

Le Passculture fait son cinéma

Colin Schwab (Cinémathèque Suisse)

Saison 2025-2026

PASS CULTURE

cinémathèque suisse

Unil

UNIL | Université de Lausanne

Centre d'études
cinématographiques

Hyènes

Djibril Diop Mambéty — 1992



Résumé

Après trente ans d'exil, Linguère Ramatou rentre à Colobane, son village d'origine. Dans cette petite bourgade au bord du gouffre financier, on dit qu'elle est devenue plus riche que la Banque Mondiale. Tout le monde espère alors profiter de sa générosité. Malheureusement, celle-ci a un prix très élevé : la vie de Dramaan Drameh, tenant de l'épicerie du village, mais aussi, son ancien amant...

Matériau originel

Réalisé par Djibril Diop Mambéty en 1992, ce long métrage sénégalais est une adaptation de la pièce de théâtre *La Visite de la vieille dame* du dramaturge suisse Friedrich Dürrenmatt. Parue en 1956, la pièce a eu un retentissement et un succès international presque instantanés. Au sein d'une narration extrêmement bien huilée, aussi prenante que surprenante, elle parvient à discuter de notions de justice et de responsabilité collective dans un contexte où ces questions sont particulièrement importantes : l'après seconde guerre mondiale.

Ce succès a mené la pièce à faire l'objet de nombreuses mises en scène autour du globe, tant au théâtre qu'au cinéma. Il est passionnant de voir à quel point ces interprétations changent selon la situation géographique, sociale et culturelle de la personne en charge de la représentation.

Par exemple, plusieurs metteurs en scène venant de pays communistes ont lu l'œuvre comme une critique anticapitaliste et ont alors cherché à en faire un manifeste de promotion des idées « rouges ». A l'inverse, aux Etats-Unis, l'aspect « critique sociale » de la pièce a bien souvent été évacué pour se concentrer sur la relation amoureuse entre Claire et Alfred, devenant alors le centre névralgique de la narration (en se désintéressant de la manière dont leur relation s'insère dans des dynamiques systémiques).

Les multiples œuvres de Dürrenmatt, écrivain mais aussi peintre, sont discutées et mises en valeur de diverses manières (expositions permanentes comme temporaires) au Centre Dürrenmatt (Neuchâtel), institut avec lequel la Cinémathèque suisse collabore dans le cadre de cette séance.

Une adaptation sénégalaise

Presque vingt ans après la sortie de son dernier long métrage (*Touki Bouki*, 1973), Mambéty propose une adaptation à la fois très fidèle et très libre du texte de Dürrenmatt.

Fidèle, car elle reprend la structure narrative, allant même jusqu'à marquer les changements d'actes de la pièce par des fondus au noir¹, mais aussi car elle conserve souvent mot pour mot les dialogues du texte original. On y retrouve aussi ce fin équilibre que l'auteur suisse avait su créer entre raconter une histoire sentimentale

¹ Obscurcissement progressif de l'image, jusqu'à être totalement noire. Dans le film, il y a donc deux occurrences de ce procédé, marquant le passage de l'acte 1 à 2, et de l'acte 2 à 3, à (00:44:14) et (01:13:15).

entre deux individus – parcours psychologique à petite échelle – tout en narrant et en la faisant interagir avec un récit communautaire – l'évolution d'une collectivité dans un contexte socio-historique donné. Cette adaptation filmique permet donc de réfléchir à plusieurs questions que l'œuvre originale posait déjà.

Libre, car le long métrage est plus épuré (le caractère extravagant de la milliardaire est notamment atténué²), mais aussi car l'intrigue est transposée au contexte sénégalais : les lieux et les noms des personnages changent mais aussi, et surtout, la portée critique de l'œuvre gagne une autre dimension. C'est peut-être là le plus grand tour de force de Mambéty: il a su reprendre les mêmes actes, le même déroulé narratif, et les faire totalement correspondre à un contexte complètement différent – un petit village sénégalais, trente ans après la pièce.

Une nouvelle dimension critique : influence du Nord sur le Sud

La pièce originelle peut être vue comme une critique de la manière dont les sociétés européennes ont fait face au traumatisme de la guerre. Pour Bartłomiej Woznica, *La Visite de la vieille dame* cherche notamment à dénoncer une "société d'abondance qui s'édifie sur le refoulement du passé"³. Pour lui, la pièce nous montre comment la richesse matérielle et l'acquisition de biens de confort – qui ne cessent de se multiplier durant les trente glorieuses, période de forte expansion économique – sont les seules manières de remplir et oublier le vide creusé par les traumatismes de la guerre.

Bien qu'il reprenne le même déroulé narratif, les mêmes actes, le film de Mambéty prend place dans une arène⁴ bien différente – le Sénégal, trente ans plus tard – ce qui modifie la portée critique du texte original. Sorti en 1992, Mambéty a toutefois pensé et écrit son film dans le Sénégal des années 1980. Un contexte toujours marqué par un événement ayant pris place en 1960 : la déclaration d'indépendance du Sénégal et son émancipation de la colonisation française. Si ce changement structurel majeur a fait naître de nombreux espoirs de jours meilleurs au sein de la population, très peu de réelles métamorphoses et autres améliorations des conditions de vie ont eu lieu. Ce qui a donc résulté, deux décennies plus tard, en un réel désabusement de la population face à son État. Et la décennie 1980 est aussi une période où le pays a fait face à de grandes difficultés économiques qui ont, dans un premier temps, impacté les conditions de vie des classes populaires : la dette du pays s'est multipliée par dix suite à la chute des cours de ses matières premières, mais aussi à cause de l'achat massif de produits importés.

Pour Mambéty comme pour d'autres, il est indéniable que les investissements occidentaux et le capitalisme mondialisé ont eu un fort rôle à jouer dans la paralysie de l'économie sénégalaise et la destruction du tissu social du pays. Dans son film, c'est donc notamment de l'influence de ces nouveaux modes économiques occidentaux sur un pays d'Afrique dont il est question.

² Document pédagogique du CNC sur Hyènes, p.5.

³ *Idem*.

⁴ L'arène est le lieu dans lequel se déroule l'action d'un récit.

De bien des manières, le personnage de Linguère Ramatou – la vieille dame – représente et matérialise cette influence. Après avoir voyagé aux quatre coins du globe, elle ramène à Colobane une richesse financière plus qu'abondante qui poussera les habitant·e·s à la surconsommation de biens de confort importés d'occident – réfrigérateurs, ventilateurs et machines à laver. Mais aussi, elle les entraîne dans un régime de consommation à crédit (les habitant·e·s consomment avant d'être certain·e·s de pouvoir rembourser la somme) pilier incontournable des systèmes capitalistes, particulièrement depuis le XX^{ème} siècle.

Et l'introduction de ces composantes occidentales dans le petit village n'aura que des impacts négatifs sur sa population. Tout d'abord car elles altèrent les relations sociales entre les individus : elles mènent au mensonge et à la malhonnêteté. C'est là un des cas de figure qui se répète le plus au cours du film, dès lors que Ramatou annonce qu'elle ne donnera de l'aide financière que si les habitant·e·s acceptent de tuer Dramaan : ils jurent à l'épicier que jamais ils n'oseraient l'assassiner pour récupérer la somme d'argent, qu'il « vaut mieux être pauvres que couverts de sang ». Mais, tout en même temps, ils reçoivent des biens matériels qu'ils n'ont pu acheter que grâce à la promesse de la vieille dame : preuve irréfutable que les conditions du contrat morbide sont déjà acceptées. Autrement dit, les gens mentent très explicitement devant l'épicier du village, leurs paroles et leurs actes se contredisent explicitement : c'est cette promesse d'argent et de confort qui les pousse à agir ainsi. Ainsi, Mambéty nous montre l'effet pervers qu'ils ont sur les relations humaines, dès qu'ils sont promis, « c'est le règne des hyènes qui commence ».

Plus que de nous montrer son influence néfaste sur les liens sociaux, le réalisateur met aussi en lumière le prix à payer pour parvenir à cette opulence. Il établit un lien très direct entre la possibilité d'accéder à l'abondance financière et matérielle (caractérisée par des objets typiquement occidentaux – réfrigérateurs, ventilateurs et machines à laver) et la mort d'un individu. « A chaque signe de votre confort, je sens la mort ramper plus près » déclare Dramaan aux habitant·e·s du village. Alors on le comprend bien, sous le confort des uns, se cache la souffrance des autres. Au vu du contexte dans lequel le film a été fait, on peut comprendre ce constat d'une manière plus générale : derrière l'enrichissement des pays occidentaux durant les trente glorieuses, se cache la souffrance, l'appauvrissement des pays dits du Sud.

La fin du film renforce et élargit le discours anti-colonialiste de Mambéty. Dramaan meurt. Soudainement, des bulldozers labourent la terre. Puis, d'imposants immeubles en béton occupent le paysage, le calme harmonieux du sable est dérangé par les traces de roues d'imposantes machines. Par ces deux ellipses temporelles⁵, c'est l'effet à long terme de l'enrichissement du village sur le paysage qui nous est montré.

⁵ Une ellipse temporelle est un procédé narratif qui consiste à faire un bond dans le temps, omettant ainsi plusieurs éléments pour se concentrer que sur ce qui est crucial à la narration.

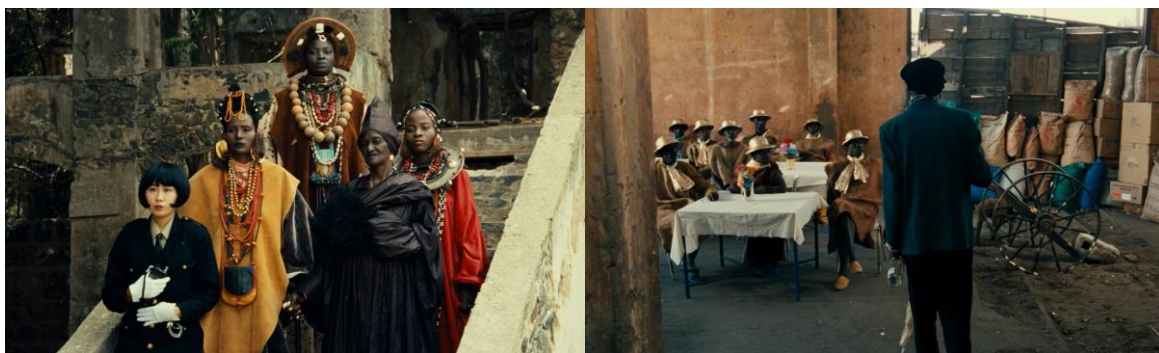
Le désert sénégalais a désormais des airs d'occident. On n'y voit plus de corps, ni humains, ni animaux. Par la manière dont Mambéty façonne cet instant, par le silence pesant qui y règne, on sent que ce développement n'est pas en prise avec le contexte sénégalais. Dans cet environnement, les immeubles ont une bien drôle d'allure. « Cette tempête qu'on appelle le progrès »⁶ a balayé sur son chemin la vie, l'identité, le mouvement des paysages africains.

Questions de réalisation : communication dans un village qui porte le masque social

Comme mentionné ci-dessus, Mambéty nous présente ici un environnement social où mensonge, tromperie et faux-semblants sont monnaie courante. Chacun·e y joue un rôle pour préserver ses intérêts en évitant à tout prix d'avoir à prendre en pleine face une réalité qui les dérange. Cette tendance très présente au sein du microcosme est soulignée, renforcée par un élément de mise en scène sur lequel Djibril Diop Mambéty compte beaucoup : les costumes.

Ces derniers ne cherchent pas à être réalistes, à refléter le type de vêtements que l'on porte réellement dans cette partie du monde. Extravagants, colorés, sophistiqués, ils ressemblent parfois presque à des costumes carnavalesques. Cependant, jamais on ne nous explique pourquoi les personnages portent de tels vêtements : ils existent et en tant que public, on doit l'accepter et essayer de comprendre pourquoi.

On peut alors interpréter ce choix comme une manière de souligner que nos personnages sont dans une forme constante de mise en scène, qu'ils ne sont pas dans l'honnêteté mais dans le jeu. Autrement dit, ces costumes nous disent que les personnages se cachent sous un masque social, une image loin du réel, sans avoir le courage de se montrer à nu.

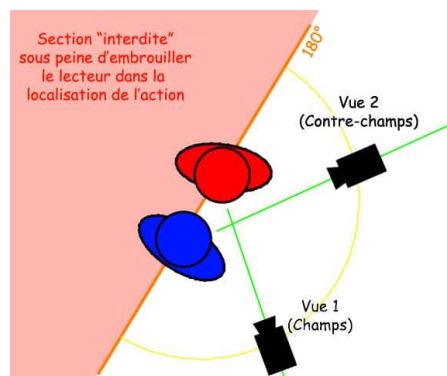


⁶ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, IX, 1940, Gallimard, Folio/Essais, 2000, p.434.



Mambéty donne une forme visuelle à ces problèmes de communication en cadrant ses plans d'une manière particulière durant certaines séquences de dialogue. Dans la scène cruciale où Linguère Ramatou annonce les conditions selon lesquelles elle donnera son argent au village, le réalisateur choisit de ne pas respecter une des règles de mise en scène les plus sacrées du 7ème art : celle des 180 degrés.

Cette règle permet d'assurer la lisibilité d'une interaction (que ce soit un dialogue ou de simples regards) entre plusieurs personnages filmés séparément. En bref, elle stipule qu'il faut placer la caméra d'un seul côté d'une ligne imaginaire qui relie les personnages. Cela crée alors un équilibre et permet, pour les spectateurs, de comprendre directement la position d'un personnage par rapport à l'autre, mais aussi que leurs regards se répondent et se rejoignent : car l'un regarde dans la direction de la droite du cadre, et l'autre à gauche du cadre.



Exemple d'une interaction respectant la règle des 180 degrés dans « No Country for Old Men »

Dans la scène dite, moment de communication crucial du film, Mambéty ne respecte pas cette règle et se déplace par-dessus la limitation des 180 degrés à plusieurs occasions.



Deux exemples de non-respect de la règle des 180 degrés au sein de cette même séquence (Dans le film, les plans ici mis à droite sont dans la continuité directe, répondent aux plans de gauche)

Ici Mambéty nous fait ressentir physiquement un problème de communication : le non-respect de cette règle à laquelle nous sommes très habitué·e·s car elle est appliquée dans l'énorme majorité des interactions entre personnages au cinéma, crée un inconfort, un malaise. Quelque chose obstrue la fluidité du dialogue et nous gêne, le lien entre les personnages est moins évident, on empêche leur interaction d'être fluide. Au sein du long métrage, cette séquence marque aussi la toute première fois que cette règle n'est pas respectée : jolie façon de montrer que cette promesse financière bouscule un ordre établi.

Relations Nord-Sud dans l'industrie cinématographique

Plus que pour sa fine adaptation de l'œuvre de Dürrenmatt et sa magnifique mise en scène, *Hyènes* mérite aussi d'être discuté car il a un statut particulier au sein de l'industrie cinématographique. Il est une occasion de se demander ce que faire du cinéma au Sénégal (ou plus généralement en Afrique) signifie.

Beaucoup de films provenant des pays du Sud – qu'il s'agisse de l'Afrique, de l'Asie ou de l'Amérique du Sud – sont en grande partie financés par des pays européens. C'est le cas pour ce film, qui a reçu de l'argent de Suisse, de France, mais aussi des Pays-Bas et du Royaume-Uni. Et ce n'est pas un hasard : même un film peu

nécessiteux (en décors réels, avec des acteur·ices non-professionnel·les) reste très coûteux à produire. Or, dans beaucoup de ces pays, il manque à la fois les moyens économiques, les infrastructures (studios, lieux de formation) et les ressources humaines formées pour faire exister une industrie cinématographique comme on l'entend en occident. Alors les cinéastes extra-occidentaux·ales sont généralement dépendant·e·s des fonds de financement européens et de leurs ressources humaines⁷ pour réaliser leurs longs métrages.

Un problème se pose donc car les producteur·ice·s d'un film peuvent toujours exercer une influence sur le fond et la forme des œuvres, sous réserve de ne pas allouer d'argent si les cinéastes résistent. Et dans le cas des Cinémas du Sud, cela se ressent. Car, là où on pourrait s'attendre à ce que ce corpus de métrages donne accès à des représentations très variées, riche de toute la diversité de leurs influences culturelles différentes, on observe au contraire une certaine uniformité.

Ces films traitent bien souvent de misère, d'oppression sociale, politique, sexiste et de pauvreté, par le biais d'une esthétique sobre, réaliste et dramatique – parfois proche du documentaire. C'est évidemment loin d'être un problème en soi que de donner une place importante à ces thèmes – ces réalités doivent être racontées. Mais cela devient plus préoccupant lorsque ces représentations semblent être les seules possibles et que, dans nos salles occidentales, l'expérience du réel de ces populations soit réduite à la souffrance, observée d'une manière froide et naturaliste.

Tout d'abord, car cela bride considérablement la créativité des cinéastes, les empêchant de se laisser aller à d'autres esthétiques, d'autres genres (comédie, science-fiction, horreur, etc.). Mais aussi, car cela crée une hiérarchie symbolique entre le Nord et le Sud : en ne montrant que les aspects négatifs de ces cultures, ces cinémas ne les révèlent pas dans tout ce qu'elles possèdent également de magnifique, empêchent d'en faire des objets d'admiration. Pire, nous percevons ces films comme étant très authentiques, justement car ils sont réalisés par des cinéastes originaires des pays représentés : l'influence cruciale des fonds de financement européens sur ces œuvres nous échappe. Mais elle est pourtant bien là, et leur sert, entre autres, à faire correspondre ces cinémas aux attentes du public (biberonné à la forme cinématographique décrite) pour qu'ils soient le plus rentables possible.

Heureusement des exceptions existent, notamment grâce à la démocratisation des outils de production, qui permettent aujourd'hui à certain·e·s cinéastes de contourner les circuits traditionnels⁸. Mais revenons à *Hyènes*. Le film de Diop est d'autant plus intéressant car il n'est pas auto-produit, pas fait avec les moyens du bord, et reste très libre dans sa forme et dans son fond. Le recours à ce ton étrange ; à cet humour

⁷ Par exemple, pour *Hyènes*, les personnes en charge du montage, du son, du montage son, de l'image et la scripte sont toutes européennes.

⁸ C'est le cas, par exemple, d'Ala Eddine Slim en Tunisie, qui auto-produit ses films et y intègre des éléments fantastiques – une manière de s'émanciper de l'esthétique réaliste dominante.

absurde ; à ces costumes très expressifs, bien loin du réalisme ; au fait de mobiliser un contexte social de pauvreté sans en donner une vision misérabiliste ; sont tant de caractéristiques qui font de ce film une exception au sein de cette industrie. Ce n'est donc pas que par son discours, mais aussi par la forme unique de son long-métrage que le réalisateur sénégalais émet une forme de résistance à l'influence submergeante des pays du Nord sur le Sud.