



Voir vieilli(r). Autour de Magaye Niang dans *Mille Soleils*, un film de Mati Diop

Growing Old. About Magaye Niang's Role in Mille Soleils, a Film by Mati Diop

Robert Bonamy



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/735>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.735

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 28 mai 2015

Pagination : 55-64

ISBN : 978-2-84310-298-1

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Robert Bonamy, « Voir vieilli(r). Autour de Magaye Niang dans *Mille Soleils*, un film de Mati Diop », *Recherches & Travaux* [En ligne], 86 | 2015, mis en ligne le 28 novembre 2016, consulté le 29 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/735> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.735>

Voir vieilli(r)
Autour de Magaye Niang dans *Mille Soleils*,
un film de Mati Diop

Notre sujet est un acteur pris entre les âges de deux images. Ainsi peut-être formulée l'expérience filmique proposée par *Mille Soleils*, sorti dans les salles françaises le 2 avril 2014, réalisé par Mati Diop, une cinéaste de trente-deux ans. Cette expérience filmique – le terme d'essai convient bien à ce film – concerne l'acteur Magaye Niang et la manière dont nous éprouvons avec lui la projection de son image passée et la construction de son image actuelle. Cette image passée est celle d'un rôle, celui du personnage de Mory qu'il interpréta il y a quarante ans dans *Touki Bouki*, film sénégalais de Djibril Diop Mambéty, oncle de Mati Diop. Ce film est sorti en salles en 1973. Dans *Mille Soleils*, Magaye Niang fait aujourd'hui songer à un cowboy vieillissant issu d'un western ; il n'est plus la figure élancée de Mory, qui traverse les espaces de *Touki Bouki* selon des trajectoires et des enchaînements qui désorientent autant que ceux de *Pierrot le fou*, le film de Jean-Luc Godard.

Pourtant, cette description des âges et du vieillissement ne semble pas complètement satisfaisante au regard du film. Magaye Niang n'est peut-être plus tout à fait Mory, mais Mory est toujours, malgré le temps, Magaye Niang. Cette expérience d'identités, le pluriel est de mise, et de vieillissement est ici avant tout affaire d'acteur, de projection, de regards et de couleurs, c'est-à-dire de cinéma.

Les attributs du vieux cowboy

Mille Soleils investit la typologie du vieil homme, ou plutôt de l'homme qui a vieilli, avec les attributs particuliers au cowboy du western crépusculaire. Cette figure filmique s'articule fréquemment à une réflexion cinéphilique. En effet, plusieurs textes soulignent, de différentes façons, l'intérêt, sinon l'attrait du cowboy vieillissant, d'abord pour le western américain. Un exemple est celui que prend Alain Bergala dans l'introduction de *L'Hypothèse cinéma* lorsqu'il évoque son expérience personnelle, celle d'« une rétrospective d'une trentaine de films de John Ford dont les génériques s'enchaînaient dans l'ordre chronologique comme dans un rêve pendant une semaine où, coupés du monde, nous avons vu John Wayne vieillir de films en films et devenir de plus en plus magnétique en en faisant de moins en moins¹ ». Toutes proportions gardées, cette sensation de magnétisme se dégage de Magaye Niang âgé, aux gestes pesants, à son regard, à sa présence étrangement forte, tandis que Mory, personnage virevoltant, avait un tout autre engagement physique.

La référence au western est d'emblée assumée dans le film de Mati Diop, puisque la marche de Magaye Niang est accompagnée, au début de *Mille Soleils*, par la chanson-ballade de Dimitri Tiomkin et Ned Washington, chantée par Tex Ritter, *Do not Forsake me Oh my Darling* (ou *The Ballad of High Noon*), celle du film *Le train sifflera trois fois* (*High Noon*, 1952), réalisé par Fred Zinnemann. Dans ce film, Gary Cooper, alors cinquantenaire, interprète le shérif Will Kane. Le lien au western de Zinnemann se fait aussi à travers un vêtement. Lors des premières minutes du film, Magaye Niang porte un blouson noir incrusté d'une étoile argentée, à la même position qu'une étoile de shérif. Cette étoile se lie à un enjeu narratif dans le film de Zinnemann, puisque ce n'est qu'à la fin du film que Will Kane se débarrasse de son insigne en le jetant au sol pour quitter la ville avec son épouse, alors que la voix de Tex Ritter se fait de nouveau entendre. Notons qu'à la fin de *Mille Soleils*, l'interprète de la chanson est directement mentionné par une voix introduisant un enregistrement qui accompagne le regard perdu de Magaye Niang, en gros plan, avant qu'il ne se retrouve, à distance, en train de conduire un troupeau de zébus comme au début du film. Cette construction cyclique est d'ailleurs aussi un point commun entre *Mille Soleils* et *Touki Bouki*, à ceci près que c'est un enfant monté sur un zébu qui apparaît en début et en fin de film.

1. A. Bergala, *L'Hypothèse cinéma. Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Paris, Éditions des Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2006, p. 13-14.

L'allusion à l'allure du cowboy passe à plusieurs reprises par les habits de Magaye. Le film s'organise autour d'une projection vidéo en plein air de *Touki Bouki*. Cette projection est décrite par un personnage comme un hommage rendu à Djibril Diop Mambéty, mort en 1998 à Paris ; soit, au moment de cette projection et du tournage du film, il y a quinze ans. Le frère de Djibril Diop Mambéty, Wasis Diop, intervient dans *Mille Soleils*, notamment au moment de prendre la parole en public, après la projection. Wasis Diop est musicien, il a d'ailleurs composé des musiques pour quelques réalisations de Djibril Diop Mambéty. En outre, Wasis Diop est le père de Mati Diop. Après la projection, le film laisse Magaye Niang sans voix à la question « que s'est-il passé depuis ? » devant l'écran bleu numérique laissé par le film terminé. Une balade nocturne erratique permet ensuite des échanges forts entre les protagonistes. Filmés à distance, en longue focale, les deux hommes – accompagnés de deux autres amis de la même génération – parlent de la vie de Magaye, celle d'hier et celle d'aujourd'hui. Wasis Diop rappelle à Magaye Niang que Djibril Diop Mambéty tenait à ce qu'il dépasse ce rôle de Mory, qu'il sorte de ce film pour aller, dit-il, « frapper aux portes d'Hollywood ». Les personnages sont à distance, mais leurs dialogues sont proches et résonnent avec de multiples aspects du film lorsque Wasis Diop poursuit : « C'est là qu'il voulait que tu finisses. Que tu rejoignes John Wayne et les autres. » Avec cette évocation s'affirme, malgré la temporalité paradoxale, la figure du cowboy vieillissant. Comme le rappellent Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat en amorce d'un chapitre étudiant précisément la notion de « crépusculaire », « [l]a génération des acteurs apparue à la fin des années 1920 ou au début des années 1930 a progressivement vieilli au long du xx^e siècle. John Wayne interprétant en 1949 le capitaine Brittles dans *La Charge héroïque*, se vieillissait comme dans *La Rivière rouge* (1948). En revanche, dans *Le Dernier des géants*, il est réellement âgé et près de sa fin². »

Si l'on suit la logique des propos de Wasis Diop, Magaye Niang aurait dû rejoindre le « modèle » John Wayne. Mais au milieu des années soixante-dix – *Touki Bouki* sort, rappelons-le, en 1973 et *Le Dernier des géants* de Don Siegel en 1976 – John Wayne est un vieil acteur à qui il ne reste que quelques années à vivre. Il n'est pas si paradoxal de voir en Magaye Niang une incarnation, plutôt touchante que complètement ironique, du cowboy vieilli. Cette incarnation se fait quarante ans après le rôle de Mory, mais entre directement en lien avec le dialogue que joue Wasis Diop. Les vieilles santiags, la veste et le pantalon usés en jean que met Magaye Niang pour se rendre à la projection, et qu'il portera le reste du film, lui font rejoindre cette image. Alors qu'un

2. S. Liandrat-Guigues, J.-L. Leutrat, *Splendeur du western*, Pertuis, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2007, p. 61.

personnage, probablement son épouse, lui reproche son accoutrement, « Tu te prends pour Johnny Halliday! », quelque chose de plus mystérieux se crée dans ce passage. Magaye Niang ne s'habille pas devant un miroir, pour soigner son apparence, mais à proximité d'une affiche de *Touki Bouki* que le cadrage serré laisse malgré tout entrevoir. Pourtant, Mory ne porte pas ces vêtements dans *Touki Bouki*. Une hypothèse continue alors à prendre forme. Cette allure n'est pas une manière de rejoindre le personnage de Mory et l'époque révolue de *Touki Bouki*, mais le moment qui lui fait suite si l'on se réfère aux mots de Wasis Diop : le cowboy américain qui a vieilli.

De manière assez significative le cinéma contemporain est marqué par la figure du cowboy et du vieillissement. S'il fallait prendre un autre exemple, très différent, il s'agirait de celui de la première partie du film de Miguel Gomes, *La gueule que tu mérites (A Cara que Mereces, 2004)*. Le personnage principal, Franceso, se déguise en cowboy le jour de ses trente ans. Et tout se passe comme si son vieillissement s'accélérait...

Vieillir au cinéma

2014 fut une année de cinéma particulièrement marquée par plusieurs types de réflexions sur le vieillissement *au* cinéma. Cette tendance, si elle n'est sans doute pas complètement étrangère à l'idée aujourd'hui peu ou prou répandue du vieillissement *du* cinéma, repose pourtant sur des paris esthétiques et des tentatives qui, s'ils trouvent des provenances dans l'histoire du cinéma, marquent par leur singularité. Ainsi, plutôt que d'une usure du cinéma, *Mille Soleils* permet assurément de penser ces enjeux en termes de déplacement et de renouveau des procédés de création cinématographiques, qui côtoient d'autres disciplines artistiques et, c'est particulièrement le cas ici, proposent une lecture performative – c'est-à-dire qui s'autorise à la moduler ou à la transformer en l'intégrant à un champ réflexif différent – d'un autre film. Une dimension étrangement spectrale, quoique très affirmée, habite ainsi *Mille Soleils*.

Le vieillissement des personnages et celui des acteurs vont de pair dans le cadre d'une même unité filmique, à moins que l'acteur ne change pour interpréter le même rôle à des âges différents : c'est le cas, notamment pour *Mon Amie Victoria*³ de Jean Paul Civeyrac, où la petite Victoria devient le temps d'un enchaînement une jeune adulte. Dans ce film, l'ensemble des personnages qui passent de l'enfance à l'âge adulte impose deux acteurs. L'étrangeté, qui crée

3. Le film a été distribué dans les salles françaises le 31 décembre 2014.

un trouble temporel, vient du fait qu'un personnage adulte, la grand-mère de Victoria, est interprété par la même actrice, Catherine Mouchet, sans que son vieillissement physique ne soit souligné.

Différemment, le film qui vient directement à l'esprit face à cette unité de problème pour plusieurs films sortis sur les écrans 2014 est *Boyhood*⁴, réalisé par Richard Linklater. Tourné sur douze années, à raison de douze jours de tournage par an, il ne concerne pourtant pas principalement des personnages âgés. En effet, le protagoniste principal est un enfant ; la vitesse du changement de son apparence entre six et dix-huit ans constitue un atout majeur du film. La métamorphose de l'adolescent ne semble pas tout à fait s'inscrire dans le même temps que celle de ses parents, les apparences physiques ne changent apparemment plus au même rythme. *Boyhood* travaille sur une unité filmique, qui est une unité narrative s'organisant avec les changements d'âges et d'apparence. Linklater est aussi l'auteur d'une trilogie de films qui travaille une expérience à la fois proche et différente de cette démarche. La trilogie *Before Sunrise* (1995), *Before Sunset* (2004), *Before Midnight* (2013) repose également sur le vieillissement des acteurs principaux, Ethan Hawke et Julie Delpy, dont les apparences physiques sont à l'épreuve d'un intervalle de temps d'une dizaine d'années qui se répète deux fois. Ces intervalles temporels soulignent la façon dont des personnages vieillissent, la façon dont les acteurs vieillissent, mais pas seulement. Il est tout autant question du vieillissement du cinéaste, voire du film. Que le cinéaste vieillisse et que son rapport à son film, ou au cinéma, puisse se modifier dans le temps est une évidence.

Mais, comme l'affirme James Benning, autre réalisateur américain, dans le documentaire *Double Play: James Benning and Richard Linklater*, le film en lui-même vieillit. Cette proposition du cinéaste-mathématicien, filmé dans un dialogue avec Richard Linklater, peut être comprise selon plusieurs sens. D'abord, et c'est sans doute ce qu'il veut signifier à propos de la récente entreprise de Richard Linklater – il découvre les premières séquences et les premiers raccords de *Boyhood* à l'occasion de ce documentaire –, le film est à considérer comme une unité organique qui manifeste le passage du temps. Mais un film peut vieillir autrement. Par exemple, *Mille Soleils* de Mati Diop raconte d'abord l'expérience de la projection du film *Touki Bouki*, un film de quarante ans. Non seulement, Magaye Niang est devenu un vieil homme et a changé son allure, mais le film a également vieilli. Il reste que l'intégration des plans du film de 1973 dans le régime filmique d'un film plus contemporain amène à une complexité des âges, à une reconsidération – plus qu'à une réactivation – du destin des images passées. Ainsi, bien que film de fiction, *Touki*

4. Le film a été distribué dans les salles françaises le 23 juillet 2014.

Bouki, à travers les scènes qui en sont projetées ou intégrées, est une archive : un film de fiction qui devient une archive esthétique.

James Benning commente la démarche de Richard Linklater pour mieux évoquer les problèmes temporels qui interviennent dans ses propres films ; cela est particulièrement vérifiable lorsqu'il envisage un cas particulier de sa propre filmographie : *One Way Boogie Woogie*. Au cours de ce dialogue entre réalisateurs, il explique ainsi la particularité de ce double projet, *One Way Boogie* est en effet le titre de deux films, le premier réalisé en 1977, le second en 2012 :

En 1977, j'ai tourné *One Way Boogie* et je me suis toujours dit que je voulais refaire ce film. J'ai tourné là parce que c'était une zone industrielle qui allait se « boboisier ». Ça n'est pas arrivé tout de suite, mais 27 ans après, ça avait quand même changé et j'ai décidé de le refaire. Je devais retrouver ceux qui étaient dans le film, s'ils étaient encore en vie. Je n'avais pas réalisé à quel point cela évoquerait le vieillissement. Tout avait 27 ans de plus. C'est un grand saut dans le temps. À un moment il y a une jeune femme qui porte un bébé. Désormais, elle marche avec sa fille de 27 ans et c'est une femme plus mûre. Ça m'a fait réfléchir à la façon dont j'avais fait le premier film et la façon dont j'avais fait le second film. C'était très différent parce que j'étais moi-même plus vieux. Je n'avais pas compris que le film ne montrerait pas seulement un quartier qui change, mais aussi mes amis... moi-même⁵.

Si *Mille Soleils* est sans doute à rapprocher de ces expériences filmiques, des écarts ne peuvent toutefois qu'être soulignés. *Touki Bouki* et *Mille Soleils* sont des films avec des amplitudes, des régimes d'images et, bien évidemment, des réalisateurs différents. L'acteur, dont la trajectoire personnelle se confond partiellement avec les deux personnages, est, par contre, dans les faits, le même. Mais les faits ne sont pas l'aspect. *Mille Soleils* est un film sur le jeu, la fabulation de Magaye et le devenir de sa propre vie. L'écriture du film s'appuie très probablement sur la vie de cet acteur, mais souligne surtout son devenir imaginaire.

Les enfants qui assistent à la projection de *Touki Bouki* sur une place de Dakar prennent Magaye Niang et ses cheveux blancs pour un affabulateur lorsqu'il affirme « Regardez bien l'image. Le jeune homme à la veste c'est moi. » Ils lui répondent : « Vous ne vous ressemblez pas du tout. ». De cette réponse, on peut comprendre que Magaye ne ressemble pas à Magaye. Les enfants poursuivent : « Réveillez-vous ! Vous rêvez, ce n'est pas vous ! Vous avez les cheveux blancs. » Il faut qu'il prenne le micro, soit amené dans la lumière de l'écran bleu numérique du film fini, pour revenir face aux spectateurs à la place de son personnage de 1973. Mais une coupe ne le laisse pas s'exprimer, ne le laisse pas développer un discours à propos des quarante ans qui séparent Magaye-Mory

5. Retranscription des propos traduits de J. Benning dans le documentaire *Double Play: James Benning and Richard Linklater*, réalisé par Gabe Klingler, 2013. Ce film a intégré la collection « Cinéma de notre temps ».

de Magaye-Magaye Niang. Ce choix de montage est à situer dans la logique du film qui raccorde progressivement deux images séparées par le temps.

Un fragment de *Mille Soleils* est particulièrement intéressant en ce qui concerne le «raccord» entre les deux films, malgré le temps passé. Alors que la projection de *Touki Bouki* est lancée, Magaye Niang passe son temps avec quelques acolytes alcoolisés, dans un bar. *Mille Soleils* met alors en place un montage alterné entre des images de la projection de *Touki Bouki* – l'écran et le film de 1973 sont plein cadre avec des dos de spectateurs dans le champ – et, d'abord, l'attitude de Magaye Niang pendant cette projection. Un des plans où Magaye-Mory conduit la célèbre moto avec des cornes de zébu dans *Touki Bouki* fait ainsi suite à Magaye Niang immobile, enivré. Vitesse et jeunesse d'un côté, immobilité et vieillesse de l'autre, sont ainsi mises en contraste. Dans le plan suivant, Magaye est filmé en plongée, à distance, selon un plan de demi-ensemble en longue focale et en travelling d'accompagnement qui le suit en train d'avancer difficilement, en titubant. À la fin de ce plan une musique se fait entendre qui appartient à *Touki Bouki*. La logique de l'alternance se poursuit, et le plan suivant montre l'écran plein cadre où Magaye-Mory est filmé en pleine course, selon un travelling latéral qui donne une sensation de proximité. La tension entre les deux vitesses, entre les deux âges, continue d'être soulignée. Le son de la musique de *Touki Bouki* commence bien dans le plan qui filme Magaye titubant. Deux hypothèses sont probablement possibles : soit la musique est extra-diégétique, c'est dire que le montage rapproche artificiellement les deux plans en faisant débiter le son du second avant qu'il ne commence ; soit elle est diégétique et Magaye se rapproche suffisamment de la projection à laquelle il se rend pour qu'elle soit ainsi entendue dès le premier plan. Dans les deux cas, l'effet produit est celui d'un contraste des deux figures, mais aussi d'un rapprochement des deux situations, sinon des deux espaces. Dans la suite de cette séquence, Magaye arrive sur le lieu de la projection, il est d'abord à la place du spectateur lointain filmé de dos, s'avance lentement vers l'écran perceptible dans la profondeur de champ avant que le raccord ne fasse apparaître cet écran pleinement et montre la poursuite de la course de Mory filmé en trois-gauche et en travelling d'accompagnement. La logique de l'alternance amène donc au lieu de la projection où Magaye Niang et Magaye-Mory sont en coprésence grâce à la magie⁶ de la projection. C'est à ce stade qu'intervient le dialogue avec les enfants qui ne le reconnaissent pas.

Mais le plus important, le plus décisif sans doute, suit. Le montage alterné qui finit par réunir les deux Magaye, devient un montage en raccord-regards.

6. Sur cet enjeu, voir le texte de C. Neyrat intitulé «Magie bleue» et présent dans le dossier de presse d'Independencia distribution pour la sortie du film.

Dans *Touki Bouki*, Anta (interprétée par Mareme Niang), la jeune compagne de Mory, part du Sénégal pour la France sur un bateau (*L'Angerville*) tandis que Magaye reste à quai et s'enfuit en courant pour retourner dans les rues de Dakar. L'échange des regards, dans *Touki Bouki*, se fait en champ contrechamp. Mory regarde Anta, montée sur le bateau, en contre-plongée, tandis qu'Anta le regarde en plongée. *Mille Soleils* propose d'intervenir sur ces regards, puisque la force de ce passage vient du fait que l'échange de regards semble ensuite se faire entre le spectateur et l'écran, entre le personnage d'Anta et le spectateur Magaye Niang. Autrement dit, Magaye Niang regarde sans doute avec mélancolie Anta, le personnage du film. Mais, surtout, Anta, regarde Magaye qui a vieilli, immobile, toujours à Dakar. Ici, dire que le film regarde le spectateur n'est pas qu'une façon de parler ; ce que met en scène Mati Diop, sous la forme d'une ambiguïté spatiale et temporelle, c'est le regard de la jeune Anta sur le vieux Magaye, par-delà les logiques apparentes d'images.

La suite du film va basculer dans cette logique de fiction, celle d'un imaginaire qui semble concrétiser l'échange entre Anta et Magaye Niang. Anta devient la personne que Magaye cherche à recontacter et qui vit désormais en Alaska. Les enfants avaient demandé à Magaye de se réveiller, mais l'hallucination se déplace pour mieux se poursuivre... Le finale du film tend ensuite brillamment vers la fantasmagorie colorée. Toutefois *Mille Soleils* propose avant cela un autre raccord-regards qui finit de confirmer ce glissement dans une zone de confusion des régimes de fiction. Alors que Magaye téléphone à Anta, qui vivrait désormais en Alaska, il observe un homme à moto, précisément la moto à cornes qu'il pilote dans *Touki Bouki*. Cet homme a le visage masqué par un foulard rouge et seuls ses yeux sont perceptibles. Cela est suffisant pour mettre en place un jeu de raccords regards entre Magaye et ce motard.

Magaye Niang devient un voyant et l'étrangeté de son regard dont le film révèle progressivement toute la force tend à prendre tout son sens.

L'âge bleu

D'un film, l'autre, de *Touki Bouki* à *Mille Soleils* le bleu demeure. Si le bleu est omniprésent dans le film de 1973 (les vêtements des figurants et des protagonistes, la mer, la couleur de la malle, le tissu des transats sur le navire *L'Angerville*, la couleur associée à la France, la couleur de plaque présente sur la moto à cornes, etc.), il est fortement réinvesti dans *Mille Soleils*. Dans le bleu-jean-western porté par Magaye Niang, mais surtout dans le bleu électronique projeté.

Avant la projection, le film prend le soin de filmer la lumière bleue émanant de l'ampoule d'un simple vidéoprojecteur. La scène la plus marquante fait sans doute suite à la projection, lorsque Wasis Diop, mais surtout Magaye Niang, se retrouvent pris dans l'écran bleu électronique qui n'a pas été éteint. Les figures sont ainsi complètement prises dans cette couleur et leurs ombres portées se dessinent sur l'écran tandis que les corps semblent sculptés dans la « matière ». Une dimension fantastique, spectrale s'affirme pleinement, bien que le film l'ait préparée.

Il est nécessaire d'être attentif à cette préparation, à cette remontée du fond bleu. D'abord dans une scène de taxi où il est question de tensions politiques entre générations, de l'histoire du Sénégal, tandis que le surcadrage du pare-brise arrière accueille les phares d'une voiture qui font apparaître une lumière étrangement bleue. Avant la projection, le film s'attarde sur quelques intérieurs d'appartement, celui qui retient particulièrement notre attention est tout éclairé de bleu et ses habitants apparaissent comme des ombres sur un écran. Le bleu est donc la couleur, littéralement, de la projection en tant que fond bleu. Il est tout à fait notable que Magaye Niang porte un foulard vert, noué à son cou comme le nouent les cowboys au cinéma. Le vert est l'autre couleur de la projection, de l'incrustation d'images. Ainsi les temps s'incrustent entre eux, comme les images se projettent les unes sur les autres. Lors d'une très belle séquence qui suit la projection en plein air de *Touki Bouki*, Magaye Niang se retrouve dans une discothèque sur le point de fermer. Il raconte son passé, ou plutôt il le fabule. Ce qu'il raconte est en effet sa vie imaginaire de personnage dans *Touki Bouki* et son histoire avec Anta. Pendant ce récit, une jeune femme est filmée en train de nettoyer le sol ; sur elle sont projetées les couleurs bleue et verte. Le film s'apprête à juxtaposer ou à incruster les images, comme Magaye Niang confond les réalités. Une zone d'indiscernabilité entre le réel et la fable s'installe à travers cette problématique des couleurs de projection.

Que Mati Diop fasse apparemment de *Blanche Neige, Lucie* (1997), un film de Pierre Huyghe, une des provenances de son travail⁷, n'est assurément pas anodin tant il implique lui aussi l'écran bleu, une voix, la dépossession d'un rôle (l'actrice Lucie Dolène dont la voix « double » celle de *Blanche Neige* de Disney) et l'écart des âges de la vie (de l'enfance à la vieillesse). *At Berkeley* (2013), un film de Frederick Wiseman, cinéaste âgé de quatre-vingt-cinq ans, se clôt avec cet écran numérique bleu devant lequel des jeunes gens, les étudiants de la prestigieuse université publique américaine, proposent une représentation scénique. En somme, de jeunes acteurs et danseurs apparaissent devant l'écran

7. Ce film a été projeté au cinéma Le Panthéon (Paris) le 14 avril, avant celui de Mati Diop, dans le cadre d'une programmation d'œuvres en lien avec *Mille Soleils*.

bleu qui n'accueille aucun décor, ni aucune projection. Le dénuement du bleu prend la place des vertes pelouses de Berkeley.

La couleur bleue s'associe au cinéma contemporain, lorsqu'il accueille des écrans bleus. Il est en effet remarquable que ce fond, initialement conçu pour accueillir une autre image, l'image rendue visible sur cet écran-support, soit préservé et investi en tant que tel par plusieurs réalisations récentes. Que ces films s'associent, d'une manière ou d'une autre, à la question des âges de la vie, plus particulièrement au vieillissement, ne manque pas d'intriguer. Dans *Mille Soleils*, le bleu de l'écran rencontre le bleu de la mer de *Touki Bouki* en insistant sur la matière colorée. « Pas la mer, du bleu », pourrait être une reformulation du célèbre « Pas du sang, du rouge » associé à *Week-End* (1967) de Godard. Quoique le rouge ne soit pas absent de *Touki Bouki* et *Mille Soleils*, particulièrement avec l'intérieur d'un abattoir, que les deux films n'envisagent pas tout à fait de la même manière. On comprend aussi mieux le choix d'une police sérif de couleur bleue (faut-il oser le rapprochement entre sérif et shérif?) pour les génériques de début et de fin, notamment celui de début qui apparaît à la faveur d'un travelling à la tombée du jour qui ne laisse que deviner la mer en arrière-plan.

Poursuivre l'analyse de ce film nous amènerait à constater qu'il est rempli d'écrans, de surfaces de projections possibles : un mur blanc devant lequel Magaye passe en sortant de chez lui, un écran électronique (sans doute publicitaire) ou encore cette surface neigeuse blanche qui envahit l'écran à la fin du film, et sur laquelle la figure bleue de Magaye trace ses pas avant qu'une apparition hallucinée d'Anta ne vienne clore miraculeusement *Mille Soleils*.

Magaye Niang est un personnage qui se construit progressivement dans *Mille Soleils*, à la faveur de raccords entre deux films *a priori* séparés de quarante années. Lorsqu'il déclare à Wasis Diop : « *Touki Bouki*, c'est mon histoire », ses propos sont à entendre dans toute leur complexité. *Mille Soleils* fait un sort à cette complexité, à travers des propositions esthétiques qui bouleversent la représentation des âges et participent assurément d'un nouvel âge, plein de promesses, du cinéma.

Si « *Touki* », peut être traduit par « voyager », Magaye Niang n'est immobile qu'en apparence. La force et la mobilité des images liées à son personnage témoignent bien d'un voyage, parfois immobile, à travers les âges.