

Fiche technique	1
Réalisatrice Doubles vues	2
Genèse La part africaine	3
Société « Barcelone ou la mort » : le dilemme de la jeunesse sénégalaise	4
Titre L'Atlantique noire	5
Découpage narratif	6
Décor Mémoire et mirages	7
Récit Suivre Ada	8
Genre Hantises	10
Mise en scène Variations spectrales	12
Séquence Entrer dans la nuit	16
Musique Champs magnétiques	18
Filiation Le cinéma de Djibril Diop Mambéty	19
Document Celles qui attendent	20

● Rédactrices du dossier

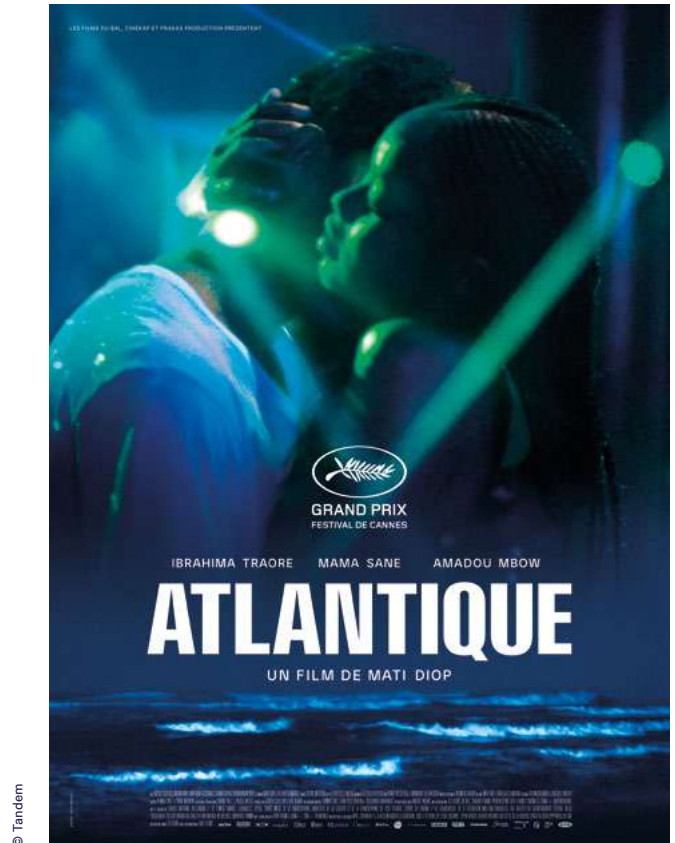
Lucie Garçon collabore à la revue *Débordements*, ainsi qu'à des catalogues d'expositions. Après avoir enseigné le cinéma et l'analyse des arts visuels à l'université pendant dix ans, elle s'est tournée vers l'action culturelle auprès des salles de cinéma en collaboration avec l'ADRC, ou encore avec l'association De la suite dans les images (Hauts-de-France). Elle anime des cycles de projections de films sur l'art, ainsi que des séances d'éducation à l'image dans le cadre des dispositifs *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma*.

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante et rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle est rédactrice en chef des livrets pour *Collège au cinéma*. Elle a été sélectionneuse pour la Semaine de la Critique à Cannes et pour le festival de cinéma EntreVues de Belfort. Elle écrit et réalise des vidéos pédagogiques pour le site Upopi (Université populaire des images).

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique



● Synopsis

La banlieue de Dakar, aujourd'hui. Les ouvriers du chantier de construction de la Muejiza Tower réclament en vain les trois mois de salaire qui leur sont dus. Parmi eux figure le jeune Souleiman qui, de retour en ville, croise par hasard celle qu'il aime, Ada. Les amoureux passent un moment ensemble alors qu'ils ne sont pas censés se voir : la jeune femme doit épouser Omar, un homme plus riche qu'elle n'aime pas. Son amie d'enfance Mariama a beau lui rappeler son engagement, Ada reste déterminée à faire le mur pour retrouver Souleiman le soir même dans une boîte de nuit au bord de la mer. Arrivée sur le lieu de leur rendez-vous, elle apprend que son amant et les autres hommes attendus sont partis en pirogue pour tenter leur chance à l'étranger.

Lors de la célébration du mariage d'Omar et Ada, Mariama annonce qu'elle vient de voir Souleiman dans la demeure. Juste après, un incendie se déclare dans la chambre nuptiale. Une enquête débute, menée par l'inspecteur Issa, malgré son état défaillant. Mariama et Fanta sont contaminées elles aussi par un mal indéfinissable. La nuit, les jeunes femmes de la boîte de nuit, possédées par les hommes morts en mer, s'introduisent chez le patron de ces derniers pour réclamer l'argent qu'il leur doit.

Soupçonnant Ada de vouloir protéger son amant, Issa la met en prison alors qu'elle vient de recevoir un message de Souleiman sur son téléphone. Une fois libérée, la jeune mariée rompt avec son époux et part attendre Souleiman chez Dior, son amie qui travaille à la boîte de nuit. Quand elle voit arriver Issa, elle ne comprend pas tout de suite qu'il est possédé par son amour disparu. Dans un cimetière, les femmes possédées récupèrent l'argent réclamé auprès du patron et lui demandent de creuser les tombes de ses ouvriers noyés. Ada finit par rejoindre Issa/Souleiman dans la boîte de nuit ; ils couchent ensemble. Le lendemain, elle se réveille seule, libre et forte.

● Générique

ATLANTIQUE

France, Sénégal, Belgique | 2019 | 1h 44

Réalisation

Mati Diop

Scénario

Mati Diop et Olivier Demangel

Image

Claire Mathon

Son

Benoît De Clerck

Montage

Aël Dallier-Vega

Musique

Fatima Al Qadiri

Production

Les Films du Bal, Cinekap,
Frakas Productions

Distribution

Ad Vitam

Format

1,66:1, couleur

Sortie

2 octobre 2019

Interprétation

Mame Bineta Sane

Ada

Amadou Mbaw

L'inspecteur Issa

Ibrahima Trahoré

Souleiman

Nicole Sougou

Dior

Aminata Kané

Fanta

Mariama Gassama

Mariama

Babacar Sylla

Omar

Ibrahimi Mbaye Thié

Le commissaire Moustapha

Réalisatrice

Doubles vues

VIDÉO
EN
LIGNE

● Jeunesse et formation

Née à Paris en 1982, la cinéaste franco-sénégalaise Mati Diop est la fille de Christine Brossart, une photographe française devenue acheteuse d'art, et de Wasis Diop, musicien sénégalais émigré en France dans les années 1970, familier des milieux du cinéma – il a composé plusieurs bandes originales. Après la séparation de ses parents, Mati Diop grandit auprès de sa mère dans le 12^e arrondissement parisien. Elle passe régulièrement l'été au Sénégal, jusqu'à ses douze ans. Riche de la culture artistique qu'elle hérite de sa famille, elle s'engage du côté de la création sonore et vidéo (notamment pour des mises en scène de théâtre) et vers le cinéma, en passant par des structures dédiées aux arts contemporains : le Pavillon (laboratoire de création du Palais de Tokyo) qu'elle intègre en 2006, puis l'école Le Fresnoy – Studio national des arts contemporain, qu'elle rejoint deux ans plus tard. Cette année-là, en 2008, le Sénégal célèbre les dix ans de la mort de son oncle paternel : le scénariste et réalisateur Djibril Diop Mambéty (1945-1998) [*Filiation*], l'un des cinéastes africains les plus importants de sa génération. Cet anniversaire conduit Mati Diop, qui a déjà réalisé deux courts métrages expérimentaux en France, à se tourner vers la partie sénégalaise de son héritage culturel.

« Il a fallu que je fasse un travail de déconstruction, pour prendre conscience que ma culture occidentale française écrasait totalement ma culture sénégalaise et qu'elles s'affrontaient même... »

Mati Diop

● Œuvre cinématographique

Mati Diop obtient le Tigre du meilleur court métrage au Festival international du film de Rotterdam en 2010, avec son premier documentaire tourné à Dakar [*Genèse*] : *Atlantiques* (au pluriel, donc). L'année suivante, la jeune cinéaste réalise deux fictions d'une demi-heure chacune : *Big in Vietnam* et *Snow Canon*. Elle y voue une attention particulière au paysage – le port de Marseille pour le premier, les Alpes pour le second – et à la façon dont les personnages s'y inscrivent. La réalisatrice revient au documentaire avec *Mille Soleils* (2013), sur le film de son oncle, *Touki Bouki* (1973) [*Filiation*]. En 2019, son premier long métrage, *Atlantique* (au singulier), fait d'elle la première femme métisse en compétition officielle au Festival de Cannes où elle obtient le grand prix. Il sera suivi du documentaire *Dahomey*, centré sur le rapatriement de vingt-six statues du royaume de Dahomey au Bénin et qui remporte l'Ours d'or de Berlin en 2024. Entre ces deux derniers films, Mati Diop a réalisé un court métrage de confinement, *In My Room* (2021), à partir d'enregistrements des conversations qu'elle a eues avec sa grand-mère maternelle pendant les trois années qui ont précédé son décès.

● Oscillations

Traversée par les thématiques de l'exil, du déracinement et la possibilité (ou non) du retour, l'œuvre de Mati Diop va et vient entre la fiction (*Big in Vietnam*, *Snow Canon*, *Atlantique*) et le documentaire (*Atlantiques*, *Mille Soleils*, *Dahomey*) aussi bien qu'entre les continents européens et africains où elle pose alternativement sa caméra. Aux oscillations de son cinéma s'ajoute celle propre à sa trajectoire



© Henry Roy

professionnelle : la réalisatrice est apparue, à l'occasion, dans les films d'autres cinéastes en tant qu'actrice. C'est Claire Denis qui lui a confié son premier rôle, celui de Joséphine – la fille unique d'un homme veuf d'origine antillaise – dans *35 Rhums* (2009). Mati Diop dit avoir vécu ce tournage comme son « école de cinéma ». Tout en se laissant diriger et filmer, l'actrice apprentie cinéaste observait Claire Denis à l'œuvre. Cette anecdote originelle n'est pas sans rapport avec l'identité de Mati Diop, et ce qu'elle implique de métissage. En équilibre sur ce que le sociologue et historien panafricain W. E. B. Du Bois appelait « la ligne de partage des couleurs »¹, héritière de deux cultures (l'une, française, ayant longtemps colonisé l'autre, sénégalaise), la cinéaste a été conduite à poser un regard double sur elle-même, et à le penser – ce qui se traduit dans son parcours comme dans son œuvre.

¹ Lors de l'exposition universelle à Paris, en 1900, W.E.B Du Bois présente une soixantaine de statistiques mettant en avant la production intellectuelle et culturelle de la population africaine-américaine. Ces graphiques sont reproduits dans l'ouvrage *La Ligne de couleur* de W.E.B. Du Bois, Éditions B42, 2019.

Genèse

La part africaine

● Barcelone ou l'insurrection

À la fin des années 2000, tandis que Mati Diop, jeune adulte, éprouve le besoin de renouer avec ses origines africaines, un mouvement contraire anime la partie la plus précarisée du peuple sénégalais, poussée à prendre le large à bord de pirogues pour rejoindre l'Europe, suivant le mot d'ordre « Barcelone ou la mort » [Société]. Tandis que les médias s'accaparent le sujet d'une manière qui dépersonnalise ces jeunes migrants, Mati Diop réalise son court métrage documentaire, *Atlantiques*, où elle donne la parole à l'un d'entre eux : Serigne. Il raconte sa première tentative de migration en Espagne et exprime son souhait irrécusable de réessayer tant sa subsistance, à Dakar, est matériellement impossible. Une séquence, tournée dans un cimetière, permet de comprendre qu'il est décédé le 23 décembre 2008, bien qu'une rumeur dise qu'il serait reparti en mer deux jours avant. L'histoire de Serigne a bien de quoi faire naître l'intuition d'un long métrage « fantôme », mais le projet ne sera pas immédiatement formulé en ces termes. Quelques années plus tard, en 2012, un soulèvement populaire d'ampleur, largement conduit par des étudiants, contraint le président Abdoulaye Wade à renoncer à la perspective d'un troisième mandat. Ce « printemps de Dakar » (appelé ainsi en écho aux printemps arabes de l'année précédente) incite Mati Diop à se tourner vers la force vitale, la puissance révolutionnaire de la jeunesse sénégalaise.

● Du réalisme politique à la fiction spectrale

Au milieu des années 2010, Mati Diop était déjà largement documentée sur Dakar, et recherchait quelqu'un d'étranger à ce thème pour l'aider à structurer le drame. Elle rencontre alors Olivier Demangel, qui a déjà collaboré avec Albert Dupontel pour *9 mois ferme* (2013), ou encore avec Simon Bouisson pour *Wei or Die* (2015), un thriller social interactif sur fond de week-end d'intégration en école de commerce – le personnage de l'enquêteur Issa Diop [Genre], imaginé tardivement dans le processus d'écriture d'*Atlantique*, pourrait être une émanation de cette fiction policière. Sous un titre de travail aux connotations incandescentes, emprunté à l'écrivain américain James Baldwin – *La Prochaine Fois, le feu* –, Mati Diop et Olivier Demangel envisagent d'abord un film d'émeute, assez frontalement politique. Peu à peu, les problématiques sous-jacentes à l'écriture se formulent : comment parler de ceux qui ont disparu en mer, raconter leur absence ? L'idée de la possession des jeunes femmes par les naufragés ne s'est imposée que dans un deuxième temps, après le visionnage de vidéos documentaires sur les pratiques d'envoûtement au Sénégal. C'est ainsi qu'*Atlantique* inclinera au fantastique d'épouvante tel que le définit l'Occident, tout en s'enracinant dans la culture subsaharienne traditionnelle, qui ne sépare pas les esprits de la vie sociale ordinaire [Genre].

● Ancrage à Dakar

Pour renforcer l'ancrage du film dans la capitale sénégalaise et sa banlieue, sous sa lumière particulière du Cap-Vert et au contact de la société dakaroise, Mati Diop y a séjourné plusieurs fois avec la directrice de la photographie Claire Mathon [Mise en scène] et la directrice de casting Bahijja El Amrani. Suivant la méthode du « casting sauvage », elle a sollicité des jeunes habitants de cette métropole, parfois dépourvus d'expérience professionnelle en matière de cinéma mais proches, par leurs conditions de vie, des personnages qu'ils devaient incarner. Mame Bineta Sane (Ada) était apprentie tailleur lorsque la cinéaste a fait sa connaissance, Ibrahima Trahoré (Souleiman), ouvrier sur un chantier, Nicole Sougou (Dior), serveuse dans un bar. Tous comprennent le français, la langue administrative du Sénégal, mais s'expriment en wolof dans le film, comme ils le font dans la vie, même si Mati Diop ne parle pas couramment cette langue. Entourée d'une équipe incluant plusieurs professionnels sénégalais, la réalisatrice tourne *Atlantique* en trois mois (début 2018), quand le montage en prendra sept.

« J'ai voulu que les comédiens soient en phase avec le contexte social de leurs personnages. Pour moi, c'est une exigence morale : je me sens responsable vis-à-vis des personnes dont je prétends représenter les réalités. Je ne veux pas les trahir »

Mati Diop

Atlantiques (2009) © Documentaire sur grand écran



Société

« Barcelone ou la mort » : le dilemme de la jeunesse sénégalaise

Texte introductif et propos recueillis par Cyril Marchan, producteur délégué sur France Culture

En 2012, de jeunes journalistes et artistes sénégalais se sont mobilisés contre la corruption et l'injustice dans le pays. « La coupe est pleine, y'en a marre » devint un slogan répandu dans les cortèges de manifestants qui grossissaient de semaine en semaine à Dakar. Le mouvement « Y'en a marre », apolitique et citoyen, réclamait le départ du président de la République Abdoulaye Wade, désigné comme le traître d'une jeunesse qui l'avait porté au pouvoir une décennie plus tôt. Peu considérée dans la vie sociale et peu représentée dans les instances politiques, la jeunesse fut lassée des conditions de vie rendues difficiles par la pauvreté, l'absence de perspectives d'avenir et le manque d'infrastructures – on vivait alors une vingtaine d'heures par jour sans électricité.

Resté sourd aux besoins d'une jeunesse pourtant largement majoritaire (avec 60 % de Sénégalais âgés de 25 ans ou moins), le pouvoir politique poursuivait un programme de marginalisation des plus jeunes en délaissant les investissements dans l'éducation secondaire et supérieure. Nombreux furent les Sénégalais prêts à quitter le pays pour

une vie meilleure, et beaucoup tentèrent de gagner l'Europe en pirogue, à une période où le dilemme de la jeunesse se résumait couramment à « Barcelone ou la mort ».

En 2023, alors que Macky Sall, opposant historique à Abdoulaye Wade, achève son second mandat présidentiel, le Sénégal est plongé dans une crise inédite : manifestations interdites, emprisonnement d'opposants politiques, suspension du processus électoral à trois semaines du scrutin présidentiel... Au coup de force institutionnel répond depuis un blocus historique des étudiants de l'université de Dakar. Cette même année, on constate presque quotidiennement l'arrivée de nouvelles embarcations sénégalaises en Espagne, ainsi qu'une hausse massive du nombre de naufragés : plus de 6000 personnes sont mortes ou disparues dans l'Atlantique.



Deux questions à Martin Moure, historien, chercheur affilié à l'Institut des mondes africains

● Comment la situation des jeunes sénégalais a-t-elle évolué ces dernières décennies ?

Les politiques publiques ignorent la jeunesse et exercent une forme de contrôle social sur elle depuis l'époque coloniale. Cela s'est poursuivi après l'indépendance avec le programme du parti unique de Léopold Sédar Senghor dans les années 1960. On l'observe encore aujourd'hui ne serait-ce qu'à l'échelle de l'aménagement urbain à Dakar : l'immeuble où je vis se trouve dans un quartier où il n'y a aucune aire de jeux, alors qu'il y a de nombreuses familles. C'est une situation fréquente qui se vérifie dans toutes les couches sociales de la société.

Il y a par ailleurs un clivage social considérable entre la population de Dakar et celle des banlieues alentour. Les classes de lycée peuvent compter jusqu'à 80 élèves en banlieue. Quand une partie de cette jeunesse parvient à poursuivre ses études dans le supérieur, elle devient une charge, mais aussi une menace pour le pouvoir en place. Le gouvernement de Macky Sall voit d'un très mauvais œil le vivier contestataire que constituent les 90 000 étudiants actuellement inscrits à l'université de Dakar. Depuis juin 2023, cette université est fermée et connaît son blocus le plus long pour contester la condamnation de l'opposant Ousmane Sonko, et plus largement pour réclamer des changements profonds¹. La situation perdure par une réelle volonté du président Sall de laisser le conflit s'enliser.

● La jeunesse semble paradoxalement peser de façon croissante sur les changements sociopolitiques du Sénégal. Comment l'expliquer ?

L'âge médian au Sénégal est de 18 ans, ce qui donne un poids démographique aux jeunes, mais il ne faut pas prendre la jeunesse comme un tout. Les disparités sociales sont grandes entre les différentes catégories de la population.

À Dakar, le rapport de force entre le pouvoir et la population étudiante s'inscrit dans une série d'affrontements. En 1988, un important blocus avait été mené par une jeunesse étudiante et urbaine en pleine crise électorale. Les conditions d'apprentissage n'étant pas réunies après plusieurs mois de manifestations, le gouvernement d'Abdou Diouf a fini par décréter l'année blanche, annulant les épreuves de l'année universitaire en cours. Ces contestations ont cristallisé le rapport de force entre le pouvoir politique et une jeunesse jugée « malsaine ». Lorsque le mouvement « Y'en a marre » est parvenu à porter Macky Sall au pouvoir en 2012, c'était sur une promesse de renouveau politique. Ce mouvement n'est plus aussi central aujourd'hui. Et si d'autres collectifs de jeunesse comme le Pastef d'Ousmane Sonko continuent d'occuper l'espace politique par un discours contestataire, la crise sociale ne trouve toujours aucun débouché politique, comme le montre la prégnance de la question des départs migratoires.

¹ Cet entretien a été réalisé en mars 2024.

Titre

L'Atlantique noire

Le titre du film annonce que l'Atlantique y occupe une place remarquable. Objet historique complexe, associé à la déportation de millions d'Africains, cet océan, vu depuis les côtes dakoises, est porteur de connotations sépulcrales.

● Histoires de l'Atlantique

Deuxième plus grand océan terrestre par la taille, l'océan Atlantique devrait son nom au Titan Atlas qui, selon les Grecs anciens, supportait la voûte céleste grâce, entre autres colonnes, à celle d'Héraclès qui bordait à leurs yeux le détroit de Gibraltar. Jusqu'en 1434, les Européens considéraient le cap Boujdour, situé au Maroc, comme la limite méridionale du monde : au-delà s'étendait la « mer des Ténèbres » qui leur inspirait des peurs superstitieuses. Son franchissement par le navigateur portugais Gil Eannes en 1434 leur permit de contourner l'Afrique par le sud, et d'y installer des comptoirs coloniaux – en particulier sur les côtes de l'actuel Sénégal alors habité par des peuples africains. Parfois porteur de sens positifs, liés à la découverte de nouveaux mondes et aux grandes épopées exploratrices, l'Atlantique présente aussi ce visage funeste : il est, historiquement, le paysage de la colonisation, de l'esclavage et des traites occidentales, celui de la déportation de millions d'Africains dans l'espace concentrationnaire des négriers, entre les XVI^e et XIX^e siècles.

**« Où sont vos monuments,
vos batailles, vos martyrs ?
Où est votre mémoire tribale ?
Messieurs, dans ce gris coffre-fort.
La mer. La mer les a enfermés.
La mer est l'Histoire »**

Derek Walcott, 1979

● Un océan de hantises

L'océan devait occuper une place prépondérante dans *Atlantique*, aussi loin que remonte la genèse du projet. En le découvrant, Olivier Demangel a pensé au roman de science-fiction polonais *Solaris* de Stanisław Lem : il raconte la découverte d'une planète recouverte d'un océan qui s'avère hanté. S'agissant de mers et d'océans, les références de Mati Diop sont hétéroclites : elle évoque aussi bien le film de John Carpenter, *Fog* (1980) [Genre], que des légendes traditionnelles bretonnes relatives aux pêcheurs disparus – et l'on songe volontiers au film de Jean Epstein, *Le Tempestaire* (1947), qui confère à l'océan une présence organique à l'image. Les migrations clandestines au départ du Sénégal et leurs conséquences mortifères réactivent, dans l'esprit de la cinéaste, l'idée d'un océan sépulcral : à mesure que l'écriture du film avance, elle ne voit plus, en l'Atlantique, qu'un « immense tombeau » tel que les poètes antillais Derek Walcott (« La mer est l'Histoire »¹) ou encore Édouard Glissant (« La Barque ouverte »²) ont put le décrire.

J.M.W. Turner, *Le Négrier* (1840) © Museum of Fine Arts Boston



● Marines

L'étude des représentations de la mer à travers l'histoire de l'art – propres à illustrer celle de l'exploration du monde et de sa colonisation par l'occident – est une manière de se préparer à la projection d'*Atlantique*. Enraciné dans la miniature du Haut Moyen Âge, le genre de la marine se développe aux XVI^e et XVII^e siècles, surtout chez les peintres hollandais à l'instar d'Hendrick Cornelisz Vroom. Outre ces vues portuaires apaisées, parfois crépusculaires, les marines prennent volontiers quelques accents sombres à travers la figuration de nombreux naufrages. En 1818, Théodore Géricault peint *Le Radeau de La Méduse*, tableau controversé car il représente un événement alors récent et bien identifiable : le naufrage de la frégate *Méduse* (1816), chargée d'acheminer les fonctionnaires et les militaires affectés à ce qui deviendra la colonie du Sénégal. Mais les images de l'océan dans *Atlantique*, avec leur luminosité lunaire ou solaire, et parfois aveuglante (un halo scintillant, au centre de plusieurs d'entre elles, perturbe le regard), évoquent surtout le corpus pictural romantique et pré-impressionniste. On peut citer les tableaux de Caspar David Friedrich (*Bord de mer au clair de lune*, 1818) ou de William Turner : *Le Négrier* (1840) qui représente le navire *Zong*, dont le capitaine avait ordonné de jeter les esclaves par-dessus bord en vue de toucher des parts d'assurance pour « pertes en mer ».

1 Poème de 1979 tiré du recueil *Le Royaume du fruit-étoile*, Circé, 1992.

2 Dans *Poétique de la relation*, Gallimard, 1990.

Découpage narratif

- 1 GÉNÉRIQUE**
[00:00:00 – 00:01:16]
- 2 LA COLÈRE ET LA MER**
[00:01:16 – 00:07:46]
Sur le chantier de construction de la Muejiza Tower, des ouvriers réclament les trois mois de salaire qui leur sont dus. Parmi eux se trouve Souleiman.
- 3 ADA ET SOULEIMAN**
[00:07:46 – 00:12:57]
Après avoir croisé par hasard Ada accompagnée de son amie d'enfance Mariama, Souleiman passe du temps avec elle au bord de la mer. Il lui offre son pendentif et essaye de la retenir, mais la jeune femme ne peut s'attarder.
- 4 UN MARIAGE ARRANGÉ**
[00:12:57 – 00:16:33]
Ada passe chez Mariama qui lui rappelle qu'elle doit se marier avec Omar dans dix jours. Elle demande à son amie de garder le silence sur sa relation avec Souleiman.
- 5 UN DÉPART INATTENDU**
[00:16:33 – 00:22:08]
La nuit tombée, Ada se rend dans une boîte de nuit au bord de la mer avec ses amies. Sur place, elle apprend que tous les garçons ont pris la mer à bord d'une pirogue. Elle tente d'appeler Souleiman, mais elle tombe sur son répondeur.
- 6 ADA SOUS LE CHOC**
[00:22:08 – 00:28:56]
Au petit matin, Ada rentre chez elle, hagarde, et allume une bougie. Mariama et deux autres amies essayent en vain de la motiver pour qu'elle sorte de son lit. Celle-ci se réveille en sursaut au milieu de la nuit. La mort de Souleiman est racontée sous la forme d'un conte, tandis que le jour se lève. L'amoureux disparu souffle la bougie d'Ada.
- 7 LA FÊTE ET LE FEU**
[00:28:56 – 00:40:30]
Ada retrouve Omar. Il lui offre un smartphone et s'inquiète de son absence d'enthousiasme. Le rituel du mariage commence dans la maison des futurs beaux-parents d'Ada. Elle montre sa nouvelle chambre à ses amies. Après que Mariama a signalé à Ada avoir vu Souleiman, un incendie est déclaré. Les policiers arrivent, ils interrogent l'amie témoin.
- 8 ENQUÊTE ET FIÈVRES**
[00:40:30 – 00:51:53]
L'inspecteur Issa, en proie à un malaise la veille, se rend en hâte sur les lieux de l'incendie, dans la chambre nuptiale où le matelas a pris feu. La conclusion des pompiers est improbable : il n'y aurait pas eu de départ de feu. Issa fait irruption chez la mère de Souleiman et demande à voir sa chambre. De retour dans son bureau, il interroge Ada qui nie avoir vu le suspect. Pris d'un malaise, il interrompt l'entretien. Dans la rue, le père d'Ada lui confisque son téléphone. Issa erre sur la rocade, fiévreux. Fanta dans la boîte de nuit et Mariama chez elle sont elles aussi en proie à la fièvre.
- 9 LA REDEVANCE DES FANTÔMES**
[00:51:53 – 00:56:12]
Possédées par les disparus, les filles de la boîte de nuit s'introduisent dans la maison du patron de l'entreprise qui embauchait les ouvriers partis en mer. Leurs yeux sont blancs. Elles réclament « leur » paie, soit 32 millions, et annoncent qu'elles reviendront exiger leur dû.
- 10 TEST ET FILATURE**
[00:56:12 – 01:04:34]
Après l'annonce du résultat négatif d'un test de virginité imposé par la famille d'Omar, Ada récupère son téléphone auprès de sa mère et rejoint Dior dans un café. Elle lui dit que Souleiman est ici et lui montre le message qu'elle a reçu de lui, lui donnant rendez-vous à la boîte de nuit. Dior lui déconseille d'y aller, mais lui laisse quand même les clefs du lieu.
- 11 PRISON ET RUPTURE**
[01:04:34 – 01:11:22]
Ada se fait arrêter par Issa qui la met en prison. Il apprend le naufrage d'un bateau et l'entrée des filles par effraction chez M. N'Diaye, le patron des ouvriers disparus en mer. Ada est relâchée à l'arrivée d'Omar avec qui elle rompt une fois sortie. Elle revend dans la foulée son iPhone et prend à la place un téléphone portable bon marché.
- 12 INCENDIE CHEZ M. N'DIAYE**
[01:11:22 – 01:17:19]
La fièvre gagne à nouveau Issa. Dans un état similaire, Mariama s'endort. Après avoir reçu des prescriptions religieuses d'un marabout, sa mère constate sa disparition. N'Diaye découvre Fanta possédée dans sa chambre. Elle le menace de brûler sa tour s'il ne les paye pas la nuit prochaine. Un incendie se déclare chez lui.
- 13 LE RETOUR DE SOULEIMAN**
[01:17:19 – 01:23:34]
Ada attend Souleiman chez Dior. Il arrive à elle sous les traits d'Issa puis montre son vrai visage. Ada se sauve et retrouve Dior dans la boîte de nuit. Celle-ci lui annonce que les garçons sont revenus. À l'intérieur, toutes les filles sont là, les yeux révoltés. Dans le grand miroir, les disparus se reflètent à leur place. L'un d'entre eux raconte les derniers instants de la vie de Souleiman à Ada.
- 14 ISSA FACE À SON DOUBLE**
[01:23:34 – 01:31:11]
Le lendemain, Issa rejoint le commissaire dans son bureau et, bien qu'il n'ait pas répondu aux appels de son supérieur pendant la nuit, il le supplie de le laisser continuer l'enquête. Il visionne les vidéos du mariage et se découvre à l'image parmi les convives, possédé. En panique, il rentre chez lui et se menotte. Ses prunelles blanches apparaissent.
- 15 DES TOMBES CREUSÉES ET UNE NUIT D'AMOUR**
[01:31:11 – 01:38:11]
N'Diaye retrouve les filles possédées au cimetière, Mariama est parmi elles. Il leur donne l'argent qu'il doit aux morts. Elles lui demandent de creuser leur tombe. Souleiman, sous l'apparence d'Issa, retrouve Ada dans la boîte de nuit. Ils font l'amour et expriment les sentiments profonds qu'ils ont l'un pour l'autre.
- 16 « JE SUIS ADA »**
[01:38:11 – 01:44:00]
Issa donne à son chef la clef USB avec la vidéo et lui annonce que l'enquête est close. Ada se réveille dans la boîte de nuit. Elle se tourne vers le miroir et se dit que désormais l'avenir lui appartient.

Décor

Mémoire et mirages

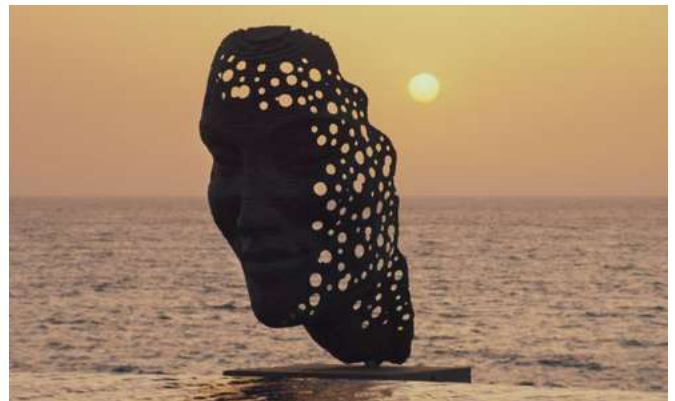
Atlantique a été entièrement tourné à Dakar et dans sa banlieue, Thiaroye. La situation géographique de ces lieux – intersection entre l'Afrique et l'Europe – est marquée par des contrastes et contradictions.

● Dystopie dakaroise

Atlantique nous entraîne, en une coupe franche, des quartiers pauvres de Thiaroye au front de mer touristique de Dakar : ce montage pointe les contrastes économiques et sociaux de ce territoire. Le chantier de construction, dans le film, renvoie directement aux grands projets d'aménagement urbain qui caractérisent la métropole sénégalaise aujourd'hui : la ville nouvelle de Diamniado, le quartier des Almadies (littoral) et le centre-ville de Dakar-Plateau. Ces projets, parfois complètement utopiques, empruntent à l'imaginaire états-unien qui a présidé à l'édification de quartiers comme Manhattan, tout en verticalité. Dans la région de Dakar, de tels chantiers s'ouvrent parfois sans garde-fou sur des terrains souvent offerts par les pouvoirs publics à des promoteurs, et sont alimentés par une importante spéculation immobilière. Ils posent parfois des problèmes de sécurité, ont un impact sur la circulation aux alentours, et entraînent une gentrification qui cause des conflits sociaux. Un élément fictif a été ajouté au décor naturel du film de Mati Diop, par les moyens de l'infographie 3D : il s'agit de la Muejiza Tower, au pied de laquelle travaillent Souleiman et ses collègues ouvriers. Ce gratte-ciel quelque peu évanescant à l'image (sa couleur blanchâtre est très proche de celle du ciel) est inspiré d'un véritable projet architectural dakarois : celui de la tour Kadhafi, fruit de l'accord entre le dictateur libyen éponyme et le président sénégalais Wade, qui devait être inaugurée en 2012. Cette tour n'a jamais été construite. Indignée par ce projet pour des raisons politiques, Mati Diop voyait en sa forme architecturale – une immense pyramide noire – le retour d'un certain refoulé : elle ressemblait à un monument aux morts. La Muejiza Tower du film n'a pas du tout la même forme, mais sa torsion hélicoïdale peut rappeler une vague (verticale), un tourbillon, et de fil en aiguille, renvoyer aux migrants noyés dans l'océan.

● Traces et mémoire

Peuplée depuis le néolithique, la région de Dakar est liée à des enjeux culturels fondamentaux pour le Sénégal et pour l'Afrique dans son entier. Siège de l'Institut fondamental d'Afrique noire et capitale de l'Afrique occidentale française de 1902 à 1958, Dakar est aussi associée à l'histoire des traites négrières en raison des captivités françaises qui fonctionnaient au XVIII^e siècle sur l'île de Gorée, lieu symbolique de la mémoire de l'esclavage (inscrit à l'UNESCO en 1978). Les stratégies mémorielles des autorités, soucieuses



« À chaque fois que tu regarderas le sommet de ta tour, tu penseras à nos corps sans tombeau, tout au fond de l'océan »

Un revenant dans *Atlantique*

de présenter l'image d'un Sénégal tourné vers l'avenir, rencontrent quelques critiques, comme l'illustre l'accueil mitigé du Monument de la Renaissance africaine, inauguré en 2010 à l'occasion du cinquantenaire de la décolonisation¹. *Atlantique* contient un plan sur une sculpture offerte à l'interprétation méditative quant à son rapport à l'histoire des lieux [séq. 7] : *Effervescent* d'Anton Smit – visage introspectif, tourné vers la terre plutôt que vers l'horizon.

La ville de Thiaroye, où sont tournées de nombreuses scènes d'*Atlantique*, fut le théâtre d'un crime colonial baptisé « massacre de Thiaroye ». Le film d'Ousmane Sembène et Thierno Faty Sow, *Camp de Thiaroye* (1988), a grandement contribué au retour de cet événement dans la mémoire nationale. Au matin du premier décembre 1944, des soldats et gendarmes français ont ouvert le feu sur des tirailleurs africains qui réclamaient leur solde de captivité à la suite de leur emprisonnement en Allemagne. Le bilan officiel (passé de 35 à 70 morts) est toujours contesté. Les archives coloniales étant sujettes à caution, plusieurs spécialistes s'accordent à dire que des exhumations et des fouilles archéologiques seraient nécessaires, afin d'adosser la mémoire de ce massacre à l'histoire et d'empêcher le travestissement des faits à des fins politiques. Il n'est pas explicitement question du massacre de Thiaroye dans *Atlantique*, mais le film contient une scène dans un cimetière (où des personnages du film revendiquent leur dû financier puis une sépulture digne), qui y fait sensiblement écho par les éléments qu'elle met en œuvre [séq. 15].

1 Patrick Dramé, « La monumentalisation du passé colonial et esclavagiste au Sénégal : controverse et rejet de la renaissance africaine », in *Revue de la société historique du Canada*, 2011, en ligne : id.erudit.org/iderudit/1008983ar



Récit

Suivre Ada



● Mirage et virage

Atlantique nous fait d'abord entrer dans un monde d'hommes, même si la présence humaine semble pour commencer bien dérisoire sur les chantiers montrés, presque désertés par la vie. C'est la colère des ouvriers qui semble, le temps d'une scène, les sortir subitement de l'étrange torpeur qui pèse sur ce monde flottant. Une énergie du désespoir reprend le dessus un court instant avant de laisser place à l'abattement. Débuter ainsi le film, avec ces présences masculines meurtries, c'est choisir de placer le récit sous le signe du mirage et du virage.

Le mirage, parce que c'est ainsi que Souleiman, ouvrier parmi les autres, apparaîtra à nos yeux : à peine avons-nous le temps d'observer ses traits, de situer son personnage, qu'il disparaît sans crier gare. A-t-on vraiment bien pris le temps de le regarder ? La frustration liée à cette présence insaisissable perdure tout le long du film, entretenue par des apparitions furtives. Seuls les miroirs et les rapprochements amoureux entre le jeune homme et Ada permettent d'imprimer à l'image la marque du personnage qui existe avant tout comme une présence charnelle et spéculaire [Mise en scène]. Le virage que le récit prend très tôt est hautement symbolique, il nous fait basculer d'un monde d'hommes à un monde de femmes. C'est le mouvement même que suit la filmographie de Diop quand elle passe de son court métrage *Atlantiques*, recueillant la parole de jeunes hommes, à son premier long métrage. Ce basculement du point de vue n'empêche pas la réalisatrice de retenir et intégrer dans sa fiction des éléments dont elle a eu connaissance, grâce à son cousin et ses amis, quand elle a tourné son documentaire : le fait que les départs en mer doivent être tenus secrets, le fait aussi qu'à partir des disparitions se développe tout un imaginaire proche du conte.

● Révélation

La rupture provoquée par la disparition subite de Souleiman évoque la mort brutale du personnage masculin dans *Le Silence de Lorna* de Luc et Jean-Pierre Dardenne (2008) : après le jaillissement inattendu d'une étincelle amoureuse entre Lorna et Claudie, l'homme qu'elle a épousé dans le



« Dans le long métrage, je pars du point de vue des femmes en m'inspirant de la figure de Pénélope dans l'Odyssée qui attend le retour d'Ulysse. L'idée n'était surtout pas d'en faire une attente passive mais au contraire que la disparition des hommes agisse comme un tremplin vers leurs propres reconquêtes »

Mati Diop

cadre d'un mariage blanc, la jeune femme est montrée, dans la séquence suivante, en train de préparer des vêtements pour l'enterrement de ce dernier. Dans ce film comme dans celui de Mati Diop, cette disparition subite d'un personnage dans les plis du montage contraint le récit à se construire sur un manque. Dans le film des frères Dardenne, cette absence est compensée par une croyance folle, celle de Lorna qui pense porter en elle l'enfant de Claudie alors que sa grossesse n'est pas confirmée par les médecins. Dans *Atlantique*, la disparition de Souleiman permet une double révélation concernant Ada. Il y a d'abord, à l'intérieur du récit, l'émergence d'une figure féminine qui devient centrale. Est aussi révélée une volonté féminine qui tend vers une clairvoyance, une détermination nouvelles quant à ses désirs et s'émancipe ainsi de toute injonction sociale. Ce rebond vital face à la mort rappelle la philosophie de certains person-

nages du cinéma de John Ford : par exemple, le jeune Abraham Lincoln dans *Vers sa destinée* (1939), qui joue son avenir professionnel sur la tombe de sa fiancée, en fonction de la position dans laquelle un bâton tombera. Son orientation décide de son sort : il sera avocat comme la jeune femme le souhaitait. « Il y a des souvenirs qui sont des présages », dira Ada à la fin d'*Atlantique*, s'inscrivant dans une même logique d'illumination.

● Trois plans

Trois plans rendent particulièrement compte de l'évolution d'Ada au fil du récit. Il y a d'abord le moment où la jeune femme apparaît pour la première fois à l'image [séq.3]. En raison du passage d'un train, sa présence ne





s'impose pas à l'image de manière continue; sa visibilité est intermittente, incertaine [Encadré: «Un train passe»]. Cette première représentation du personnage raccorde parfaitement avec sa difficulté à trouver un ancrage dans l'existence alors qu'elle est partagée entre deux hommes, l'un qu'elle aime (Souleiman) et l'autre qu'on lui impose (Omar). Pendant une partie du récit, elle semble toujours un peu ailleurs, quand bien même la mise en scène reste focalisée sur elle. Son regard nous entraîne dans des zones de flottement, d'errance; elle semble se soustraire ainsi au monde et se définir dans un ailleurs impénétrable.

Le deuxième plan révélateur de sa transformation arrive à l'issue de son passage en prison [séq. 11]. Il montre Ada marchant seule dans la rue. Peu de temps avant, rien ne semblait pourtant gagné quant à l'affirmation de la jeune femme: certes, nous apprenons par le commissaire qu'elle pousse des cris de sa cellule, mais étrangement, la bande sonore ne restitue aucunement ces sons. Cependant, une fois libérée, elle manifeste clairement sa volonté en rompant avec Omar. La mise en scène s'attarde alors sur la marche solitaire et décidée d'Ada dans la rue. D'abord tournée

vers l'agitation brouillonne des passants, la caméra pivote jusqu'à trouver dans son champ la jeune femme qui prend place symboliquement au centre du cadre. Ada imprime alors dans l'espace public un mouvement et à travers lui une volonté qui n'appartient qu'à elle. Son avancée frontale s'accompagne d'un air de guitare joyeux, léger, qui traduit lui aussi parfaitement cette première libération. Celle-ci se concrétise juste après par la revente de l'iPhone qu'Omar lui avait offert et son remplacement par un téléphone portable bas de gamme [Genre]. Ada négocie fermement avec le vendeur.

Le dernier marqueur fort de l'émancipation d'Ada correspond au plan final d'*Atlantique*. Sa puissance ne tient pas uniquement à la beauté de la composition simple de l'image, ni aux traits purs de l'actrice. Jusqu'ici très évasif, comme perdu dans le lointain, le regard d'Ada a changé; il perçoit nettement l'image en direction du spectateur et affirme ainsi une prise d'autant plus forte avec le monde qu'elle dépasse le cadre même du film pour nous interpeller directement. La puissance de ce regard-caméra résulte aussi du plan qui l'a précédé et qui montre une image de la jeune femme dédoublée dans le miroir. Ce dernier rappel de l'expérience spéculaire qu'elle a vécue, propice en théorie à une confusion identitaire, semble au contraire s'inscrire dans un processus de reconstruction et de (re)naissance. Telle est la singularité du récit de Mati Diop, qui ne tient pas à faire d'Ada une figure tragique, happée par la mort, mais au contraire une héroïne moderne. Son affirmation résonne aussi avec un certain cinéma dit de la modernité¹: le regard-caméra d'Ada évoque inmanquablement celui affirmé de la jeune femme indépendante de *Monika* d'Ingmar Bergman (1953), pour semble-t-il lui offrir un nouvel élan déchargé de sa noirceur et de son amertume initiales. Contrairement à Monika, le personnage de Mati Diop porte en lui une promesse, celle d'une découverte de soi et d'une prise en main toute nouvelle de sa vie – «Ada, à qui l'avenir appartient».

● Un train passe

Les élèves porteront leur attention sur le moment où Ada et Souleiman se retrouvent pour la première fois, dans la rue. Ils s'interrogeront sur le caractère visiblement accidentel de cette rencontre en ville et sur l'effet produit par le passage du train entre eux. Quel sens ce choix de mise en scène a-t-il? Que révèle-t-il du récit à venir? Il n'est évidemment pas anodin qu'une frontière – posée dans l'instant même de l'action comme infranchissable – sépare le jeune couple. Cet obstacle raconte déjà l'amour impossible qui sera le leur. Le train préfigure aussi le départ imminent de Souleiman. Se dessine aussi à travers son passage une ligne de démarcation entre le masculin et le féminin (Ada est en compagnie de son amie Mariama) qui marquera jusqu'au bout le film. L'effacement par intermittence des jeunes gens à l'image annonce également le jeu entre les apparitions et disparitions qui constitue un motif central de la mise en scène du film. Autrement signifiant est aussi le sentiment, face à cette scène, que les personnages à l'arrêt sont également traversés intérieurement par un courant invisible – celui probablement de leur amour. Ceci est renforcé par leur échange de regards, intense malgré l'impermanence de l'image, et l'obstacle du train.

Plus tard, le passage d'un train opère comme un rappel de ce premier moment: il se produit la nuit, alors qu'Ada prend la fuite après avoir entrevu Souleiman dans un miroir chez Dior [séq. 13]. La lumière presque aveuglante de la locomotive semble relayer le trouble optique de la jeune femme.

1 Cette modernité est en partie associée à une perte des illusions et à l'exposition par le cinéma de ses propres moyens de fabrication.

Genre

Hantises

● Foyer du fantastique

La description de la jeunesse dakaroise est un élément moteur de l'approche fantastique de Mati Diop, soucieuse de faire émaner de la réalité sociale les signes propres au genre. Le début du film, sur le chantier, permet déjà de saisir que les jeunes hommes au travail vivent déjà dans un monde spectral, hanté par un horizon qui ne peut que les engloutir. Le surnaturel se niche dans l'écart cruel creusé entre cette jeunesse sénégalaise et l'environnement dans lequel elle évolue. Cette fracture se reflète dans le partage d'Ada entre deux hommes, celui qu'elle aime et qui lui échappe faute de pouvoir vivre dignement dans son pays, et celui qu'elle épouse car il est un bon parti. La scène de mariage est particulièrement révélatrice d'un fantastique qui prendrait sa source dans cette faille sociale [séq. 7]. Ada, à peine visible sous son voile, y apparaît comme l'ombre d'elle-même. Le contraste qui s'opère par la suite, quand la mariée et ses amies occupent la chambre nuptiale, met littéralement à nu l'autre facette de cette même réalité : dans la lumière crue de la pièce, les jeunes



femmes ne sont plus que des corps. Cette représentation raccorde avec le traitement qui est fait d'Ada en tant que femme, et avec aussi la tentation de certaines de ses amies de faire un mariage sans amour pour changer de niveau de vie. La possession s'avèrera pour elles un moyen détourné, métaphorique, d'avoir prise symboliquement et temporairement sur une réalité que d'ordinaire elles subissent.

« Faire un film fantastique à Dakar ne veut rien dire : le fantastique fait partie de la ville, il est déjà là. Il n'y a pas de séparation entre le visible et l'invisible, entre les vivants et les morts »

Mati Diop

● L'enquêteur coupable

Les élèves pourront s'interroger sur le personnage de l'inspecteur Issa, le plus important après Ada, et le seul homme possédé du film. Quel sens peut-on donner à la possession dont il est victime, lui qui incarne la rationalité ? Pourquoi le fantôme de Souleiman s'empare-t-il de lui plutôt que d'Ada ? Le fait que le disparu agisse à travers un représentant de l'ordre donne aux actes du possédé une portée symbolique forte : l'ordre social se trouve subitement retourné (comme les yeux d'Issa) pour laisser place à une autre réalité, et même à une autre vérité du monde, comme si une forme de clairvoyance naissait de ce trouble. L'inspecteur est contraint de regarder le monde non comme un élément extérieur, mais au contraire comme une réalité à laquelle il appartient – en témoigne la vidéo du mariage dans laquelle il se voit avec les yeux blancs. Son expérience tend elle aussi vers une forme de réajustement d'un individu dans le monde.

Les élèves pourront creuser le lien entre Issa et la figure d'Œdipe, en retraversant l'histoire de ce célèbre héros de la mythologie grecque, coupable sans le savoir de la mort de son père, Laïos. C'est en enquêtant sur le meurtrier de l'ancien roi de Thèbes, dont il a épousé la femme, qu'Œdipe découvre qu'il est l'auteur du meurtre de son père et qu'il a épousé sa propre mère. Accablé par ce terrible destin, il se crève les yeux. L'image de ce personnage devenu aveugle interroge dans la résonance qu'elle crée aussi avec les yeux blancs d'Issa possédé, malgré leurs états pourtant très différents. Ces yeux aveugles ne seraient-ils pas dans les deux cas révélateurs non seulement d'une malédiction, mais aussi d'une tragique et suprême clairvoyance ? Quelle serait dès lors la vérité découverte par Issa à la fin du film ? Quelles pensées, quelles émotions peuvent bien le traverser lors de sa marche finale ?

● Féminisme et utopie

Dans un premier temps, deux profils de jeunes femmes se dessinent : il y a d'un côté Mariama, l'amie d'enfance d'Ada, qui incarne une certaine hypocrisie sociale et réprouve la relation d'Ada et de Souleiman, et de l'autre Dior et Fanta qui travaillent dans la boîte de nuit, ne vivent plus chez leurs parents et, on le devine, ont des mœurs plus libres. Il est intéressant de voir que les manifestations fantastiques remettent étrangement sur le même plan ces personnages féminins pourtant différents : Mariama et Fanta sont traversées par le même mal qui enfièvre leur corps et les cloue au lit. Si l'interprétation de ce phénomène reste ouverte, on peut noter à travers cette mise à l'unisson des corps féminins (par la possession), l'expression d'un mouvement égalitaire et peut-être d'une forme de solidarité qui donnent au fantastique une dimension utopique. Ainsi voit-on Mariama dans le cimetière se joindre aux autres filles et réclamer à leurs côtés l'argent dû.



L'alliance entre les hommes et les femmes qui s'effectue à travers les possessions s'impose également comme une image symboliquement forte de relais, de cohabitation plus que de maléfice. Dans l'expression même de la violence, *Atlantique* se démarque du genre du film de vengeance et de possession pour laisser ainsi place à une justice sociale qui est certes incendiaire, mais pas meurtrière : le crime reste du côté des puissants. Mati Diop décrit ainsi la manière dont son film s'ouvre à cette dimension collective : « Il s'agissait d'un film davantage axé sur la hantise, sur le fait que les fantômes prennent naissance en nous. Et je trouvais que la possession incarnait le mieux cette idée-là. Même si je veux que le spectateur croie vraiment qu'elles sont possédées (et je pense que ça marche à l'écran), j'aime aussi l'idée que cela puisse aussi évoquer l'idée d'une sorte de délire collectif. »¹

● Inspirations

Mati Diop a en partie puisé son inspiration fantastique dans des légendes issues de l'imaginaire musulman. Il est fait référence à travers les cas de Fanta et de Mariama à une possible manifestation de djinns : il s'agit de créatures surnaturelles mais terrestres, qui n'ont pas accès aux cieux. Le Coran les présente comme dotés d'un libre arbitre, sujettes à des apparitions furtives et créées à partir de fumée sans feu. Ces caractéristiques sont reprises dans le film et fixent le cap d'une certaine esthétique fantastique suggestive [Mise en scène].

Quelques références cinématographiques ont également nourri l'imaginaire de la cinéaste, à commencer par *Fog* de John Carpenter (1980). Situé à Antonio Bay, dans un petit port du nord de la Californie, ce film fantastique raconte le retour de fantômes venus se venger du massacre dont ils ont été victimes en 1880 par les membres fondateurs de la communauté, parce qu'ils étaient atteints de la lèpre. Alors que le paisible village de pêcheurs s'apprête à fêter le centenaire de sa naissance, les revenants passent à l'attaque, portés par un brouillard épais et fluorescent venu de la mer. Plus que l'esprit vengeur, Mati Diop retient de *Fog* l'atmosphère brumeuse et l'éclairage surnaturel qui l'accompagne, faisant du paysage maritime une matière et un personnage fantastiques à part entière.

Le cinéma d'Apichatpong Weerasethakul constitue une autre source d'inspiration pour Mati Diop et, dans une logique de ricochet plutôt que de comparaison, on citera son film *Uncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* (2010). À l'approche de la mort, le personnage-titre se voit entouré de ses proches, vivants et morts : s'assoient à sa table ses chers disparus, sa femme et son fils devenu un singe. Boonmee voit dans sa mort prématurée son karma, à savoir la conséquence de son passé meurtrier – car il a tué autrefois des communistes. Le film fait de la mort l'expérience d'un seuil à franchir et d'une véritable mue. Il donne ainsi forme à un voyage cinématographique sensuel mais aussi mémoriel, où le fantastique se déploie à travers des couches d'histoire, d'imaginaire, de refoulé qui constituent un pays.

Dans le sillage du film de Weerasethakul, des résonances apparaissent entre *Atlantique* et des films ouverts aux manifestations et même plutôt aux cohabitations fantastiques, sans pour autant s'inscrire pleinement dans le genre. Il s'agit d'un cinéma dont les émanations hallucinatoires sont rattachées à l'histoire politique d'un pays et hantent le présent des personnages. C'est le cas de *Los silencios*, film brésilo-colombien de Beatriz Seigner (2019), qui raconte l'arrivée d'une mère et de ses deux enfants dans la petite île de Fantasia, située en Amazonie. La guerre civile colombienne a emporté le mari et la fille d'Amparo, mais leurs fantômes s'invitent dans le quotidien de cette femme.

Fog (1980) © DVD/Blu-ray Studiocanal



Los silencios (2019) © DVD Pyramide Vidéo



Peu à peu, une distinction inattendue entre les vivants et les morts se fait jour, via l'association de revenants à des couleurs fluorescentes. Comme dans *Atlantique*, mais dans une temporalité plus étalée, le film met à jour un mouvement de vie, de reconstruction, qui ne peut se faire qu'en passant par un dialogue avec les disparus.

● Film de possession, film d'amour

Les films de possession appartiennent à une catégorie horrifique principalement destinée à un public d'adolescents. Le genre cinématographique est associé à un certain folklore fantastique : des transformations spectaculaires et des manifestations démoniaques, comme dans un des films les plus emblématiques de cette catégorie, *L'Exorciste* de William Friedkin (1973). Y sont bien souvent abordées les thématiques du bien et du mal, de la sexualité.

Les élèves pourront se demander en quoi *Atlantique* se démarque de ce genre cinématographique et ce qui se joue à travers les histoires de possession racontées. Deux enjeux apparaissent : l'un est lié à la vengeance, qui revêt ici un caractère social et s'avère d'une violence modérée ; l'autre se situe sur le plan sentimental. Plus qu'un film de possession, *Atlantique* est peut-être avant tout un film d'amour et de fantômes qui donne une forme fantastique à un amour impossible. Un lien pourra être établi avec le film *Peter Ibbetson* d'Henry Hathaway (1935), dans lequel des amants séparés parviennent à se retrouver dans leurs rêves.

Par ailleurs, on peut noter que *Virgin Suicides* de Sofia Coppola (1999), autre référence de Mati Diop, fait de la question de la possession une affaire de point de vue : c'est la mère très catholique des cinq jeunes héroïnes du film qui voit ses filles comme des possédées, contaminées par le « démon » du sexe et du rock.

¹ courte-focale.fr/cinema/entretiens/entretien-mati-diop-atlantique-2019

Mise en scène

Variations spectrales

C'est au cœur même de l'image que se joue la partition fantastique et fantasmagorique d'*Atlantique*. Le parcours des personnages, leurs transformations s'écrivent dans les variations de lumière, les surfaces de projection, les jeux de reflets et de cadres. Ces éléments constitutifs de la mise en scène ouvrent des brèches dans l'espace et le temps pour donner vie à l'invisible.

● Matière de l'air

Partagé entre le jour et la nuit, *Atlantique* ne déploie pas uniquement ses effets fantastiques dans ses phases nocturnes. Côté jour, il décline une gamme de lumière qui nous sensibilise immédiatement à la matière de l'air, à son langage invisible. Mati Diop accorde immédiatement aux lieux et à l'atmosphère qui s'en dégage une attention profonde, presque grave, égale à celle qu'elle porte aux visages des personnages principaux. Premier décor d'*Atlantique*, le chantier sur lequel Souleiman travaille se dresse dans un ciel un peu poussiéreux, dont la luminosité voilée reste malgré tout dense. Dans cet éclairage étrange, presque brumeux, la tour moderne qui voisine le bâtiment en construction s'apparente immédiatement à un corps fantôme [Décor] qui ne semble pas uniquement dominer l'espace, mais aussi le hanter. Quant aux constructions en cours, elles s'apparentent dans cette atmosphère à des ruines, motif qui traverse tout le film. L'observation des lieux est ici indissociable d'une observation de l'air, de cette brise infime qui soulève les bâches, circule entre les murs, entre les corps des ouvriers qui apparaissent progressivement. Les teintes sable qui gagnent l'image évoquent aussi la sécheresse, le désert. Elles contribuent à placer ces traces du monde moderne hors du temps, dans une étrange suspension – un troupeau de bovins passe. Dans la lumière du jour, nous mesurons déjà la capacité d'un tel projet à générer des formes spectrales.

« L'idée est d'explorer le langage cinématographique par le détail, en abordant les images et leur composition. C'est pour ça qu'on retrouve beaucoup d'éléments composites dans le film : des textures, des reflets, des vitres, des tissus ou encore des ombres et des halos de lumière »

Mati Diop

● Infiltrations lumineuses

L'expérience de la lumière proposée par le film touche aussi directement les corps ; on pourrait même dire qu'*Atlantique* procède à l'infiltration d'un corps par la lumière, à la manière d'un essai chimique. Cette rencontre fantastique connaît plusieurs stades. Lors de l'unique moment où Ada et Souleiman (vivant) se retrouvent en amoureux [séq. 3], leurs corps filmés de près dévoilent une répartition très charnelle de la lumière : leur peau, exposée aux caresses du soleil, s'efface régulièrement dans l'ombre d'un contre-jour.



La caméra de Mati Diop s'attarde sur cette inscription très physique des personnages, imprimant ainsi à l'image, dans et par la lumière, la marque d'un dernier moment partagé qui ne sera bientôt plus qu'un souvenir. Quand, plus tard dans le film, Ada retrouve Omar à la terrasse d'un hôtel [séq. 7], la lumière a pris une teinte plus dorée qui révèle l'entrée de la jeune femme dans un autre milieu social, favorisé. Dans ce cadre luxueux, un élément du décor ne passe pas inaperçu : il s'agit d'une sculpture d'Anton Smit, *Effervescent* [Décor], qui représente le visage d'un homme, creux comme un masque, dont une partie est percée de trous qui laissent passer la lumière. Située entre la piscine de l'hôtel et la mer, la sculpture fait écho à Souleiman disparu et au moment où, dans la boîte de nuit, le corps d'Ada est balayé par des points lumineux verts [Séquence]. Prend ainsi forme, par ce mouvement d'infiltration donné à la lumière, l'image d'une traversée intérieure, à défaut de la traversée réelle de l'*Atlantique* rêvée par Souleiman. C'est la mer qui semble permettre ce retournement fantastique.





● La flamme et le souffle

D'autres liens entre la lumière et le fantastique se manifestent. Juste après la disparition de Souleiman, Ada allume dans sa chambre une bougie et prie devant elle [séq. 6]. Sa flamme reste allumée à ses côtés quand la jeune femme reste clouée au lit, dans l'incapacité de répondre aux sollicitations de ses amies. La nuit suivante, après le récit d'un conte racontant la prise dans des filets de pêcheurs d'un gros poisson qui n'est autre que Souleiman mort, le disparu fait une apparition furtive à la lumière de cette bougie, qu'il souffle. S'agit-il d'un rêve ou de sa première intervention fantomatique? Le vent, qui s'est levé et gonfle le rideau de la chambre d'Ada, aurait tout aussi bien pu être à l'origine de cette extinction. Autour de la lumière, une nouvelle forme d'intrusion a lieu, à laquelle le vent se mêle. Comme à son retour de la boîte de nuit, l'amoureuse s'expose aux bourrasques, se laissant traverser par un courant invisible et violent.

L'incendie dans la chambre nuptiale associe à nouveau Souleiman au feu, dans un geste violent et même criminel cette fois-ci. Bien qu'Ada n'y soit pour rien, cet événement revêt presque une dimension télékinésique, tant il raccorde parfaitement avec l'état de la mariée qui ne veut pas d'une telle union. Quoi qu'il en soit, cet embrasement survenu

sans départ de feu reprend l'idée d'une intrusion associée à un phénomène invisible.

● Incandescences et propagation

Le feu continue à se répandre d'une autre manière au début de l'enquête. Lors de la première convocation d'Ada au poste de police [séq. 8], un rai de lumière orangé traverse son bureau et éclaire son visage en sueur. La projection sur le mur de l'ombre d'Issa attire notre attention sur une photographie de lui en costume de fonction. Elle fait écho au portrait de Souleiman, que nous découvrons chez sa mère quand Issa vient l'interroger et qui apparaît juste après un dernier plan sur le matelas brûlé [séq. 8]. Le montage pose ainsi des associations visuelles et causales entre le feu, l'incendiaire suspecté et l'inspecteur fiévreux. Cette progression met à jour la propagation d'un phénomène d'incandescence presque insoutenable pour l'inspecteur transpirant. En suivant son agitation dans l'espace de son bureau, d'autres projections lumineuses apparaissent sur les murs, échos du feu intérieur qui semble le ronger. C'est dans un éclairage similaire que Fanta est montrée allongée sur un canapé de la boîte de nuit [séq. 8] : la fièvre semble l'avoir gagnée elle aussi, alors que Dior constate qu'elle est glacée. Même si l'éclairage de la chambre de Mariama, également malade et alitée, est moins marqué, il revêt également une tonalité chaude, rose-orangée.

Placée à la suite de ces images, la vue du soleil couchant sur la mer, accompagnée par les synthétiseurs lunaires de la compositrice Fatima Al Qadiri [Musique], renforce la dimension surnaturelle de ce motif incendiaire. Ce ciel embrasé, entre chien et loup, définit à lui seul un seuil fantastique, un espace en mutation propice au réveil des possédés.

● Nuits extra-lucides

Le voyage de la lumière proposé par Mati Diop se transforme et se prolonge la nuit. L'obscurité se teinte régulièrement de halos colorés allant de l'éclairage orangé des réverbères (échos du feu) au bleu des néons de la boîte de nuit, en passant par le laser vert de ce même lieu qui donne à l'espace



un rayonnement cosmique [Séquence]. Montrée dans des phases différentes, presque aussi fréquemment que la mer, la lune préside à ce nouvel ordre formel du monde, provoquant des jeux d'ombres et de reflets, des inscriptions changeantes et plus incertaines des corps dans l'espace – entre visions, hallucinations et fusions avec l'obscurité.

La fête de mariage, également de nuit, apporte d'autres éclairages assez irréels eux aussi [séq. 7]. Il y a d'abord la lumière aveuglante fixée à la caméra qui filme l'arrivée de la mariée effacée sous son voile ; sans doute s'agit-il de la caméra qui a filmé Issa possédé par Souleiman. Une autre forme d'aveuglement se produit dans la chambre nuptiale dont l'éclairage agressif marque encore plus radicalement l'image. Sous cette lumière, Ada et ses amies semblent condamnées à être des corps sous cloche. La mariée préfère se retirer sur une terrasse non éclairée pour pleurer, tandis que son amie Dior tente de l'aider à assumer son refus de cette nouvelle vie. D'autres éclairages autrement irréels prennent forme dans cette séquence : le bleu et le rose de néons fixés au plafond du salon où s'organise la cérémonie, puis l'éclairage verdâtre du couloir (quand Mariama signale avoir vu Souleiman) dans lequel on est tenté de voir un rappel du rayon vert de la boîte de nuit, associé au disparu.

La représentation des possédées se fait dans un éclairage nocturne aux effets discrets. Les créatures ne bénéficient

pas d'un éclairage marqué, elles se présentent comme de pures émanations de la nuit dont ressortent la peau luisante et les yeux blancs, lesquels sont dirigés vers le patron des ouvriers comme un doigt accusateur.

Sueurs froides (1958) © DVD/Blu-ray Universal



● Au bout du fil

Les élèves pourront repérer le rôle joué par le téléphone portable dans la mise en scène. Comment participe-t-il à l'entrée dans le fantastique ? Comment transforme-t-il notre perception de l'espace et du temps ?

Cet objet intervient d'abord pour mettre en évidence le rapport distant qu'Ada entretient avec Omar. Sa relation avec Souleiman se passe d'abord de cet instrument et se présente sous un jour plus évident, presque magique : le hasard les place l'un en face de l'autre dans la rue comme si existait entre eux un rapport d'aimantation. Le téléphone entre en scène dans leur histoire une fois le garçon parti : Ada guette un message de son amoureux avant la soirée où elle doit le retrouver, puis elle l'utilise après l'annonce du départ, comme ses copines, pour joindre l'absent [séq. 5]. Parce qu'ils illuminent dans la nuit les visages des jeunes femmes qui appellent, les téléphones portables initient un nouveau mode d'ancrage à l'image, la manifestation d'une présence en alerte, suspendue à la lumière. Si les téléphones portables ancrent la jeunesse filmée dans son époque, ils restent limités, notamment dans leur exploitation fantastique, à une fonction rudimentaire qui ne nécessite pas qu'ils soient à la pointe de la technologie. En témoigne la revente par Ada de l'iPhone offert par Omar pour un téléphone bas de gamme, très limité. Ainsi, il ne sera pas question pour la réalisatrice d'utiliser cet objet pour fabriquer des images fantastiques (seule une planète, peut-être bien Saturne, apparaît sur l'iPhone d'Ada), mais plutôt pour les susciter dans l'esprit du spectateur.

Pas question non plus de donner une voix au disparu comme dans « Night Call » (1963), épisode de *La Quatrième Dimension* réalisé par Jacques Tourneur, durant lequel une vieille femme reçoit des appels de l'au-delà après la chute d'un poteau téléphonique sur la tombe de son mari. Cette exploitation à minima du téléphone portable permet de rendre la communication avec le lointain plus mystérieuse et plus fragile, et donc de jouer sur une corde fantastique intime qui ne cherche pas à susciter la peur.

● Le rayon vert

Une comparaison pourra être faite par les élèves entre la scène de retrouvailles entre Ada et le fantôme de Souleiman et la scène de *Sueurs froides* d'Alfred Hitchcock (1958) durant laquelle le personnage de Judy (Kim Novak) revêt, à la demande de Scottie (James Stewart), l'apparence de Madeleine, une femme morte qu'il a aimée [01:48:40 – 01:52:38]. Quels éléments similaires retrouve-t-on dans les deux séquences ? On note des résonances dans le travail de la lumière et de la couleur : dans le film d'Hitchcock, le néon de l'enseigne de l'hôtel projette sur la jeune femme un halo vert qui lui donne une dimension fantomatique. Le miroir, dans lequel se dédouble Judy sur un fond vert, participe à la figuration de cette projection fantomatique et fantasmatique. On peut mesurer la trajectoire du vert tout au long de la séquence, jusqu'à sa propagation finale en arrière-plan au terme d'un mouvement circulaire de la caméra autour du couple. Le fond vert qui remplit alors l'écran évoque ceux utilisés au cinéma pour incruster un faux décor en arrière-plan d'une image (un ciel, par exemple, pour nous faire croire qu'un personnage vole). Cependant, ici, le faux décor qui se glisse derrière les personnages dans la chambre d'hôtel résulte d'un autre effet, ce qu'on appelle une transparence (une image a été projetée derrière les acteurs).

Dans *Atlantique*, le décor ne se transforme pas au moment des apparitions de Souleiman, mais il est rendu mouvant par les changements d'angles, les jeux de miroir, le ballet des lumières vertes autour du couple qui s'embrasse. Le vert dessine là aussi un espace de retrouvailles fantastique, une ouverture sublimée et subliminale vers laquelle aura tendu toute la mise en scène du film.

● Figurer l'absence

Après le départ de Souleiman, la mise en scène porte la marque de son absence et de celle des autres hommes en s'arrêtant sur des espaces vides qui se donnent aussi à voir comme des surfaces de projection. Le premier élément à figurer l'absence est peut-être bien la mer, et ce dès le retour en pick-up des ouvriers après la réclamation de leur paie [séq. 2]. Le montage alterné entre de longs plans de la mer et de Souleiman crée entre eux un puissant lien d'aimantation et même d'aspiration; le paysage maritime semble déjà l'engloutir. L'aube qui suit l'annonce du départ des hommes en pirogue [séq. 6] porte encore les traces de la couleur fantastique qui a traversé cette nuit de désolation: le vert semble infuser dans l'air ambiant, déteindre dans les chambres désormais vides des hommes. Parce que la caméra prend le temps de s'arrêter sur les objets qu'ils ont laissés, ces vies évaporées deviennent presque palpables dans ces lieux de désertion.

Le vent qui soulève les rideaux s'inscrit dans le prolongement des vagues. Il semble faire entrer la mer (hors champ) dans les intérieurs, et donc introduit déjà un peu de ce fantastique invisible qui gagnera progressivement du terrain jusqu'à s'incarner. Cet effet revient dans la chambre de l'héroïne: «Ce qui m'intéressait par rapport à Ada, c'était de montrer comment la présence de l'océan rentre dans la chambre», raconte Mati Diop¹. Filtres de lumière et seuils symboliques, les tissus presque transparents gonflés par l'air se présentent dès lors comme des écrans propices aux projections fantasmagoriques. Ce frémissement surnaturel, essentiellement fondé sur des vibrations infimes et une persistance contemplative, évoque le cinéma de Jacques Tourneur qui, avec la collaboration de son producteur Val Lewton, a réinventé le cinéma fantastique en l'inscrivant dans une forme suggestive permettant une approche intime des angoisses de ses personnages. On pense notamment à la poésie mélancolique de *Vaudou* (1943), dans lequel une jeune infirmière envoyée sur une île des Caraïbes pour soigner une jeune femme découvre que celle-ci est un zombie. Sa rencontre avec cet envers fantastique de la réalité est pour elle aussi une expérience avant tout déambulatoire, atmosphérique et amoureuse.

● Faire entrer l'au-delà : surcadres, miroitements et dédoublements

À l'intérieur même de ces espaces creusés par l'absence, des brèches s'ouvrent pour accueillir des visions et infiltrations nouvelles. L'image la plus emblématique de cela est celle montrant la mer à travers les fenêtres de la boîte de nuit. Cette composition revient à plusieurs reprises, sous des éclairages différents, et permet de pointer la mer comme un espace d'apparition, à l'image d'un écran de cinéma. Tout au long du film, des percées sont formées par les cadres de fenêtres et des miroirs, motifs omniprésents que Mati Diop associe souvent. Ainsi, dans la chambre nuptiale brûlée, le miroir qui reflète la tête de lit calcinée est montré à côté d'une fenêtre à barreau par laquelle personne n'a pu passer. Marqueur de l'intrusion, le miroir joue parfaitement son rôle fantastique: il tient lieu de deuxième fenêtre comparable à un écran et à une porte ouverte sur d'autres formes d'intrusion. Cette composition annonce les rencontres à venir d'Ada et de Souleiman, dans la chambre de Dior puis dans la boîte de nuit. Ces apparitions spéculaires contribuent à situer le fantastique sur un terrain subjectif, en tout cas pour ce qui concerne le personnage d'Ada. C'est d'ailleurs son propre reflet, et non celui de Souleiman, que nous voyons dans le miroir à la fin du film, ce qui permet de désigner cet élément du décor comme l'instrument d'une transformation



finale très intérieure [Récit]. Le moment précis où Issa se découvre sur les images de la vidéo apparaît comme un prolongement de ce motif spéculaire. Figure emblématique du fantastique, le dédoublement apparaît ici dans une dimension presque schizophrénique qui pourrait bien raconter quelque chose d'un certain malaise ou tourment de la société sénégalaise. La scène citée évoque certains jeux formels similaires élaborés par David Lynch dans *Lost Highway* (1997), film noir et fantastique illustrant parfaitement le phénomène d'inquiétante étrangeté conceptualisé par Sigmund Freud.

● Face à la mer

L'autre grand miroir du film, c'est bien sûr la mer, à cette différence près que ce sont avant tout nos pensées, notre imagination qui se reflètent sur cet écran opaque et mouvant. Les élèves s'interrogeront sur la place de ce motif dans le film. «Les plans étaient très variés pour regarder l'océan de multiples manières», raconte Claire Mathon, la directrice de la photographie¹. Que leur inspirent les différents plans isolés de la mer? Se souviennent-ils de la première fois qu'on la voit dans le film? Quel sens a cette première apparition? De quelles manières les lumières et le montage influencent-ils notre perception de la mer?

Une comparaison pourra être faite entre les deux récits de la mort de Souleiman, le premier sous la forme d'un conte et le deuxième sous la forme d'un témoignage fantastique. La mer est-elle mise en scène de la même manière dans ces deux moments? Quel rôle joue-t-elle dans notre perception des événements? Dans ce moment-là, voit-on toujours l'océan comme Souleiman le voyait au début du film?

1 prix.cst.fr/entretiens-avec-les-laureats-du-prix-de-la-cst-2019

1 courte-focale.fr/cinema/entretiens/entretien-mati-diop-atlantique-2019

1



2



3



4



5



6



7



8



Séquence

Entrer dans la nuit

[00:16:45 - 00:22:08]

● Attente et désertion

La première séquence nocturne d'*Atlantique* correspond à l'annonce de la disparition en mer de Souleiman et d'autres jeunes hommes. La nuit se présente donc comme le premier cadre offert à l'expression de leur absence, possiblement définitive. Avant même que le récit prenne ce tournant dramatique, l'obscurité nous invite déjà à pénétrer dans un espace parallèle et secret, annonciateur de la disparition et du fantastique à venir. Le reflet d'Ada dans le miroir [1], l'absence de message sur son téléphone, le faible éclairage orangé, la brise qui soulève le rideau de sa chambre derrière lequel elle se glisse comme une ombre [2], la rue déserte traversée par la jeune femme [3]: tout concourt à ouvrir autour d'elle un espace d'attente, de projection et de désertion.

La trajectoire d'abord solitaire d'Ada devient plus joyeuse lorsqu'elle longe le bord de mer accompagnée par trois amies [4]. D'abord en retrait, l'amoureuse rêveuse se laisse porter par l'euphorie de ses camarades – leur exaltation est à l'unisson des vagues tonifiantes qui frappent le rivage et de la musique de la boîte de nuit vers laquelle elles se dirigent. Leurs silhouettes se découpent plus nettement quand apparaissent dans la profondeur de champ les projecteurs qui éclairent une petite portion de la plage.

● Des femmes esseulées

Une fois sur place, bien que les jeunes femmes soient arrivées à l'endroit même des spots lumineux, l'image reste encore marquée par des zones obscures, celles formées par la nuit en arrière-plan et surtout par les corps sombres et flous qui traversent le champ. Filmé depuis l'intérieur de la boîte, le petit groupe de filles que nous avons brièvement suivi se dissipe pour laisser place uniquement à Ada [5]. Au fil de son avancée, face caméra, et de son observation de l'intérieur du lieu, encore hors champ, l'expression de la jeune femme se modifie. Un premier contrechamp est donné à son regard qui s'arrête d'abord sur des silhouettes sombres de femmes (dont Dior) discutant autour du bar. Une d'entre elles tend un mouchoir à une fille que l'on devine en larmes [6]. Ada tourne la tête et poursuit son observation de la boîte de nuit [7]; la mise en scène nous invite par des raccords regard à épouser sa perception. Seules des jeunes femmes, tout juste visibles dans la pénombre ou l'éclairage d'un téléphone portable, figurent dans le lieu [8]. Personne ne danse, l'ambiance n'est visiblement pas à la fête. Les visages affichent une certaine gravité, mais l'image reste trop sombre pour donner une vision nette de ce qui se trame. Un deuxième regard finit par percer, celui de Dior, montrée du point de vue d'Ada [9]. Elle se dirige tout droit vers elle. Le plan qui suit ne raccorde pas sur son mouvement, mais montre Dior immédiatement placée aux côtés de son amie [10]. Cette courte ellipse ne rend que plus brutale l'annonce qu'elle fait à Ada du départ en pirogue de Souleiman et de ses copains. Leur attention est attirée par

9



13



10



14



11



15



12



16



la réaction vive d'une jeune femme expliquant, hors champ, que son frère Abdou ne connaît rien à la mer et qu'il ne sait pas nager. C'est la première fois de la séquence où la panique est clairement exprimée oralement, même si le visage de celle qui parle n'est pas visible: défilent le long d'un mur des silhouettes pour la plupart indistinctes [11]. Dans cette confusion visuelle, le champ de la peur semble s'étendre à toute cette communauté de femmes. Abandonnées à un même sort, elles habitent la nuit comme des condamnées, glissant, tendant déjà vers une forme spectrale qui annonce leur possession à venir et augure le passage dans un monde hanté par les absents.

● Ressac surnaturel

Un plan sur la mer agitée apporte alors une réponse peu rassurante à l'angoisse exprimée par la femme [12]: que peut-on espérer de ces vagues sorties des ténèbres? Cette vision marque la fin de la musique. Dans la continuité de ce dévoilement de la réalité, les voix sont mises à nu. Très vite, les phrases audibles laissent place à un brouhaha auquel se joint le bruit des vagues. C'est à nouveau Ada, en état d'observation, qui guide notre regard. Autour d'elle, les jeunes femmes s'apparentent toujours à des silhouettes peu identifiables: la dissimulation de leurs visages [13] par des mains ou des cheveux, ainsi que l'obscurité, par endroit bleutée, contribuent à leur donner une dimension spectrale. Filmées à l'entrée de la boîte, elles offrent alors un étrange tableau [14]: les éléments architecturaux sommaires ouverts sur la mer, en arrière-plan, évoquent une version nocturne

des compositions de tableaux romantiques mêlant des ruines antiques et des paysages maritimes, tandis que les téléphones portables ancrent la scène dans une réalité contemporaine. S'ouvre ainsi un espace de désolation auquel les vagues, en arrière-plan ou isolées dans un nouveau plan, donnent un écho douloureux et infini.

Comme les autres filles, Ada appelle sur son portable son amoureux parti en mer. Elle s'isole dans un coin de la boîte de nuit balayé par un faisceau lumineux composé de points verts [15]. Les voix des autres filles autour d'elle se sont étrangement éteintes et l'amoureuse, toujours un peu à l'écart des autres, est seule dans le champ. Parvient juste à ses oreilles le prénom enregistré de Souleiman quand elle tombe sur le répondeur. Accompagné du bruit des vagues, l'éclairage qui passe sur elle évoque le mouvement de va-et-vient de la mer. Il rappelle aussi le mouvement de rotation de la lumière d'un phare, mouvement que Mati Diop a déjà filmé de près dans son court métrage *Atlantiques*; à travers lui, une sorte de scannage, de sonde maritime s'imprime sur le personnage même d'Ada et introduit l'idée d'une fusion de deux espaces – l'invisible rejoint le visible, l'absent est figuré. Comme l'aiguille affolée d'une boussole, le double mouvement des points lumineux, du bas vers le haut et inversement, renforce cet effet de dérèglement spatio-temporel. Adossée à un canapé, Ada semble alors s'abandonner à ce ressac surnaturel. Les prémices du fantastique sont définitivement posées au moment où la lune vient clore le spectacle de cette désolation nocturne [16]. Cette confusion se confirmera par la suite quand, à l'aube, alternent des plans de jour et d'autres encore marqués par l'éclairage nocturne tacheté de vert.

Musique Champs magnétiques

● Première collaboration

Pour la bande originale d'*Atlantique*, Mati Diop a fait appel à la compositrice de musique électronique Fatima Al Qadiri, dont elle a découvert le travail en 2011 avec son album *Genre-Specific Xperience* et dont elle suit, depuis, le travail. Ses compositions correspondent pour la cinéaste à une musique de son temps qu'elle considère comme «visionnaire» : «Sa musique est sombre, sensuelle, hantée tout en étant ancrée dans une réalité géopolitique très précise.

Je me suis retrouvée dans son brassage culturel, dans son «paysage impossible» où cohabitent des éléments qui n'ont a priori rien à voir : nappes électroniques, chants sacrés, beats hip-hop, musique Spa.»¹

Par ailleurs, la cinéaste se réjouit «de confier la bande-son à une femme» constatant qu'il n'y a «que des hommes dans les duos réalisateurs/musiciens qui m'ont marquée, comme De Palma/Moroder, Carpenter et lui-même ou encore mon oncle et mon père, Djibril Diop Mambety et Wasis Diop»². Rares sont effectivement des femmes compositrices de musique de film, et si c'est une première pour Fatima Al Qadiri dans ce domaine, cette cinéphile n'attendait que ça.

Étonnant hasard, la musicienne est née à Dakar ; elle n'y vit que quelques mois, avant de partir pour le Koweït où elle grandit, mais cela établit malgré tout un lien avec le film pour la cinéaste qui «aime à penser qu'elle [Fatima Al Qadiri] a vécu ses premières expériences sensorielles là-bas» : «[...] pour moi, c'était crucial que la personne qui compose la musique ne soit pas étrangère aux enjeux culturels et politiques du film», précise-t-elle³.

● Vague à l'âme, effets aquatiques

Mati Diop est effectivement soucieuse que la bande-son de son film reflète aussi une certaine réalité. Si la cinéaste désire faire entendre en premier les bruits de la ville, qui seront récurrents, s'affirme aussi à travers la musique une autre forme d'ouverture aux diverses facettes du pays. Le travail d'improvisation de la compositrice, directement à partir des images du film, l'aide à s'imprégner de l'environnement dépeint : c'est sur cette base que toute la bande originale sera pensée. Ainsi, lors du retour en pick-up de Souleiman et ses collègues, synthétiseur et kalimba cohabitent pour soutenir l'expression d'un appel vers le large suggérée par le montage [*Mise en scène*]. Sont réunies ainsi



dans cette partition des sonorités modernes et traditionnelles : le synthétiseur enveloppe le jeune ouvrier dans une forme magnétique, prégnante, alors que le kalimba apporte une sonorité plus concrète, autrement entêtante, associée à l'Afrique. Les deux instruments se rejoignent pourtant dans la création d'une nappe hypnotique et la mise à jour d'un premier état d'absence au monde. Un premier lien étroit est posé entre la mer et la musique, qui sera entretenu tout au long du film, tout comme s'exprime aussi dès ce premier morceau une alliance forte entre la mélancolie et une forme déjà un peu surnaturelle : «Il y a toujours le sentiment de quelque chose de perdu dans ma musique», explique Fatima Al Qadiri⁴.

«Pour moi la musique [...] allait devoir prendre en charge toute la dimension invisible du film. Tout ce qui est là mais qu'on ne voit pas, qu'on ne peut pas filmer. Le monde des esprits»

Mati Diop

Un mélange entre tradition et modernité apparaît une nouvelle fois lors de la cérémonie de mariage, mais cette fois-ci sous une forme dissonante. Se mêle à la partition électronique le chant des femmes présentes à la fête (soit une musique intra-diégétique, qui vient de la scène filmée). La partie au synthétiseur commence un peu avant la séquence, sur un plan de l'océan la nuit. Cette amorce visuelle et sonore place immédiatement la cérémonie sous le signe de l'eau et préfigure le retour fantomatique de Souleiman de ce vaste tombeau que représente la mer. Cette orientation est pleinement soutenue par la musique électronique qui semble elle-même sortir des profondeurs aquatiques. Ses sonorités lentes et distordues agissent comme un filtre et influencent notre perception de l'image, donnant à la scène un caractère lointain (comme le chant des femmes), irréel, étrange, voire cauchemardesque.

La musique éclaire à elle seule la manière dont Mati Diop investit le genre du fantastique : il n'est pas question de faire jouer aux synthétiseurs une partition alarmante, propice à installer la peur comme chez John Carpenter, mais plutôt d'ouvrir les images du film à la forme poétique d'un tombeau qui accueillerait avec gravité, sensualité et mélancolie cette jeunesse disparue.



¹ gncr.fr/?films-soutenus=atlantique

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ francetvinfo.fr/culture/cinema/festival-de-cannes/fatima-al-qadiri-plasticienne-et-compositrice-du-film-atlantique-il-n-y-a-pas-de-frontiere-entre-les-arts_3641143.html

Filiation

Le cinéma de Djibril Diop Mambéty

● Jeunesse perdue

Les films de Mati Diop s'inscrivent dans une histoire cinématographique qui est également d'ordre familial. Le cinéma de son oncle Djibril Diop Mambéty, mort en 1998, constitue une référence et une source d'inspiration pour la réalisatrice. Dans son moyen métrage documentaire *Mille Soleils* (2013), elle revient sur les traces du premier long métrage de Mambéty, *Le Voyage de la hyène* (*Touki Bouki*, 1973), qu'il a réalisé à seulement 23 ans. À l'occasion de la projection du film à Dakar, elle suit Magaye Niang qui, dans le film de son oncle, interprétait Mory, un jeune beatnik qui rêve de partir à Paris avec la mystérieuse Anta, dont il est amoureux. Porté par des images fortes (celle par exemple du jeune homme roulant sur une moto ornée de cornes de zébu), *Le Voyage de la hyène* invite à une traversée très libre, inventive et malicieuse du pays. Loin d'emprunter une voie commémorative pour parler de cette œuvre devenue culte, la cinéaste place son film sous le signe du western et lui donne l'allure d'une épopée intime, poétique et proustienne. Elle s'intéresse à ce qu'est devenue cette jeunesse des années 1970 déjà partagée, à cette époque postcoloniale, entre son pays, le Sénégal, et l'appel d'un ailleurs qui la fait rêver. Si les motivations de l'exil ont aujourd'hui changé et se rapportent davantage à des raisons économiques, ce dilemme entre l'ici et l'ailleurs traverse le cinéma de Mati Diop et met en lumière une jeunesse perdue, thème central d'*Atlantique*. Notons que d'une certaine manière *Mille Soleils* est déjà hanté par la question de l'au-delà. Le parcours des acteurs du *Voyage de la hyène* résonne avec ceux des personnages du film de Mambéty : comme le personnage d'Anta qu'elle interprète, Marema Niang a quitté le Sénégal pour s'installer à l'étranger, précisément en Alaska. Quand Mory parvient à la joindre par téléphone, c'est un peu la voix d'un fantôme qu'il a au bout du fil¹.

● Dialoguer par les flots

C'est peut-être à travers le motif – autant plastique que géopolitique – de l'océan que ces deux cinéastes dialoguent le plus sensiblement autour de la jeunesse, du temps et du lien au Sénégal. Dans *Le Voyage de la hyène*, ce sont à travers des plans de vagues se fracassant sur des rochers que se raconte la scène d'amour entre les jeunes amants hors champ. Tout en exprimant l'intensité érotique, la mer se présente aussi comme un espace prémonitoire de disparition, qui marquera, dans la fiction et dans la réalité, la séparation des personnages et des acteurs du film. On retrouve ce présage dans la scène de retrouvailles amoureuses d'*Atlantique*, qui correspond à la dernière rencontre d'Ada avec Souleiman vivant. La jeune femme reproche alors à son amoureux de n'avoir d'yeux que pour la mer qui le happe déjà.

¹ Ce n'est pas la voix de Marema Niang que nous entendons à ce moment-là, mais celle d'une actrice qui reprend ce qu'elle a réellement dit lors de sa conversation téléphonique avec Magaye.

Dans *Hyènes*, que Djibril Diop Mambéty réalise vingt ans après son premier long, des personnages d'amants séparés font lointainement écho à Anta et Mory. Situé à Colobane, dans le village où le cinéaste a grandi (avec le père de Mati Diop, le musicien Wasis Diop), le film raconte comme *Atlantique* une histoire de vengeance, mais orchestrée différemment : le retour d'une femme, Linguère Ramatou, trente ans après son départ, est l'occasion pour elle de régler ses comptes avec la communauté et avec celui qui a été son amant, Draman Drameh. Devenue immensément riche, elle accepte de sauver le village de la misère, à condition que soit exécuté l'homme qu'elle a aimé et qui a causé sa perte. Au terme du film, les anciens amants se retrouvent au bord de la mer. L'un et l'autre savent leur fin proche. L'océan qu'ils contemplent est baigné d'une lumière dorée, presque irréelle. À travers ce paysage, Linguère et Draman semblent déjà contempler leur propre mort ; elle a la couleur de l'or, sorte de poison qui s'est propagé tout au long du film. Là est toute l'ambivalence de cet horizon et tombeau que représente la mer, d'une beauté mystérieuse et effroyable chez Mati Diop comme chez son oncle.



Mille Soleils (2013) © Norte

Le Voyage de la hyène (1973)
© DVD Carlotta Films



Hyènes (1993) © DVD/Blu-ray JHR Films





Document

Celles qui attendent

Mati Diop découvre les romans de Fatou Diome en parallèle de la réalisation de son long métrage et constate la similitude de leurs approches : « Je trouve [...] beau que sans se connaître, elle à travers la littérature et moi à travers le cinéma, on se soit d'abord intéressées à la question des départs en mer avant d'avoir parlé des femmes qui sont restées. »¹ La cinéaste se réfère dans ces propos à deux romans de l'écrivaine. Il y a d'abord *Le Ventre de l'Atlantique* (2003), premier roman de l'autrice, d'inspiration autobiographique, qui expose deux points de vue différents sur l'immigration, celui d'une femme d'origine sénégalaise vivant en France (comme Fatou Diome) et celui de son demi-frère qui rêve de quitter l'Afrique pour devenir footballeur en France. L'autre roman évoqué, qui adopte le point de vue des femmes, s'intitule *Celles qui attendent*. Il raconte le départ en pirogue de deux jeunes hommes sénégalais vécu par leurs mères, Arame et Bougna, et leurs épouses, Coumba et Daba. Leur histoire sera moins tragique que celle de Souleiman et de ses compagnons d'exil, mais elle met elle aussi en lumière les conditions de vie de ces femmes restées au pays, pour qui il est difficile de s'émanciper alors qu'elles sont prises au piège de la pauvreté et de traditions pesantes. L'extrait suivant décrit la montée de l'angoisse des mères après le départ de leur fils et l'annonce d'un naufrage.

« Les peuples marins ont le cœur accroché pour supporter la houle, mais cela ne les met guère à l'abri du vertige. Ils ont la peau dure pour supporter les morsures du sel ; mais comme ils n'ont pas une peau de pachyderme ni de la saumure dans les veines, ils finissent toujours par tanguer, assommés par les émotions. Et même quand rien ne se passait sur l'île, les échos du large déferlaient, brouillaient la musique routinière et suscitaient l'agitation.

Un jour, vers midi, une nouvelle se propagea par les ondes de la radio nationale, introduisant la terreur dans tous les foyers du village : une pirogue à la dérive s'était échouée sur les côtes brésiliennes, avec une quarantaine de crânes à

son bord. Personne ne savait encore d'où venait la fameuse pirogue, mais les cris avaient déchiré le sol du village. Il n'y avait évidemment pas de survivant, mais plus affreux encore, le journaliste, qui avait parlé en langue locale, n'avait pas dit des corps, mais bien *des crânes*. *Des crânes*, c'était là le détail atroce qui fendait le cœur des mères. Un film apocalyptique défilait dans la tête de chacune d'elles. Ces morts sans sépulture, elles les imaginaient parés du visage de leurs fils, affrontant les vagues, luttant contre les vents, souffrant du froid et de la faim, puis agonisant, sans secours. Ce qui faisait le plus pleurer les mères, comme Arame et Bougna, c'était la vision qu'elles se faisaient de ces corps abandonnés à la nature sauvage. Elles savaient que rien de ce qui flotte n'échappe à ce qui vole. Elles imaginaient donc des nuées de vautours s'abattant sur les cadavres, les déchiquetant, les dévorant goulûment. Elles visualisaient la danse macabre, un ballet endiablé de rapaces en ripaille, leurs becs féroces, ensanglantés, arrachant des chairs et s'insinuant dans les cavités. Arame et Bougna avaient grandi dans ce terroir où rien n'avait pu chasser totalement la culture animiste, selon laquelle l'interdépendance du vivant lie le sort de l'homme à ce qui l'entoure en garantissant l'équilibre du cosmos. Elles étaient élevées avec l'idée que la nature retourne à la nature, mais elles avaient beau se souvenir de cette immuable loi, les images cruelles que leur scénario reconstituait les bouleversaient. Ce jour-là, aucune d'elles ne trouva l'envie de déjeuner. Une peur glaciale s'était infiltrée en elles. Seules des précisions sur l'origine de la pirogue retrouvée auraient pu les débarrasser de ces terribles pensées qu'elles partageaient du regard sans jamais oser les formuler. Mais des précisions, personne n'en avait. »²

¹ lafrolesite.wordpress.com/2019/10/02/interview-mati-diop-realisateurice-atlantique-depeindre-femmes-de-mon-film-sont-survivantes

² *Celles qui attendent*, J'ai lu, 2021, p. 151-152.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Atlantique (2019), DVD et Blu-ray, Ad Vitam.
Le DVD comprend également le court métrage *Atlantiques* (2009) ainsi qu'un entretien avec la réalisatrice.

Films de Djibril Diop Mambéty cités

Le Voyage de la hyène (1973), coffret World Cinema Foundation, Carlotta Films.

Hyènes (1992), JHR Films.

Autres films cités

Peter Ibbetson (1935)
d'Henry Hathaway, DVD et Blu-ray, BQHL Éditions.

Vaudou (1943) de
Jacques Tourneur, DVD, Montparnasse.

Sueurs froides (1958)
d'Alfred Hitchcock, DVD et Blu-ray, Universal Pictures Home Entertainment.

Monika (1952)
d'Ingmar Bergman, DVD, Opening – Les Films de ma vie.

Fog (1973) de
John Carpenter, DVD et Blu-ray, Studiocanal.

L'Exorciste (1973) de
William Friedkin, DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.

Virgin suicides (1999)
de Sofia Coppola, DVD et Blu-ray, Pathé.

Le Silence de Lorna (2008)
de Luc et Jean-Pierre Dardenne, DVD, Blaq Out.

Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures (2010), d'Apichatpong Weerasethakul, DVD, Pyramide Vidéo.

Los silencios (2018), de Beatriz Seigner, DVD, Pyramide Vidéo.

BIBLIOGRAPHIE

Auteurs cités dans le dossier

- James Baldwin, *La Prochaine Fois, le feu* (1963), Folio.
- Fatou Diome, *Celles qui attendent*, J'ai Lu, 2010.
- Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, Le Livre de Poche, 2003.
- Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Gallimard, 1990.
- Derek Walcott, *Le Royaume du fruit-étoile*, Circé, 1992.

Articles sur Mati Diop

- Raphaël Clairefond, « "Jamais de la vie ils ne touchent à une virgule." Rencontre avec Mati Diop », *SoFilm* n°73, février 2024.
- Louise Dumas, « *Atlantique* », *Positif* n°704, octobre 2019.
- Ariel Schweitzer, « Dakar fantôme », *Cahiers du cinéma* n°759, octobre 2019.

SITES INTERNET

Articles sur le film

Amélie Dubois, « Mati Diop : Nouveaux rivages », Upopi#39 Cinémas d'Afrique :
↳ upopi.ciclic.fr/analyser/le-cinema-la-loupe/mati-diop-nouveaux-rivages

Clémentine Mercier, « Mati Diop, le pari Dakar », *Libération*, mai 2019 (dans sa version intégrale sur le site du GNCR (Groupement National des Cinémas de Recherche) :
↳ gncr.fr/?films-soutenus=atlantique

Entretiens avec Mati Diop

Guillaume Gas pour le site *Courte Focale* :
↳ courte-focale.fr/cinema/entretiens/entretien-mati-diop-atlantique-2019

Serge Kaganski pour le site du GNCR :
↳ gncr.fr/?films-soutenus=atlantique

Corentin Lê pour le site *Trois Couleurs* :
↳ troiscouleurs.fr/article/entretien-avec-la-realisatrice-mati-diop-pour-le-film-atlantique

Entretien avec Fatima Al Qadiri

Pour *France Info TV* :
↳ francetvinfo.fr/culture/cinema/festival-de-cannes/fatima-al-qadiri-plasticienne-et-compositrice-du-film-atlantique-il-n-y-a-pas-de-frontiere-entre-les-arts_3641143.html

Entretien avec Claire Mathon

François Reumont, pour l'AFC (Association française des directrices et directeurs de la photographie cinématographique) :
↳ afcinema.com/Ou-Claire-Mathon-AFC-parle-de-son-travail-sur-Atlantique-de-Mati-Diop.html

Thibault Elie, pour le site *Négatif* :
↳ negatif.co/entretien/claire-mathon

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/education-a-l-image#videos

Atlantique, le premier long métrage de Mati Diop, nous invite à changer d'optique et de continent pour regarder de l'intérieur le sujet tragique de l'émigration clandestine des jeunes Sénégalais. Le point de vue adopté est celui d'Ada, une jeune Dakaroise condamnée à un mariage arrangé, dont le cœur bat pour Souleiman, un jeune homme qui trouve la mort lors d'un voyage en pirogue pour l'étranger. L'approche féminine et féministe, trop rare, proposée par la réalisatrice franco-sénégalaise est porteuse d'un choix de mise en scène audacieux : celui de faire émaner directement de la réalité sociale décrite une forme fantastique et romantique. Loin de nous entraîner sur les sentiers horribles du film de possession, les êtres hantés de Mati Diop tracent une route qui leur est propre, plus constructive que destructrice. À la fois intime et mythologique, poétique et politique, *Atlantique* pense et avance en suivant une ligne formelle riche et sûre, guidé par le travail de la lumière et un sens magique de l'observation.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA