

Revue transatlantique d'études suisses

1 · 2011

La Suisse, pays-carrefour?

Enjeux culturels, politiques et historiques

Manuel MEUNE, Christina SPÄTI



Université de Montréal

SOMMAIRE

Manuel MEUNE / Christina SPÄTI, « Avant-propos / Vorwort » p. 4

1. La Suisse, terre de diversité et d'accueil

Marie-Jeanne HEGER-ÉTIENVRE, « Bâle de l'humanisme à la postmodernité: une tradition d'ouverture et d'accueil » p. 7

Monique MOSER-VERREY, « La Suisse d'Isabelle de Charrière au temps de la Révolution: entre terre d'accueil et caisse de résonance » p. 19

Christina SPÄTI, « La Suisse au cœur de l'Europe et du monde. Langues autochtones et allochtones: quelles politiques officielles? » p. 35

Manuel MEUNE, « Périphérique et autonome, bilingue et unitaire: le Valais, une énigme au cœur des Alpes » p. 47

Björn BRÖMMELSIEK, « Der Freiburger Diskurs zur Territorialität der Sprache in *La Liberté* und den *Freiburger Nachrichten* » p. 65

2. La Suisse à l'épreuve d'un monde interconnecté

Claudia BÉRUBÉ, « L'altérité dans *Ibicaba* d'Eveline Hasler. Le défi brésilien, miroir des ambiguïtés helvétiques » p. 83

Jeroen DEWULF, « De la Suisse au monde global. Évolution et réception de l'œuvre de Hugo Loetscher » p. 97

Jürgen HEIZMANN, « La Suisse et l'Afrique en miroir. *La visite de la vieille dame* (Dürrenmatt) adaptée par le cinéaste Diop Mambéty » p. 109

Peter K. WEHRLI, « Der schweizerische Katalog / Le catalogue suisse » p. 125

La Suisse et l’Afrique en miroir

*La visite de la vieille dame (Dürrenmatt) adaptée par le cinéaste Diop Mambéty*⁵⁰

Jürgen HEIZMANN, Université de Montréal

Résumé

Régionalisme et cosmopolitisme: selon Peter von Matt, on peut réduire les intentions et les caractéristiques de la littérature suisse contemporaine à cette formule. Ceci s’applique également à Friedrich Dürrenmatt. Sa prose et ses pièces paraboliques sont des modèles universels aux traits helvétiques. La comédie mafieuse sur la vieille dame riche comme Crésus qui corrompt les mœurs de toute une ville à coups de millions est un exemple frappant de la « Suisse du début des années 1960 qui prospère inconsidérément » (Christoph Geiser). Les débats actuels sur la Confédération suisse comme « banque de/pour gangsters » (Thomas Hürlimann) ont donné un nouveau sens à la comédie sombre de Dürrenmatt. Pourtant, la pièce la plus réussie de Dürrenmatt est aussi une parabole universelle du capitalisme. Il n’est donc pas étonnant qu’aucune autre œuvre littéraire suisse ait connu autant d’adaptations internationales. La plus remarquable est le film *Hyènes* du cinéaste sénégalais Djibril Diop Mambéty, sorti en 1992. Cet article vise à montrer comment ce film, considéré comme une œuvre-clé dans l’histoire du cinéma africain, transpose la pièce suisse de 1956 à la situation de l’Afrique des années 1990. Il est particulièrement intéressant la façon dont Mambéty traite de la mondialisation et joue avec les mythes du cinéma occidental, en utilisant le montage associatif comme équivalent à l’anti-naturalisme de Dürrenmatt.

Zusammenfassung

Regionalismus und Weltläufigkeit: im Anschluss an Peter von Matt könnte man Intention und Eigenart der Schweizer Gegenwartsliteratur auf diese Kurzformel bringen. Das gilt auch für Friedrich Dürrenmatt. Seine parabolischen Stücke und Erzählungen sind Weltmodelle mit helvetischen Zügen. Die mafiose Komödie über die steinreiche alte Dame, die mit ihren Millionen die Moral einer ganzen Stadt aufkauft, passt in die Umwelt der „gedankenlos prosperierenden Schweiz der frühen sechziger Jahre“ (Christoph Geiser) und hat durch die jüngsten Diskussionen um die Eidgenossenschaft als „Gangsterbank“ (Thomas Hürlimann) neue Aktualität bekommen. Doch natürlich ist Dürrenmatts erfolgreichste Theaterarbeit auch als universelles Gleichnis für den Kapitalismus zu lesen. Kaum ein anderes literarisches Werk der Schweiz hat darum weltweit so viele Adaptationen erlebt. Eine der bemerkenswertesten ist der Film *Hyènes* des senegalesischen Regisseurs Djibril Diop Mambéty aus dem Jahr 1992. Dieser Artikel soll zeigen, wie dieser Film, der als Meilenstein des afrikanischen Kinos gilt, das Schweizer Drama von 1956 auf afrikanische Verhältnisse der 1990er Jahre überträgt. Von besonderem Interesse sind dabei die Themen der Globalisierung, Mambéty’s Umgang mit Kinomythen der westlichen Welt und sein Einsatz der Assoziationsmontage als Äquivalenzphänomen zu Dürrenmatts Anti-Naturalismus.

Abstract

Regionalism and cosmopolitanism: according to Peter von Matt, one can reduce the intentions and characteristics of contemporary Swiss literature to this formula. This applies also to Friedrich Dürrenmatt. His parabolic plays and prose are world models with Helvetia traits. The Mafia-like comedy about the stinking rich old lady who corrupts the morals of an entire town with her millions is a striking example of the “thoughtlessly prospering Switzerland of the early 1960s” (Christoph Geiser). The current debates on the Swiss confederation as a “bank of and for gangsters” (Thomas Hürlimann) have given Dürrenmatt’s dark comedy new meaning. Yet, Dürrenmatt’s most successful play is also a universal parable about capitalism. It is no wonder, then, that no other Swiss literary work has seen so many international adaptations. The most remarkable one is the 1992 movie *Hyenas* by Senegalese filmmaker Djibril Diop Mambéty. This article intends to show how this film, considered a milestone in African movie history, transposes the Swiss play from 1956 to conditions in Africa in the 1990s. Of particular interest are the topic of globalization,

⁵⁰ Cet article est une version modifiée et amplifiée d’un essai de l’auteur paru en allemand (éd. Jane V. Curran et Julia Portner, voir bibliographie, Heizmann 2010). L’auteur aimerait remercier Maud Rodrigue et l’éditeur Manuel Meune pour la traduction vers le français de cette nouvelle version.

Mambéty's treatment of Western cinema myths, and his use of associative montage as equivalent to Dürrenmatt's anti-naturalism.

Il neo-capitalismo ha vinto, sono sul marciapiede

Pier Paolo Pasolini⁵¹

L'originalité du cas suisse tient au fait que le pays semble avoir une vocation à la fois régionaliste, par exemple en raison de l'exiguïté des cantons comme espaces politiques, et universaliste, par son appartenance à trois aires culturelles ayant eu un rôle-clé dans l'émergence de la modernité occidentale, mais aussi – surtout? – par son rôle de place financière internationale. Les artistes suisses ont souvent été amenés à réfléchir au lien entre le local et l'universel, tant les conflits économiques et culturels de ce monde semblent se refléter dans l'histoire de leur pays. Mais inversement, dans une perspective postcoloniale, les artistes de pays non occidentaux ne peuvent-ils pas se reconnaître dans l'histoire de la Suisse, aussi particulière qu'elle semble? Pour évoquer la façon dont les contextes suisse et africain peuvent entrer en résonance, dans un jeu de croisements et de miroirs, nous réfléchissons ici au dialogue qui s'est établi entre le dramaturge suisse Friedrich Dürrenmatt et le cinéaste sénégalais Djibril Diop Mambéty.

La première de la tragicomédie *La visite de la vieille dame* eut lieu au Schauspielhaus de Zurich le 29 janvier 1956. Non seulement la pièce rendit soudainement célèbre son auteur âgé tout juste de 35 ans – Dürrenmatt –, mais du même coup, elle tira la littérature suisse du profond sommeil où elle était plongée depuis plusieurs décennies. La manière dont l'opinion mondiale, plus particulièrement dans l'espace anglo-saxon, percevait jusqu'alors les réalisations culturelles en provenance de la Confédération suisse est illustrée de façon éloquente par une scène du classique cinématographique de Carol Reed, *Le troisième homme* (*The Third Man*), sorti en 1949. Ainsi, dans la célèbre scène au *Prater* de Vienne, un Harry Lime sans scrupule, incarné par Orson Welles, déclare à son crédule ami d'enfance: « In Italy, for thirty years under the Borgias, they had warfare, terror, murder and bloodshed, but they produced Michelangelo, Leonardo da Vinci and the Renaissance. In Switzerland, they had brotherly love, they had 500 years of democracy and peace, and what did that produce? The cuckoo clock. »

Précisons qu'il y a deux erreurs dans cette remarque qui ne figurait pas dans le scénario de Graham Greene, mais qui fut ajoutée par Welles avec l'accord du metteur en scène: la Suisse n'est ni le lieu d'origine du 'coucou suisse' – venu de Forêt-Noire –, ni l'immuable communauté paisible et pacifique que dépeint Welles/Lime. Au contraire, déjà à l'époque des Borghèse, la Suisse était l'une des puissances militaires les plus intrépides d'Europe, réalisant pendant des siècles d'importants profits grâce aux mercenaires qu'elle envoyait combattre hors de ses frontières. Mais au-delà, ce qui nous importe ici, c'est la conception encore largement répandue voulant qu'une période marquée par des événements historiques et politiques douloureux soit souvent un terreau fertile pour l'éclosion de grands artistes. De ce point de vue, la Suisse pourrait être considérée comme un pays qui a eu la chance d'être épargné par les turbulences politiques, mais aussi, en raison même de cette absence de tensions intérieures, comme un pays culturellement pauvre et engoncé dans son provincialisme.

⁵¹ Extrait de Pasolini, Pier Paolo, 1964, « Una disperata vitalità », *Poesia in forma di rosa*, Milano: Garzanti, 133.

La Suisse de Dürrenmatt face au monde de l'après-guerre

On ne saurait exagérer l'importance tant culturelle que politique qu'eut la plus célèbre – aujourd'hui encore – des pièces de Dürrenmatt. Elle conquiert rapidement les scènes d'Europe de l'Est et de l'Ouest, eut sa première à Broadway le 5 mai 1958 et fut portée à l'écran par Hollywood en 1964, sous la direction de Bernhard Wickis, avec Ingrid Bergman et Anthony Quinn dans les rôles principaux. Certes, Broadway et Hollywood adaptèrent la pièce au goût du public américain, la rendant plus sentimentale et moins percutante – nous y reviendrons –, mais grâce à sa comédie tragique, Dürrenmatt était parvenu à procurer à son pays une reconnaissance internationale en matière culturelle – à peu près au même moment que Max Frisch avec son roman *Stiller*.

Cette pièce raconte comment Claire Zachanassian, née Kläri Wascher, une millionnaire qui a été abandonnée par Ill, son amoureux, alors qu'elle avait dix-sept ans et qu'elle était enceinte de lui, revient trente ans plus tard à Güllen, sa ville natale appauvrie, et promet à ses citoyens un milliard pour le meurtre d'Ill. Malgré l'indignation morale des habitants, elle parvient peu à peu à gagner ceux-ci à sa cause par son offre lucrative. Cette parabole mafieuse sur la corruption morale par le capitalisme – comme on interprètera à juste titre *La visite de la vieille dame*, cette pièce que Dürrenmatt (1969, 183) qualifia lui-même de « méchante » [« böse »] – peut être vue comme une œuvre du 'théâtre mondial', tant elle dénonçait clairement – et dénonce aujourd'hui encore – les fondements de toutes les sociétés modernes où elle fut jouée, mais aussi parce c'est bien le monde que Dürrenmatt cherche à représenter, à reproduire (Matt 2001, 251). Les références à la Suisse dans son œuvre n'en sont pas moins indéniables puisque l'intrigue est incontestablement située dans un contexte et des lieux suisses. Elisabeth Brock-Sulzer, éditrice des œuvres complètes de Dürrenmatt, écrit au sujet du dramaturge: « La Suisse lui sert toujours de point de départ. Jamais il ne perd de vue son ancrage originel » (1969, 12, notre traduction [n.t.]).

C'est ce qu'on constatait déjà dans l'un des premiers récits de l'auteur, *Der Tunnel*, qui allie le fantastique et l'existentialisme et dans lequel l'irruption de l'irrationnel dans le monde réel est intimement liée à l'économie des lieux. Dans ce récit, on voit un train s'engouffrer dans un tunnel exigu pour y disparaître à jamais, près de Berthoud (all. Burgdorf). Situé sur le trajet Berne-Zurich que Dürrenmatt empruntait alors régulièrement, ce tunnel de 510 mètres est en réalité peu impressionnant dans un pays qui en possède plus de 900 km – aujourd'hui, il ne sert du reste plus qu'au transport régional et l'Intercity l'ignore superbement. Mais l'idée de cette vision apocalyptique est particulièrement efficace, tant l'effroi que suscite ce train plongeant dans les entrailles de la terre convient bien, littérairement parlant, au pays des pionniers de la construction de tunnels – de la même façon que l'image de Dracula est attachée à la Transylvanie.

Dans le roman policier *Der Verdacht (Le soupçon)*, Dürrenmatt transpose les horreurs des camps de concentration nazis dans cette Suisse réputée si tranquille. Dans sa clinique de luxe située sur le Zürichberg – la montagne qui domine Zurich –, le docteur Fritz Emmenberger procède à des expériences médicales au mépris de toute humanité, comme celles qu'on pratiquait naguère sur les prisonniers du camp de Stutthof. Et à en croire le commissaire Bärlach, « ce qui s'est produit en Allemagne se produit dans n'importe quel pays lorsque certaines conditions sont réunies » (Dürrenmatt 1985, 69, n.t.). Dans cette œuvre dont l'action se situe en 1948, on a tout lieu d'interpréter la remarque de Bärlach, le Bernois représentant la loi, comme une invitation à

ne pas faire de la neutralité politique suisse un signe de supériorité morale, et il s'agit ici sans aucun doute d'une pique adressée par Dürrenmatt à ses compatriotes. Car même si le controversé théologien Karl Barth a pu souligner, avant même la fin de la Deuxième Guerre mondiale, que la Suisse avait fait de bonnes affaires avec l'Allemagne nazie (Matt 2001, 39), ce type d'autocritique était largement banni du débat public dans les années cinquante. C'est seulement en 1998 que la Confédération fut secouée par le scandale entourant les profits que les banques suisses avaient retirés de l'or nazi, cet or souillé du sang des victimes de la Shoah. Sous les pressions internationales, la Suisse paya ensuite 1,2 milliard de dollars aux familles des victimes.

C'est aussi sous ce double aspect, suisse et transnational, qu'on doit aujourd'hui considérer *La visite de la vieille dame*. Car bien que l'auteur ait cherché, dès la première édition, à universaliser la pièce en situant la ville de Gullen quelque part en Europe centrale, les thèmes abordés sont on ne peut plus suisses. Klaus Pezold décrit ainsi Gullen comme un « monde miniature aux attributs manifestement helvétiques » (2007, 251, n.t.). *Gülle* signifiant 'lisier', le toponyme suggère que contrairement à ce que voudrait la sagesse populaire, l'argent a parfois bel et bien une odeur. Eu égard au blanchiment d'argent et aux comptes bancaires anonymes, la Suisse semble donc mériter l'appellation de « banque de/pour gangsters » [« Gangsterbank »] qu'elle s'est vu récemment décerner par l'espiègle Thomas Hürlimann (2002, 21). Mais le fait n'est pas nouveau. Il y a bien longtemps que l'argent figure au cœur des préoccupations de ce pays devenu l'un des plus grands centres financiers du monde; s'il peut être considéré comme le paradis des banques, c'est en raison de la réglementation bancaire qu'instaura le Conseil du canton de Genève dès 1713 – ce qui n'empêche certes pas qu'une grande partie de la population suisse ait vécu dans la misère crasse jusqu'au XIX^e siècle. Bien avant la Révolution française, les rois de France empruntaient de l'argent en Suisse – en toute discrétion – et par la suite, la noblesse trouva dans les villes helvétiques un havre financier. Au soir de sa vie, Gottfried Keller décrivait son pays natal comme « une petite mine d'or », comme un « bazar » ou un « comptoir pour capitalistes », dénonçant ainsi une perversion de l'idée même de la démocratie. Et plus près de nous, Nicola Graterri, magistrat calabrais spécialisé dans la lutte antimafia, qualifiait la Suisse de « coffre-fort » de la 'Ndrangheta calabraise (Graterri/Nicoso 2007), l'une des organisations mafieuses les plus dangereuses de la planète. Selon ses estimations, en 2006, cette dernière avait en réserve dans les banques helvétiques un capital d'environ 59 milliards de francs.

La Suisse et l'argent: on ne saurait considérer cette association récurrente comme un cliché au même titre que le chocolat ou le romantisme à la Heidi, car elle décrit rien moins qu'une réalité. Dans un premier temps, Dürrenmatt avait d'ailleurs voulu donner à sa pièce le sous-titre de « comédie de la haute conjoncture », en référence au boom économique fulgurant qu'une Suisse sortie indemne de la guerre avait connu dès 1945, bien plus vite que d'autres pays d'Europe – d'autant que le pays était déjà un acteur majeur de la finance internationale.

Du cœur de l'Europe à Hollywood: les métamorphoses de la *Vieille dame*

La comédie tragique de Dürrenmatt présente un tel caractère de modèle universalisable que tout citoyen d'un pays occidental – et pas seulement de Suisse – peut s'y reconnaître. Dans une conférence donnée à New York en 1960, Dürrenmatt (1969, 162) expliquait combien il était particulièrement impérieux – mais aussi très rentable –, pour les écrivains originaires d'un petit pays, de faire de ce pays un modèle pour le monde, en usant de procédés tels que la densification, l'exagération et le renforcement. C'est pour cette raison que lui-même, poursuivait-il, avait été remarqué par un public international, tant le monde se reflétait dans le modèle qu'il proposait. Et selon Peter von Matt, c'est bien cette combinaison « de régionalisme acharné et d'audace dans le rapport au monde » (1989, 151, n.t.) qui caractérise les réalisations culturelles de la Suisse.

Le succès international de la *Vielle dame* est attesté non seulement par son succès au théâtre, mais aussi par les nombreuses adaptations que la pièce a connues jusqu'à ce jour. Pourtant, hormis le film *Hyènes* du metteur en scène sénégalais Djibril Diop Mambéty (1992) – dont il sera question plus en détail –, aucune adaptation cinématographique ne reste fidèle à la radicalité de la pièce. C'est le cas de la version de Broadway citée plus haut, adaptée par Maurice Valency. L'action se déroule dans une propre ville européenne aux accents germaniques, avec à sa tête un *burgomaster* plutôt qu'un *mayor*. Cela crée immédiatement une distance pour le spectateur américain, amené à penser que d'aussi étranges événements peuvent certes se produire au fin fond du vieux continent, mais jamais aux États-Unis. Dans *The Visit*, film dont Bernhard Wicki (1964) a signé la mise en scène et Ben Barzman le scénario – et qu'il faut bien appeler un navet hollywoodien –, Wicki renforce ce type d'effet de distanciation non pas en rudoyant le spectateur comme le fait Brecht, mais plutôt par une stratégie discrète, en optant par exemple pour des enseignes en écriture cyrillique (v. Knapp 1977, 58-66). Quant au metteur en scène russe Michail Kosakov, dont le film *Vizit Dame* prit l'affiche en 1989, peu avant la chute de l'Union soviétique, il emploie un procédé symétrique. Certes, un narrateur précise d'emblée que l'histoire pourrait se dérouler n'importe où, par exemple en Suisse, pays d'origine de l'auteur, ou encore en Pologne. Pourtant, différents aspects renvoient clairement à l'Ouest capitaliste: la stèle à la mémoire de Goethe, les costumes folkloriques d'inspiration bavaroise, et surtout les drapeaux des États-Unis hissés en gare de Güllen et les reportages de la CNN sur les incidents de Güllen.

Un second critère pour appréhender les adaptations cinématographiques est le traitement du personnage de Claire Zachanassian. Pour Peter von Matt, ce personnage d'un grotesque très appuyé est « caractéristique de l'art des années cinquante » (2001, 43, n.t.) et il est de la même trempe que celui qui marque des personnages tels qu'Oskar Matzerath, Monsieur Bonhomme (Biedermann) ou encore, pour rester dans l'univers dürrenmattien, Mathilde von Zahnd, la psychiatre démente qui aspire à régner sur le monde. Dürrenmatt lui-même (1969, 182) avait suggéré que Claire Zachanassian, cette femme assoiffée de justice, était une sorte de figure de Médée; et dans la pièce, ceci transparait explicitement dans les propos du professeur (Dürrenmatt 1980, 90) – même s'il s'agit d'une Médée moderne à fonction parodique: pour se venger, ce n'est pas un couteau qu'elle brandit, mais son carnet de chèques. Il convient toutefois d'insister sur la distance qu'entretient ce personnage à l'égard des choses humaines, qu'elle a délaissées depuis longtemps. Au monde rationaliste, pragmatique, voire opportuniste qu'incarnent les habitants de Güllen, elle oppose sa propre métaphysique et son système de valeurs – si extravagant qu'il apparaisse. Dans la littérature contemporaine, on pourrait voir en Zygorg, dans *No Country for Old Men* (McCarthy 2005), un personnage présentant des affinités avec Zachanassian – malgré les univers très différents qui sont les leurs: car ce tueur, tout en commettant des meurtres dans un monde impitoyable et empreint d'une grande violence, semble être le seul à avoir des principes et à respecter un certain code moral.

« Impossible de me tuer » (Dürrenmatt 1980, 40, n.t.), déclare Zachanassian, ce qui laisse entendre qu'on ne peut interpréter son personnage selon les catégories humaines habituelles. On ne saurait voir dans cette milliardaire une simple allégorie (du plan Marshall, de la Banque mondiale, etc.), mais elle est tout sauf un personnage réaliste à la psychologie crédible. Avec sa vie de cour tapageuse, avec son palanquin et sa panthère, avec ses maris dont elle change continuellement et qu'elle traite comme de petits chiens de compagnie, et avec ses nombreuses prothèses, Zachanassian est un personnage on ne peut plus artificiel et grotesque. Comme Mario Andreotti (1984, 354) en faisait judicieusement la remarque, ce personnage est littéralement un assemblage. C'est précisément ici que réside l'aspect moderniste de la pièce et c'est pour cette raison que toute tentative visant à conférer au personnage une psychologie plus sentimentale en altère la portée. Broadway et Hollywood n'ont pas seulement gommé la dimension grotesque ou

cauchemardesque qui existait dans le texte original. La vieille dame s'est vu doter d'un gros cœur, allant même jusqu'à embrasser goulument l'amour de jeunesse qu'elle vient de retrouver, de sorte que le spectateur américain peut se rassurer. Rien de bien terrible après tout: la protagoniste a un peu souffert, les coups du sort l'ont rendue quelque peu amère, mais comme il se doit, les anciennes amours sont sauvées. La vieille dame paraît tout au plus égocentrique et un peu extravagante, mais elle n'est plus grotesque, et tant chez Wicki que dans l'adaptation russe, elle est d'ailleurs étonnamment jeune et attirante, et n'a même pas besoin de prothèse. La comédie à fin tragique se mue ainsi en mélodrame. Le film de Wicki se termine même par un happy-end: la multimilliardaire pardonne son ancien amant, Schill (dénommé ainsi sans doute pour éviter les connotations désagréables qu'induirait le nom 'Ill' en anglais) et lègue à la petite ville l'énorme somme sans qu'il y ait eu meurtre. Grâce à la justice que dispense le cinéma des États-Unis, tout finit par rentrer dans l'ordre et le petit-bourgeois américain peut continuer de vivre son *American dream*.

Il n'en va guère autrement de la dernière adaptation filmique du matériau, la production télévisuelle germano-autrichienne intitulée *Der Besuch der Dame*, dont le scénario est signé par Thomas Eifler et Suzanne Beck, et la mise en scène par Nikolaus Leytner (2008). Leytner transpose l'action dans une petite ville autrichienne contemporaine – ce qu'on devine aisément, grâce aux détails architecturaux et à la Marche de Radetzky que joue l'orchestre folklorique pour accueillir la riche dame en gare, à sa descente... d'hélicoptère. Si pertinents qu'apparaissent tout d'abord ces changements, l'œuvre dégénère ensuite pour n'être plus qu'une mauvaise farce provinciale, tant la substance littéraire de l'original est altérée. Ici aussi, tous les éléments grotesques du texte d'origine font défaut. Zachanassian n'a plus de prothèse, mais s'aide d'une simple canne, et les baisers passionnés qu'elle échange avec Ill – lequel n'est plus épicier, mais concessionnaire automobile – signalent que la femme la plus riche du monde s'est laissée peu à peu attendrir plutôt que de mener à bien son projet de vengeance. Tout cela est renforcé par l'action secondaire: Mia, la fille d'Ill, avait fui Güllen avec son amoureux alors qu'elle n'était qu'une jeune fille, parce que ni son père ni la petite ville n'acceptaient leur liaison. Elle n'avait depuis lors plus eu de liens avec son père, mais elle revient à Güllen à titre de reporter de télévision. À la gare, elle sauve Ill de la populace et finit par le pardonner. Pour sa part, Claire Zachanassian se rapproche de Mia jusqu'à développer une relation presque maternelle (dans une scène, elle lui caresse tendrement la joue), et elle accepte également de pardonner Ill. Au moment où les habitants de Güllen, constitués en tribunal, s'appêtent à condamner Ill, elle se précipite dans le hall où tous sont rassemblés pour le faire acquitter, tenaillée par le chagrin d'amour. Mais elle arrive trop tard: Ill gît déjà sur le sol, mort. Lorsqu'elle remet le chèque au maire, il ne lui reste plus qu'à le traiter de « meurtrier » en laissant retentir un cri empreint de mépris.

Le film fait appel à des motifs mélodramatiques connus et suggère que d'aussi horribles événements ne peuvent se produire que dans une petite ville reculée qui bruit de ragots à faire fuir les esprits libres. C'est ce que montre l'évasion réussie de Mia (et finalement celle de Claire), mais aussi le graffiti « Fuck Güllen » que l'on voit sur un mur dès la toute première séquence où la petite ville apparaît dans le film. À en croire le message que nous livre le film, le mal ou l'irrationnel n'existeraient que dans la province profonde. Ailleurs, dans le vaste monde – comme dans ces milieux financiers de San Francisco dans lesquels Claire apparaît la première fois –, tout serait au contraire bien ordonné et rationnel. On ne peut donc pas dire de l'œuvre de Leytner qu'elle constitue une véritable modernisation. Nous sommes plutôt en présence d'un modèle narratif éprouvé – tout particulièrement en Autriche – qui oppose la province arriérée au monde éclairé de la modernité.

De la *Vieille dame* à Ramatou: la genèse d'un dialogue interculturel?

Toute adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire oscille entre la volonté de redonner vie à ce qui existe déjà et le désir de l'organiser de nouvelle façon. Et il faut se demander si les moyens médiatiques spécifiques qu'elle met en œuvre permettent d'instaurer avec le texte d'origine un dialogue à la fois esthétique, critique et créatif. Pour citer Eugenio Spedicato, cette adaptation peut-elle, « au-delà de la question de la perfection technique, proposer une nouvelle orientation et dépoussiérer le matériau en le faisant accéder à une nouvelle existence » (2008, 100, n.t.)? De toutes les adaptations que la *Vieille dame* de Dürrenmatt a connues, c'est celle du cinéaste sénégalais Djibril Diop Mambéty qui est la mieux parvenue à offrir une cure de jeunesse à son modèle, tant le metteur en scène a su actualiser celui-ci tout en lui donnant une touche très personnelle. Pour cette raison, elle est un exemple tout désigné pour illustrer ce qu'est le véritable dialogue interculturel, elle apparaît comme un modèle de rencontre entre l'universel et le particulier, la Suisse projetant son reflet sur l'Afrique en même temps qu'elle en reflète l'image – en tant que miroir du capitalisme mondialisé.

Né en 1945 à Colobane, petite ville des environs de Dakar, et décédé en 1998, Diop Mambéty ne nous a légué qu'une modeste œuvre cinématographique: deux courts métrages – *Contras' City* (1969) et *Parlons grand-mère* (1988) –, trois moyens métrages – *Badou Boy* (1966/71), *Le Franc* (1994) et *La petite vendeuse du soleil* (1998), sa dernière œuvre –, ainsi que deux longs métrages – *Touki Bouki* (1973) et *Hyènes* (1992). Pourtant, l'autodidacte qu'est Diop Mambéty, qui a travaillé pour Pier Paolo Pasolini et s'est illustré aux côtés de Bernardo Bertolucci, est reconnu comme l'un de ceux qui ont su renouveler le cinéma africain. Son premier long métrage, *Touki Bouki*, est immédiatement devenu un classique. Comme chez tous les artistes issus de la mouvance postcoloniale, son œuvre vise aussi à trouver des repères, à définir les contours de l'identité culturelle d'un pays qui fut colonisé tour à tour par les Portugais, les Hollandais et les Français, avant d'accéder à l'indépendance la même année que dix-sept autres colonies, en 1960 – date-charnière dans l'histoire de l'Afrique. Selon Diop Mambéty lui-même, le cinéma offrait « la possibilité de donner à notre histoire une nouvelle dimension et une nouvelle identité » (cité par Wynchank 2003, 94). Dans ce processus, les questions relatives au respect des traditions et à la nécessité d'une modernisation étaient tout aussi importantes que la relation de l'Afrique avec l'Occident.

On l'apprend dans le générique de fin, le film *Hyènes* est dédié à Dürrenmatt: « Nous d'Afrique dédions cette ballade au grand Friedrich. » C'est *The Visit*, le film de Wicki, qui avait attiré l'attention de Diop Mambéty sur l'auteur suisse. Il travailla à son adaptation pendant deux ans avant de se rendre en Suisse en 1985, scénario en main, dans le but de rencontrer Dürrenmatt à Neuchâtel. Diop Mambéty (2007) rapporte que Dürrenmatt aurait longuement ri du titre *Hyènes* et qu'il lui avait souhaité bonne chance avec la vieille dame.

Argent, corruption, décadence: par-delà la différence de médium, ce sont les thèmes qu'ont en commun la pièce de Dürrenmatt et le film de Diop Mambéty. L'argent tient une place d'importance dans presque tous les films du cinéaste sénégalais: « L'argent est à la base de toutes mes histoires, lance-t-il, c'est mon ennemi constant. » (cité par Wynchank 2003, 95). Cette remarque vaut non seulement pour le contenu de ses films, mais aussi pour le processus de production. Ironie du sort, l'omniprésence des lois du capitalisme a pour effet que *Hyènes* n'est pas une production sénégalaise indépendante, mais une coproduction entre la France, la Suisse et le Sénégal. Au bout du compte, huit pays se sont impliqués dans le financement – le Sénégal n'ayant du reste jamais payé sa part des coûts de production (Diop Mambéty 2007).

Diop Mambéty a choisi de transposer l'action de la pièce de Dürrenmatt dans sa ville natale, Colobane, et de tourner le film en wolof, la langue la plus répandue au Sénégal. De cette

façon, les événements se déroulent au plus près du public cible. L'évolution de l'action suit très étroitement le modèle: à Colobane, Dramaan Drameh tient une épicerie qui fait également office de débit de boisson. Dans cette petite ville pauvre du Sahel, tout le monde l'apprécie car il bavarde volontiers avec les visiteurs et leur offre souvent un verre. Le jour où un messenger annonce l'arrivée de la multimilliardaire Linguère Ramadou, l'espoir de jours meilleurs gagne les habitants du lieu. Linguère Ramadou, une ancienne de Colobane, avait quitté la ville après avoir été abandonnée par son amant, Dramaan Drameh, bien qu'elle fût enceinte de lui. Comme prostituée de luxe, elle était devenue « plus riche que la Banque mondiale », et elle offre maintenant cent milliards de francs aux habitants de Colobane à condition qu'ils liquident Dramaan Drameh. Malgré l'indignation des habitants (« Elle pense que nous sommes des Américains prêts à s'entretuer pour rien »⁵²), l'appât du gain prend rapidement le dessus et une véritable frénésie d'achat s'empare de Colobane. Dramaan, autrefois si populaire (on avait même voulu qu'il devienne maire), se retrouve soudainement isolé puis littéralement coupé du monde.

À l'opposé du réalisme sobre que l'on retrouve chez de nombreux cinéastes africains, Diop Mambéty parvient à créer dans son film une parabole complexe, en usant d'un langage cinématographique à l'originalité indéniable. Beaucoup des éléments grotesques présents dans le texte original sont conservés; et par des procédés de substitution et d'adaptation, il parvient à actualiser la pièce de théâtre de Dürrenmatt de captivante façon.

Colobane et le capitalisme: un western africain

Le cadre dans lequel Diop-Mambéty transpose l'intrigue met l'accent sur les thèmes de la mondialisation et du tiers-monde. Le temps de l'action n'est pas fixé de manière explicite, mais on reconnaît les couleurs délavées de la France sur le pupitre du maire, et dans une scène qui se déroule dans le commerce de Dramaan, un singe réduit en lambeaux un drapeau français poussiéreux. On peut donc supposer que le pouvoir colonial est encore proche et que le film décrit métaphoriquement et en accéléré la délicate phase de quête de soi dans l'ère postcoloniale. Linguère Ramatou ne peut qu'incarner la promesse de bonheur aux yeux des habitants de Colobane, tant elle leur fait miroiter un enrichissement immédiat ainsi qu'un accès rapide à la modernité. Comme sa richesse est réputée comparable à celle de la Banque mondiale, il n'est pas étonnant qu'elle se voie attribuer une toute-puissance égale à celle de cette institution. Un critique s'exprime en ces termes: « One must finally ask if the World Bank is not a highclass prostitute. » (Diof 1996, 247). Si l'on pense au pouvoir qu'exerce la Banque mondiale dans ce qu'on appelle les « pays débiteurs » du tiers monde, le rapprochement avec la prostitution est tout à fait justifié.

Incarnée par Ami Diakhate – qui n'est pas actrice de métier –, Linguère Ramatou porte presque tout au long du film une ample robe noire et un imposant couvre-chef qui rappelle celui d'un prêtre. Par son absence d'émotivité et son attitude le plus souvent rigide, elle fait penser à un archaïque et sinistre ange vengeur. Elle a un bras et une jambe en or, et lors de leur première conversation seul à seul, Dramaan lui demande, inquiet, si elle ne serait pas entièrement faite de fer. Le plus souvent, la milliardaire est filmée en contre-plongée, ce qui accentue encore sa puissance et son autorité, mais aussi la distance avec les habitants de Colobane. Lorsqu'elle ouvre le procès contre Dramaan, elle domine la scène, assise dans une sorte de forteresse et entourée de jeunes servantes. Elle a fait dépister puis châtrer les témoins que Dramaan avait soudoyés trente ans plus tôt afin d'échapper à la reconnaissance de paternité. Le juge de l'époque, qui depuis travaille pour elle (il est joué par Diop Mambéty lui-même), fait entrer les deux hommes

⁵² Les citations tirées de *Hyènes* sont traduites par nos soins d'après les sous-titres de la version anglaise.

emprisonnés dans un filet en les tirant par une corde comme de vulgaires animaux. C'est ensuite Ramatou elle-même qui prononce la sentence: cent milliards pour la mort de Dramaan Drameh.

Dramaan ne nie pas son forfait passé (tout en plaçant l'acquittement), et le film montre de toute façon clairement, dans une séquence précédente, que son délit est loin d'être un cas isolé à Colobane. Lors d'une conversation amicale avec un client de son bar-épicerie, il traite ce dernier de « vaurien » parce qu'il vient une fois encore d'engrosser Penda Gueye, ce à quoi le client rétorque en riant que lui, Dramaan, aurait tout aussi bien pu être à sa place. L'hypocrisie des citoyens de Colobane est d'autant plus flagrante que ceux-ci prétendront plus tard que si Dramaan doit mourir, ce n'est pas lié à l'argent qu'on leur promet, mais à des considérations morales.

Néanmoins, dans un premier temps, les Colobanois indignés déclinent l'offre de Ramatou: « Nous sommes en Afrique, mais jamais la cupidité ne nous transformera en sauvages », lui assure le maire. Au nom de Colobane et de l'humanité, précise-t-il, il se doit de refuser. Mais déjà, dans les deux séquences qui suivent, on comprend que Ramatou a déjà bouleversé la vie dans la petite ville et qu'avec ses cent milliards, elle a complètement piégé les habitants. La caméra montre une grande table sur laquelle on a disposé des corbeilles de fruits et de légumes, comme pour un banquet. Les habitants de Colobane se servent, tout en dansant et en chantant: « Je l'épouserais bien, Linguère Ramatou, je l'épouserais bien. » Une séquence montre ensuite les clients qui, dès l'aube, se rassemblent en nombre inhabituel dans le commerce de Dramaan. Tandis que dans la première scène se déroulant dans le magasin, les activités strictement commerciales jouaient un rôle secondaire (le plus souvent, les clients bavardaient avec Dramaan, dansaient avec lui et se faisaient payer un verre), cette fois la communication est presque exclusivement axée sur l'achat et la vente. Tous les clients veulent davantage d'articles – et des articles plus coûteux –, et ils exigent dorénavant de payer le tout à crédit. À cet instant, la caméra montre le regard de Dramaan qui, de l'autre côté de la fenêtre grillagée du magasin, se porte vers les hauteurs où réside Linguère Ramatou. Dramaan vient de comprendre qui se cache derrière ces changements soudains. Peu après, il découvre que les hommes qui, au magasin, l'avaient assuré de leur solidarité qu'il soit « mort ou vif » – d'une façon pour le moins équivoque –, se sont offert des bottes jaunes à la mode en provenance du Burkina Faso. Il pique alors une colère, jette de la marchandise par terre et quitte le magasin, furieux. La caméra, de l'extérieur, montre des clients qui, dans un formidable brouhaha, poursuivent leurs achats extravagants auprès de la femme de Dramaan.



Image 1 – La conquête de la liberté? Un singe déchire le drapeau de l'ancienne puissance coloniale.

Alors que dans les premières scènes, le plan faisait ressortir l'aspect accueillant d'un magasin dans lequel les clients entraient librement, nous apercevons maintenant ceux-ci derrière les barreaux de la fenêtre. Le piège de Ramatou s'est déjà refermé sur eux; déjà ils sont prisonniers de leur cupidité.

Durant le tumulte qui sévit dans le commerce, deux courtes séquences montrent le singe évoqué plus tôt en train de déchirer puis de piétiner un drapeau français, ce qu'on peut interpréter comme un commentaire teinté d'ironie. Car Colobane tient lieu de microcosme du Sénégal, mais aussi de l'Afrique toute entière – comme le suggère la formule utilisée dans la dédicace à Dürrenmatt, « Nous d'Afrique ». Or, la ville qui se croit en passe d'effacer les traces de son ancienne dépendance coloniale a sombré dans une nouvelle forme de dépendance, l'impérialisme économique succédant à l'impérialisme politique. Dans la pièce de Dürrenmatt, le vote de Güllen pour décider du sort d'Ill se transformait en cirque médiatique (les radioreporters transmettaient une image complètement trompeuse des événements). Diop Mambéty, pour dépeindre la course effrénée à la consommation qui s'est emparée de Colobane, plonge quant à lui la ville dans une atmosphère de fête foraine – avec force feux d'artifice, manèges et montagnes russes –, fête pendant laquelle, comme dans une émission de téléachat, on vante les vertus des réfrigérateurs, ventilateurs et autres appareils, comme s'il s'agissait d'objets sacrés. Toutes les marchandises, affirme l'animateur, proviennent de l'étranger, et c'est Linguère Ramatou elle-même qui les a apportées. La danse autour du veau d'or est symbolisée par l'utilisation croissante de la couleur or: on voit des hommes parés de capes et de chapeaux dorés, et des femmes portant robes et foulards non moins dorés. Même la femme de Dramaan est aveuglée par la nouvelle profusion de marchandise et lorsqu'elle se présente au comptoir de vente portant une robe dorée, elle achète tout ce qui reste. Et tout au long du film, divers indices témoignent de la richesse croissante de la petite ville: les ventilateurs ont remplacé les éventails des femmes, les chevaux ont fait place aux automobiles (on apprend même que tous les adolescents de Colobane en conduisent une) et le magasin de Dramaan, dont les rayons étaient à l'origine presque vides, croule désormais sous les marchandises.

Il apparaît toutefois bientôt que Colobane ne fait qu'emprunter cette richesse, qu'elle ne retire aucun gain de ce fonctionnement économique fondé sur le crédit, et qu'au contraire elle est en train de tout perdre, comme l'illustre clairement la scène où le médecin et le professeur rendent visite à Ramatou. Dans le but d'échapper au marché qui a été conclu au sujet de Dramaan, ils proposent une entente à la multimilliardaire: elle pourrait reprendre à son compte les usines désaffectées, les rénover et relancer ainsi l'économie. Mais Ramatou leur répond que tout lui appartient déjà: « Les usines, les terrains, la ville, la route, les maisons, tout est à moi. » Et lors dans une scène ultérieure, Dramaan lui rend visite une dernière fois dans sa résidence du bord de mer aux allures de forteresse, elle va jusqu'à lui demander: « Qu'est-ce que tu fais près de ma mer? » Ces séquences du scénario de Diop Mambéty sont tout à fait fidèles à la pièce de théâtre, mais il ajoute sa touche personnelle. Face au médecin et au professeur, Ramatou demeure intransigente (« Si vous me combattez, vous perdez votre temps et vos vies. [...] J'ai préparé un gâteau, maintenant je vais le servir. »), et pendant ce dialogue, deux jeunes servantes lui apprêtent les cheveux, lesquels finissent par ressembler à une perruque de juge. À la fin de la scène, on voit de nouveau Ramatou en contre-plongée, campée devant une installation bleue en forme de tente et aux allures de trône, et en voix off, on l'entend proclamer sa loi, impassible (« Soit vous aurez du sang sur les mains, soit vous resterez pauvres à jamais. »), sur fond de complainte africaine.



Image 2 – Impitoyable, Linguère pose ses conditions.

Dayna L. Oscherwitz (2008, 225) a relevé la présence, dans *Hyènes*, de nombreux éléments empruntés au western. Dans sa forme hollywoodienne classique, le genre du western aborde la question de l'afflux de la population blanche dans le Far-West et du combat contre la population autochtone. Il se caractérise par un discours hégémonique et colonialiste qui vise finalement à légitimer l'impérialisme, et il revêt donc une grande importance pour le cinéma africain. On pourrait même dire que la référence ludique au western est à Diop Mambéty ce que le jeu avec la tragédie antique était à Dürrenmatt. Ainsi, dans la séquence inaugurale de *Hyènes*, le troupeau d'éléphants en mouvement n'est pas sans rappeler les images de chevaux sauvages ou de troupeaux de bovins chers aux scénaristes de westerns. Le bar-épicerie de Dramaan, avec sa façade ouverte sur l'extérieur, ressemble à un saloon. Et quand Dramaan et Ramatou ont leur première conversation dans une diligence qui traverse la steppe, elle lui demande de rassembler les bovins qui paissent, comme il le faisait autrefois. Le chapeau de cowboy que porte l'un des chefs de la police ne passe pas non plus inaperçu, et dans la scène qui a lieu à la préfecture de police, l'officier supérieur dont Dramaan sollicite la protection lui jette une arme en l'invitant à se défendre seul. Lorsqu'ensuite Dramaan veut demander au maire de l'aider, ce dernier porte lui aussi un chapeau de cowboy, tout en savourant un énorme cigare. Plus tard dans le film, il ne porte plus de cravate, mais un bolo, ce cordon-cravate ornant le cou des cowboys et qui est un attribut du costume traditionnel de l'Ouest américain. Et quand Dramaan quitte la ville à bord d'une Citroën 2CV (deux chevaux!) qu'il a empruntée, il découvre, tout près de la barrière, une affiche 'wanted' arborant son propre visage.

Dans son article, Dayna L. Oscherwitz énumère d'autres détails évoquant le western, mais ce qui nous intéresse tout particulièrement, c'est la scène finale du film, dans laquelle Dramaan se voit condamné puis exécuté par les hommes de Colobane. La confrontation a lieu hors de la ville, en plein air, au pied d'abrupts versants rocheux. Le paysage évoque les westerns et le tribunal rappelle les parodies de justice qui accompagnent les lynchages. Fait notable, c'est à partir du moment où les habitants de Colobane ont été corrompus par l'argent de Ramatou qu'ils sont devenus de véritables 'sauvages'. Tous portent d'extravagantes perruques, peut-être inspirées de celles des juges mais détonnant complètement, les faisant ressembler à des sortes de buffles. Leurs vêtements ont été remplacés par des sacs de riz rapiécés. On les dirait tous masqués, comme si chacun, en se cachant, refusait d'assumer sa responsabilité. On peut aussi penser que ces sacs de riz en lambeaux représentent la décadence, la réelle pauvreté matérielle de ces hommes qui se dissimule derrière une richesse illusoire. Dans cette scène, Dramaan est le seul à porter encore des vêtements 'civilisés'. Et comme dans la pièce de Dürrenmatt, il est ce héros qui accepte courageusement son destin. Lorsque le prêtre lui demande s'il doit prier pour lui, il

répond crânement: « Priez pour Colobane et laissez-moi en paix. » Ensuite, les hommes l'encerclent, et après un plan sur Ramatou souriant d'un air entendu dans sa forteresse des mers, un autre plan montre les hommes qui se dispersent. Le plan large accentue le caractère anonyme des événements. Tout ce qui reste de Dramaan, c'est sa veste sur le sol. Lui-même n'existe plus, et semble avoir été dévoré.

Mais la Colobane d'antan aussi a été dévorée, et la dernière partie de la séquence finale illustre bien le type de progrès accomplis par ses habitants. Un bulldozer retourne la terre et on ne reconnaît plus rien de l'ancienne petite ville. Au lieu de cela, on entend vrombir les avions et on devine les contours des gratte-ciels d'une grande ville à l'horizon. Dans le dernier plan, on voit à l'avant-scène la terre rouge et aride, striée de traces de bulldozers – lesquels, conclut-on, ont littéralement enterré le passé. À l'arrière-scène, on reconnaît dans le paysage transformé un baobab isolé, qui semble aussi perdu que fragile. Le baobab est l'un des arbres emblématiques de l'Afrique et il peuple de nombreuses légendes; il symbolise, dans la littérature d'Afrique de l'Ouest, l'art de vivre traditionnel et la nature sauvage. La séquence finale suggère donc que la possibilité d'accéder à une réelle indépendance a été gâchée par les attraits qu'exerce le matérialisme occidental. Richard Porton considère ainsi le film comme une critique dirigée à la fois contre le capitalisme des pays industriels occidentaux et contre la caste des nouveaux riches en Afrique même, « qui a oublié les besoins des 'damnés de la terre' » (1995, 97, n.t.). Le générique de fin comporte d'ailleurs une dimension didactique puisque, sur de nouvelles images du troupeau d'éléphants, on entend en voix off chanter les vers suivants: « L'oiseau Ramatou s'est envolé pour repartir. / Lève-toi et travaille, lève-toi et travaille les champs. / Lève-toi et travaille le sol. / Lève-toi et arrête de parler. / Si tu ne te lèves pas au bon moment pour commencer à travailler, / Comment trouveras-tu la liberté? »



Image 3 – Un avenir compromis? L'image finale de *Hyènes* montre un baobab solitaire.

Hyènes et vautours: un sous-texte éloquent

On peut considérer *Hyènes* comme une adaptation cinématographique très réussie de *La visite de la vieille dame*. Diop Mambéty a su conserver l'essence de la pièce – la corruption des hommes par l'argent –, mais en en modifiant le cadre, il l'a actualisée pour lui conférer une nouvelle dimension politique. On a donc affaire à un réel dialogue avec l'original, d'autant que même du point de vue du mode de représentation, on trouve des éléments qui font écho au modernisme et à l'anti-naturalisme de la pièce de Dürrenmatt – comme lorsque la forêt est jouée

par des acteurs, que les chants d'oiseaux sont imités par des hommes ou que les accessoires sont uniquement suggérés par des didascalies.

Hyènes fait appel au montage associatif, une technique moderniste et avant-gardiste très peu utilisée dans les films commerciaux, consistant en une insertion d'éléments non-diégétiques, qui n'appartiennent donc pas directement à l'histoire faisant l'objet de la narration, mais qui renvoient au domaine métaphorique ou symbolique. Chez Diop Mambéty, ces inserts qui rythment la succession des scènes font office de réflexion, de commentaire ironique des événements.

Pensons tout d'abord aux hyènes, véritable fil conducteur du film éponyme. Elles sont généralement perçues comme surnoisées, rapaces et lâches, parce qu'elles ne s'attaquent qu'à des animaux faibles ou blessés, et uniquement lorsqu'elles sont en bande. Dans la tradition orale africaine, la hyène personnifie souvent un fraudeur ou un escroc cupide (Williams 2000, 133). Déjà, le tout premier long métrage de Diop Mambéty, *Touki Bouki*, renvoyait à cette association puisqu'en wolof, *Bouki* désigne une hyène – le titre signifiant donc 'Le voyage de la hyène'.

Dès les premières minutes du film *Hyènes*, on trouve la première allusion au leitmotiv. Lorsque le maire apprend la venue prochaine de Linguère Ramatou, il souhaite rencontrer les citoyens de Colobane pour discuter avec eux de la stratégie à mettre en œuvre pour profiter de l'argent de la multimilliardaire. Cependant, comme les meubles de l'hôtel de ville ont été hypothéqués, il convoque l'assemblée sur un terrain portant le nom de 'caverne de la hyène'. Avant l'arrivée de Ramatou, le maire fait un discours à la gare, exhortant les habitants à ne pas « se transformer en sauvages » et à ne pas trop montrer leur joie en pensant à la richesse qu'apportera peut-être Ramatou: « Aujourd'hui, nous ne voulons pas de hyènes ici », lance le maire, avant que soit aussitôt insérée une scène montrant précisément une hyène dans les herbes de la steppe. Ceci produit un effet comique, puisque l'insert ironique vient immédiatement contredire toutes les bonnes résolutions.

Plus tard, lorsque les habitants de Colobane font leurs achats à crédit dans le magasin de Dramaan comme s'ils étaient possédés, cette scène est suivie par un plan sur Ramatou et sa résidence. « Le règne des hyènes est arrivé », constate sobrement la milliardaire. Une nouvelle incise non-diégétique apparaît peu après, à la fin de la séquence de la fête foraine qui montre la folie consumériste des Colobanois sous un jour particulièrement cru. On voit alors une hyène dans un plan large, mais cette fois elle a le pelage hérissé et elle est en position de guet. Soudain retentit un hurlement nocturne, tandis que Dramaan, cherchant à s'échapper valise en main, se traîne jusqu'à la gare en suivant les rails. Un nouvel insert montre une hyène – en plan rapproché cette fois – qui a visiblement repéré une proie et qui se déplace furtivement dans la steppe herbeuse, bien campée sur ses pattes. Dans le plan suivant, on se retrouve près des quais de la gare, où convergent les hommes de Colobane, munis de flambeaux, sur fond de nouveaux cris de hyène. Puis ce sont plusieurs hyènes que montre un nouvel insert, en plan rapproché et en légère contre-plongée, tandis que dans le même plan, on voit aussitôt certains des hommes informer Dramaan – invisible à l'image – qu'ils sont simplement venus en toute amitié pour lui faire leurs adieux. Le montage associatif permet de démasquer sans équivoque leur hypocrisie. Bien que les hommes qui se rapprochent de Dramaan l'assurent que c'est par hasard qu'ils se trouvent à la gare – en contradiction avec une déclaration antérieure –, ils connaissent parfaitement sa destination. Fait révélateur, il s'agit de l'Éthiopie, un pays très éloigné du Sénégal et encore plus pauvre, dont on ignore pourquoi Dramaan le choisit, mais si l'on replace le film dans un contexte historique plus large, on peut supposer que l'attrait pour ce pays est lié à une indépendance qui remonte à la nuit des temps, contrairement à celle que connaissent la plupart des autres pays africains.

La séquence de la gare contient toute une série d'inserts avec des hyènes. Pendant que les hommes encerclent Dramaan, puis le retiennent par la veste sans toutefois l'attaquer de front, on voit parallèlement une horde de hyènes qui feulent, réticentes à battre en retraite. Lorsque le train part sans Dramaan à son bord, les hommes tout comme les hyènes quittent l'image en s'éloignant par les côtés. Le plan suivant montre Dramaan le lendemain matin, assis sur une colline rocheuse, désarmé, avec sa valise. À deux reprises, un insert montre alors une hyène qui part en courant avec sa proie dans la gueule, proie qui offre une ressemblance frappante avec la veste brune de Dramaan. Ceci indique que Dramaan est déjà perdu; il ne fait d'ailleurs aucune tentative pour échapper à son destin, et comme le spectateur l'avait deviné, il est finalement bel et bien dévoré par les hyènes. Mentionnons un dernier passage du film où l'action est ainsi 'commentée' par le recours au motif de la hyène: lorsque le professeur ivre chante dans le magasin de Dramaan, sa chanson proclame que singes et hyènes ont triomphé du lion, c'est-à-dire que la bêtise et la cupidité ont vaincu le courage et la force (« Il est mort cette nuit. / Les singes sourient. / Les hyènes ricanent. / Le lion est mort cette nuit. »).



Image 4 – Dévoré par les hyènes. De Dramaan Drameh, il ne reste plus que la veste.

D'autres inserts – au nombre de trois – mettent en scène des vautours. Ainsi, pendant que les hommes de Colobane, pleins d'espoir, se rendent au lieu de rassemblement, la 'caverne de la hyène', un vautour tournoie lentement, se rapproche du sol et se pose près d'un groupe de congénères. Au début de l'attroupement, on entend les vautours pousser leurs cris, et lorsque Dramaan déclare que pour obtenir une aide financière de Ramatou, il entend décrire à celle-ci la faim et la misère qui sévissent à Colobane, un nouvel insert montre un vautour qui plane dans le ciel. Le comique macabre que suscite ce commentaire extra-diégétique n'est pas sans rappeler celui dont Dürrenmatt est coutumier, car alors même que les habitants souhaitent profiter des largesses de la puissante Ramatou, leurs espoirs apparaissent immédiatement tournés en dérision par une instance narrative supérieure. Et lorsqu'ils escomptent un important essor économique grâce à Ramatou, les vautours rôdent déjà. C'est encore un vautour qui apparaît dans le ciel quand un Dramaan joyeux assure à Ramatou que grâce à sa venue, tout va changer à Colobane – sans se douter que c'est sa propre perte qu'il prédit. Le spectateur, qui dispose de plus d'informations, devine quant à lui qu'une catastrophe se prépare et que si tout va changer à Colobane, ce n'est pas dans le sens souhaité par Dramaan et ses concitoyens.

Un autre élément stylistique non-conventionnel dans *Hyènes* est le manque de réalisme qu'on observe parfois dans la représentation de l'espace. L'épicerie-bar de Dramaan, avec sa

façade entièrement ouverte, rappelle les coulisses d'un tournage de film; les frontières de la ville de Colobane sont symbolisées par une simple barrière et un mirador – en plein milieu de la steppe –, lesquels, tels une citation, semblent tout droit sortis du magasin d'accessoires. Et lorsque Dramaan discute avec le maire à l'hôtel de ville, celui-ci, à la fin de la conversion, lui désigne un escalier et lance: « Tu vois cette route? Elle mène au ciel. » L'escalier qui descend de l'hôtel de ville conduit alors directement à l'église, dans laquelle Dramaan trouve, à côté d'une madone noire, des ventilateurs flambant neufs, dont le bourdonnement est le signe que l'Église elle-même spéculé déjà sur sa mort. Mais Dramaan est surtout frappé par un poste de télévision Sony montrant le type d'images qui, en Occident, sont souvent associées à l'Afrique stéréotypée: une ribambelle d'enfants et de femmes mourant de faim. La scène est équivoque: s'agit-il, par ces images de souffrance, de rappeler à Dramaan les bonnes actions que l'argent de Ramatou a rendues possibles? Pourtant, la présence d'un appareil de télévision en ce lieu semble obscène. Et apparemment, malgré la masse de biens de consommation qu'a apportés Ramatou, les damnés de la terre ne sont manifestement pas encore tirés d'affaire – même si l'Église peut désormais s'offrir de coûteux postes de télévision et utiliser le nouveau médium pour attirer l'attention sur la misère.

Dans *Hyènes*, la complexité même de certaines images, liée au montage associatif, produit un effet durable sur le spectateur et contribue à l'impression de profond pessimisme qui se dégage du film – après ce long-métrage, Diop Mambéty a du reste commencé une trilogie où il était question de petites gens qui réussissent à se soustraire à l'effroyable pouvoir de l'argent, mais il ne put en réaliser que deux avant de disparaître. Avec sa version si personnelle de la *Vieille dame*, le cinéaste sénégalais a réussi à la fois un film éminemment africain – tant par son ancrage que par les thèmes abordés – et une œuvre profondément universelle. Il a su rendre justice au texte original tout en le sublimant, montrant ainsi que la Suisse, loin d'être un *Sonderfall* littéraire, peut projeter son reflet jusque vers cette Afrique qui, en Occident, est fréquemment renvoyée à une altérité impénétrable ou à la marge de la civilisation. En même temps, la Suisse comme instance de mondialisation économique apparaît elle-même largement comme le reflet d'un continent qu'on associe volontiers, en Occident, à d'inextricables 'problèmes d'argent' (dépendance financière, corruption, etc.). Si, dans *Hyènes*, on ne trouve aucune référence directe à la Suisse de Dürrenmatt, c'est bien une certaine Suisse archétypale qui apparaît en filigrane avec le thème de l'argent omniprésent. On ne saurait certes réduire ce pays à sa fonction de plaque tournante financière planétaire, au statut d'un lieu qui, sous des dehors joviaux, serait le carrefour de tous les trafics – pendant la Seconde Guerre mondiale comme au temps de la globalisation triomphante. Pourtant, la Suisse incarne particulièrement bien la contradiction entre les prétentions morales et la gestion effective de l'argent, l'incompatibilité entre, d'une part, la mise en scène du bonheur domestique propre, et, d'autre part, une réalité mercantile moins gratifiante nourrie d'appétits humains incompressibles. En cela, la *Vieille dame* est tout aussi africaine que Ramatou est suisse.

Bibliographie

- Andreotti, Mario, 1984, « Die kollektivierte Figur. Dürrenmatts *Besuch der alten Dame* als moderner Text », *Sprachkunst*, 15.2, 352-357.
- Brock-Sulzer, Elisabeth, 1969, « Vorwort », dans: Friedrich Dürrenmatt, *Theater-Schriften und Reden*, Zürich: Arche, 9-25.
- Diof, Mamadou, 1996, « History and Actuality in Ousmane Sembène's *Ceddo* and Djibril Diop Mambéty's *Hyenas* », dans: Imruh Bakari/Mbye B. Cham, *African Experiences of Cinema*, London: British Film Institute, 239-251.
- Diop Mambéty, Djibril, 2007, *O-Ton* [mis en ligne par Annett Busch]
<http://missingimage.com/node/250500>.
- (dir.), 1992, *Hyènes*, Sénégal-Suisse-France.
- Dürrenmatt, Friedrich, 1969, *Theater-Schriften und Reden*, Zürich: Arche.
- , 1980, *Der Besuch der alten Dame*, Zürich: Diogenes.
- , 1985, *Der Verdacht*, Zürich: Diogenes.
- Graterri, Nicola/Nicaso, Antonio, 2006, *Fratelli di sangue*, Cozensa: Pellegrini [voir aussi « Die Ndrangheta treibt auch in der Schweiz ihr Unwesen », <http://www.20min.ch/news/schweiz/story/22223146>, 17.8.2007].
- Heizmann, Jürgen, 2010, « Von Güllen nach Colobane. Djibril Diop Mambéty's Film *Hyenas* – Eine postkoloniale Aktualisierung von Dürrenmatts *Besuch der alten Dame* », dans: Jane V. Curran/Juli Pörtner, *West-östliche Begegnung* [Festschrift für Hans-Günther Schwarz von seinen Freunden und Kollegen], München: iudicium, 210-229.
- Hürlimann, Thomas, 2002, « Himmelshöhi, Hilf! Mein Land in seiner größten Krise », dans: Thomas Hürlimann, *Himmelshöhi, Hilf. Über die Schweiz und andere Nester*, Zürich: Ammann, 9-22.
- Knapp, Monika, 1977, « Die Verjüngung der alten Dame. Zur Initialrezeption Dürrenmatts in den Vereinigten Staaten », *text+kritik. Zeitschrift für Literatur*, 56, 58-66.
- Kosakow, Michail (dir.), 1989, *Vizit Dame*, URSS.
- Leytner, Nikolaus (dir.), 2008, *Der Besuch der alten Dame*, Autriche/Allemagne.
- Matt, Peter von, 2001, *Die tintenblauen Eidgenossen*, München: Hanser.
- , 1989, « Kulturerfahrung und Kulturbewahrung. Ermittlungen über ein Spannungsfeld », *Schweizer Monatshefte*, 69.2.
- McCarty, Cormac, 2005, *No Country for Old Men*, New York: A. Knopf.
- Oscherwitz, Dayna L., 2008, « Of Cowboys and Elephants: Africa, Globalization and the Nouveau Western in Djibril Diop Mambéty's *Hyenas* », *Research in African Literatures*, 39.1, 223-238.
- Pezold, Klaus (dir.), 2007, *Schweizer Literaturgeschichte. Die deutschsprachige Literatur im 20. Jahrhundert*, Leipzig: Militzke.
- Porton, Richard, 1995, « Mambéty's *Hyenas*: Between Anti-Colonialism and the Critique of Modernity », *iris*, 18, 95-103.
- Reed, Carol (dir.), 1949, *The Third Man*, Royaume-Uni.
- Spedicato, Eugenio, 2008, « Literaturverfilmung als Äquivalenz-Phänomen. Stefan Zweigs Novelle *Angst* (1913) und Roberto Rossellinis gleichnamiger Film (1954) », dans: Eugenio Spedicato/Sven Hantschek, *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 71-101.
- Uraizee, Joya F., 2006, « Subverting the Status Quo in Senegal: Djibril Diop Mambéty's *Hyenas* and the Politics of Liberation », *Literature Film Quarterly*, 34.4, 313-322.
- Wicki, Bernhard (dir.), 1964, *The Visit*, États-Unis.
- Williams, Patrick, 2000, « 'Entering and leaving modernity' – Utopia and Dystopia in Mambéty's *Touki Bouki* and *Hyènes* », dans: Wendy Everett, *The Seeing Century. Film, Vision, and Identity*, Amsterdam: Rodopi, 124-134.
- Wynchank, Anny, 2003, « Djibril Diop-Mambéty, fondateur d'un cinéma nouveau », *CinémaAction* 106, 93-98.