretient avec son personnage ne doit être grevé pour le public d'aucune idée a priori. [...] Il est significatif [qu'] Anna Magnani [ait été] une chanteuse réaliste et Fabrizzi un pitre de vaudeville. Le métier n'est pas une contre-indication, au contraire; mais il se réduit à une souplesse utile qui aide l'acteur à obéir aux exigences de la mise en scène et à mieux pénétrer dans son personnage. Les non-professionnels sont naturellement choisis pour leur adéquation au rôle qu'ils doivent tenir : conformité physique ou biographique. Lorsque l'amalgame est réussi – mais l'expérience prouve qu'il ne peut l'être que si certaines conditions, en quelque sorte « morales », du scénario sont réunies – on obtient précisément cette extraordinaire

impression de vérité des films italiens actuels. Il semble que leur adhésion commune à un scénario, qu'ils sentent tous profondément, et qui exige d'eux le minimum de mensonge dramatique, soit l'origine d'une sorte d'osmose entre les interprètes. La naïveté technique des uns bénéficie de l'expérience des autres, cependant que ceux-ci profitent de l'authenticité générale.

Mais si une méthode aussi profitable à l'art cinématographique n'a été employée qu'épisodiquement, c'est qu'elle contient malheureusement en elle-même son principe de destruction. L'équilibre chimique de l'amalgame est nécessairement instable, il évolue fatalement jusqu'à reconstituer le dilemme esthétique qu'il avait provisoirement résolu : servitude de la vedette et documentaire sans acteur. [...] Si la vedette consacrée transporte avec elle son personnage, le succès d'un film risque aussi de confirmer l'acteur dans le rôle qu'il y tient. Les producteurs sont trop heureux de rééditer un premier succès en allant au-devant du goût bien connu du public à retrouver ses acteurs préférés dans des emplois habituels. Et même si l'acteur est assez sage pour éviter de se laisser emprisonner dans un rôle, il reste que son visage, certaines constances de son jeu, devenant familiers, empêcheront définitivement la prise de l'amalgame avec des interprètes non professionnels. »

Extrait d'André Bazin, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération » (1948), in *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958-1962), Cerf, 1999, pp. 265-267.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

- *L'Histoire de Souleymane*, DVD et Blu-ray, Pyramide Vidéo.

Autres films de Boris Lojkine

- *Hope* (2014), DVD, Pyramide Vidéo.
- *Camille* (2019), DVD, Pyramide Vidéo.

Inspiration et influences

- *Le Voleur de bicyclette* (1948) de Vittorio De Sica, DVD, Artedis Films ; Blu-ray, Films sans Frontières.
- *Rosetta* (1999) de Jean-Pierre et Luc Dardenne, DVD et Blu-ray, ARP Sélection.
- *Le Gamin au vélo* (2011) de Jean-Pierre et Luc Dardenne, DVD, Diaphana.

BIBLIOGRAPHIE

Entretien avec Boris Lojkine

- Dossier de presse du film, 2024 :
↳ medias.unifrance.org/medias/42/66/279082/presse/l-histoire-de-souleymane-dossier-de-presse-francais.pdf

- Dossier de presse de *Hope*, 2014 :
↳ medias.unifrance.org/medias/113/12/134257/presse/hope-dossier-de-presse-francais.pdf

- Clarisse Fabre, « Pour *L'Histoire de Souleymane*, Boris Lojkine ne voulait pas "d'un film politiquement correct" », *Le Monde*, 12 octobre 2024.
- Pablo Patarin, « *L'Histoire de Souleymane* de Boris Lojkine : "Il faut sortir de la représentation exigeante que l'on peut avoir des migrants" », *L'Humanité*, 8 octobre 2024.

Entretien avec Abou Sangaré

- Didier Péron, « Abou Sangaré, acteur sans papier : "Ce qui m'arrive ici, c'est comme si j'étais dans un film" », *Libération*, 7 octobre 2024.

Entretien avec Tristan Galand

- « Tristan Galand tourne *L'Histoire de Souleymane* avec l'ALEXA Mini », Arri.com, 25 avril 2025 :
↳ arri.com/news-fr/tristan-galand-tourne-lhistoire-de-souleymane-avec-lalexa-mini

Sur le film

- Didier Péron, « *L'Histoire de Souleymane*, cycle infernal », *Libération*, 7 octobre 2024.

Lectures complémentaires

- André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958-1962), Cerf, 1999.
- Walter Benjamin, *Œuvres, III* (1935-1940), Folio, 2000.
- Stanley Cavell, *La Projection du monde : Réflexions sur l'ontologie du cinéma* (1971), Vrin, Paris, 2019.
- Harun Farocki, « D'un pas décidé », *Trafic* n°14, mai 1995.
- Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Seuil, 2001.

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée :

- ↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :

- ↳ cnc.fr/cinema/ma-classe-au-cinema#videos

PLUSIEURS HISTOIRES

Venu de Guinée, Souleymane est livreur de repas à Paris. Toute la journée, il roule à vélo, soumis au bon vouloir des clients et de son application de livraisons, mais aussi d'Emmanuel, celui à qui il « loue » son compte de livreur. Dans trois jours, Souleymane passe un entretien à l'Ofpra, où il va se faire passer pour un opposant politique afin d'obtenir l'asile... Boris Lojkine, venu du documentaire, a construit ce film de fiction à partir des témoignages de livreurs rencontrés dans les rues de Paris, et a attribué le rôle principal à un jeune homme d'origine guinéenne, Abou Sangaré, en situation irrégulière, comme son personnage. Ancré dans un contexte social singulier, nourri d'un travail d'enquête quasi sociologique, le film est en même temps un thriller urbain et nocturne, construit comme un compte à rebours avant l'entretien où l'avenir de Souleymane se jouera.