

| | |
|---|----|
| Fiche technique | 1 |
| Réalisateur Djibril Diop Mambéty, prince des gueux | 2 |
| Avant la séance Mise en perspective | 3 |
| Adaptation Ne change rien pour que tout soit différent | 4 |
| Découpage narratif | 6 |
| Récit La contagion du mal | 7 |
| Genre Une vengeance à deux visages | 8 |
| Mise en scène Le réel et ses doubles | 10 |
| Séquence Le chemin du paradis | 14 |
| Figure Le monde animal | 16 |
| Motif Aspects du tragique | 18 |
| Échos Décoloniser le cinéma | 19 |
| Document « Le monde a fait de moi une putain, et maintenant j'en fais un bordel » | 20 |

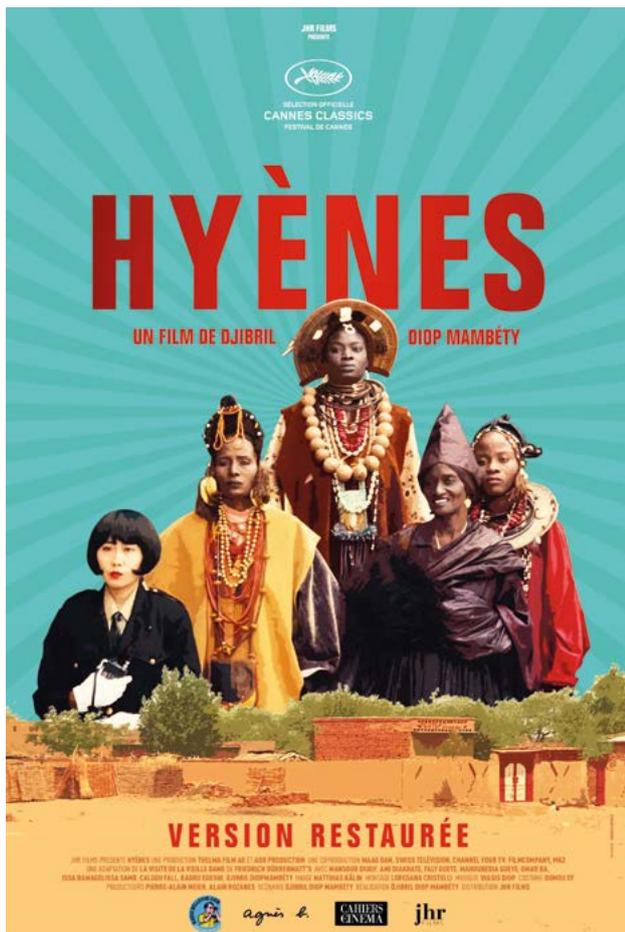
● Rédacteur du dossier

Bartłomiej Woźnica encadre ateliers et formations autour du cinéma avec l'association L'Esprit de la ruche. Il a été responsable pédagogique à L'Agence du court métrage puis à la Cinémathèque française. Diplômé de l'école Louis-Lumière, il a également réalisé plusieurs films documentaires. Il est par ailleurs l'auteur de plusieurs dossiers pédagogiques pour les dispositifs scolaires de sensibilisation au cinéma, ainsi que du livre *Chris Marker, le cinéma et le monde* (À dos d'âne, 2018), à destination des enfants.

● Rédacteurs en chef

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

Fiche technique



© JHR Films

● Générique

HYÈNES

Sénégal, Suisse, France | 1992 | 1h50

Réalisation

Djibril Diop Mambéty

Adaptation et dialogues

Djibril Diop Mambéty,
d'après *La Visite de la vieille*
dame de Friedrich Dürrenmatt

Chef opérateur

Matthias Kälin

Musique

Wasis Diop

Costumes

Oumou Sy

Montage

Loredana Cristelli

Producteurs

Pierre-Alain Meier

Alain Rozanes

Production

ADR Production (France)

Thelma Film AG (Suisse)

Maag Daan (Sénégal)

MK2 (France)

Distribution

MK2 Diffusion (distributeur
d'origine)

JHR Films (reprise)

Format

1.66, couleur

Sortie

10 février 1993 (première
sortie France)

2 janvier 2019 (reprise)

Interprétation

Mansour Diouf

Draman Drameh

Ami Diakhate

Linguère Ramatou

Faly Gueye

Khoudia Lo

Mamadou Mahouredia Gueye

Le maire

Omar Ba

Le chef du protocole

Issa Samb

Le professeur

Djibril Diop Mambéty

Gaana

● Synopsis

Draman Drameh accueille dans son épicerie les hommes de Colobane, petite ville africaine, poussiéreuse et misérable, quand les griots annoncent soudain le retour de Linguère Ramatou. Plus riche que la Banque mondiale, elle revient après trente ans d'absence sauver la ville de la misère. Accueillie en grande pompe par les autorités, Linguère annonce vouloir faire un don à Colobane de cent milliards. Elle n'y pose qu'une condition : la mise à mort de Draman Drameh, qui l'a mise enceinte lorsqu'elle avait dix-sept ans, puis l'a contrainte à l'exil et à la prostitution.

Offusquée par cette demande, la ville prend vigoureusement la défense de Draman. Pourtant, les clients de l'épicerie ne tardent pas à changer de comportement : alors même qu'ils restent sans le sou, ils se mettent à dépenser sans compter. Draman prend peur et va chercher protection auprès des autorités. Mais celles-ci la lui refusent.

Alors que toute la population se rend à la fête foraine pour s'amuser et assouvir sa soudaine folie dépensière, Draman tente sans succès de quitter la ville.

Assumant bientôt sa responsabilité et l'inéluctable destin auquel il semble promis, Draman accepte de se rendre au cimetière des éléphants pour y être jugé par les initiés. En sa présence, ces derniers votent l'acceptation de la proposition de Linguère. Affirmant agir au nom de la justice et non en celui de l'argent, ils font disparaître Draman.

Réalisateur

Djibril Diop Mambéty, prince des gueux

« Diop Mambéty n'a fait qu'une poignée de films au cours de sa courte vie mais chacun d'entre eux est très spécial et possède une énergie unique »

Martin Scorsese

Portrait Djibril Diop Mambéty © D.R.



Brillant d'une fiévreuse lumière, Djibril Diop Mambéty est un astre étrange dans la constellation cinématographique africaine. Réalisés au cours de trente années d'une vie tumultueuse, cinq courts et deux longs métrages constituent l'ensemble d'une œuvre aussi brève qu'intense et dont l'éclat ne cesse de gagner en rayonnement depuis la mort du réalisateur, en 1998, à l'âge de 53 ans.

● Système Dakar

Né en 1945 à Colobane, quartier pauvre et mal famé de Dakar, Djibril grandit dans un Sénégal pris par l'effervescence indépendantiste¹. D'une enfance turbulente largement passée à faire l'école buissonnière et à voir des westerns en contrebande, Djibril tisse le rêve de devenir un héros à l'image de Gary Cooper dans *Le train sifflera trois fois*. Il décide donc de devenir acteur ! Il s'essaie au théâtre et, vite remarqué pour sa forte présence sur scène et sa grande culture, trouve rapidement une place de comédien dans le célèbre Théâtre national Daniel Sorano. Mais Djibril est un esprit libre et révolté. Et même si l'expérience marquera profondément son travail ultérieur, elle tourne court face à la discipline attendue. Djibril quitte le théâtre et commence bientôt à imaginer des scénarios. Avec une caméra prêtée, il réalise à vingt ans et en autodidacte une première version de son film *Badou Boy* qu'il reprendra cinq ans plus tard, en 1970.

Alors que la génération précédente de cinéastes africains, avec comme figure de proue le Sénégalais Ousmane Sembène, avait construit son cinéma dans le même élan que l'affirmation nationaliste et identitaire caractéristique de l'époque post-indépendance, Diop Mambéty inscrit son geste créatif dans une époque où les espoirs d'une société nouvelle sont pour le moins retombés et où les responsabilités locales de cet échec sont pointées du doigt. Moins désireux que son illustre aîné de définir par son cinéma une identité sénégalaise en propre, il va travailler à filmer les tensions qui sous-tendent la société.

Dès son premier film *Contras' City* en 1969, Dakar peut être considérée comme le personnage principal de l'œuvre du cinéaste. Et lorsque la capitale sénégalaise n'apparaît pas frontalement, comme c'est le cas dans *Hyènes*, c'est tout de même elle qui, en dernier lieu, est véritablement visée. Filmer Dakar, c'est pour le cinéaste mettre en lumière ce que d'autres voudraient ne pas y voir : ses bas-côtés, ses fissures, ses impasses. Non pour dénoncer ou par esprit chagrin, mais simplement car c'est peut-être à distance du

centre, depuis les marges, et en regardant comment ceux qui y vivent sont traités, que l'on est le plus à même de juger de l'état — si ce n'est de la grandeur — d'une société.

● Filmer à la marge

Peu avant sa mort, après avoir réalisé coup sur coup deux courts métrages réunis sous le titre générique *Histoire de petites gens* — *Le Franc* (1995) et *La Petite Vendeuse de Soleil* (1998) —, celui que les Sénégalais surnommaient « le prince des gueux » déclarait : « Je m'intéresse aux personnes marginalisées, car je crois qu'elles font plus pour l'évolution d'une communauté que les conformistes. Les personnes marginalisées mettent une communauté en contact avec un monde plus large. » Dans *Touki Bouki* (1973), son premier long métrage, Anta et Mory forment un couple révolté de Dakar, habité par une soif d'ailleurs. Après avoir réuni les moyens de rejoindre Paris, Mory trahit finalement Anta qui monte seule sur un paquebot en partance pour la France.

Le film est porté par une énergie féroce et une invention formelle d'une profonde modernité. S'inscrivant dans le désir de renouveau politique et esthétique qui agite à l'époque le cinéma aux quatre coins du globe [Échos], *Touki Bouki* place directement le jeune prodige de 27 ans parmi les réalisateurs phares de sa génération.

Réalisé après une parenthèse de vingt ans loin des écrans, *Hyènes* est conçu par Diop Mambéty comme le deuxième volet d'une trilogie inachevée sur le pouvoir et la folie. Anta, devenue Linguère Ramatou, revient au pays après trente ans d'absence et veut se venger de la trahison de son amant. Avec un style très différent mais non moins baroque, le réalisateur filme encore et toujours des personnages cherchant à ouvrir un séjour dans une ville inhospitalière, rongée par la cupidité et la corruption.

Les deux films s'inscrivent dans une œuvre empreinte d'un lyrisme violent portée par la nécessité de dire, depuis les marges et dans une langue sans cesse réinventée, la possibilité d'un monde. Une œuvre que l'on pourrait rapprocher du cinéma de l'Italien Pier Paolo Pasolini ou du Brésilien Glauber Rocha. Une œuvre qui, par sa modernité, sa force et son indépendance, est sans doute la plus marquante du cinéma africain de son temps, et qui fait du poète visionnaire qu'aura été Djibril Diop Mambéty une véritable figure tutélaire pour les cinéastes contemporains.

1 Le Sénégal devient indépendant le 4 avril 1960.

Avant la séance

Mise en perspective

Découvrir un film sénégalais de la fin du siècle dernier avec des lycéens peut paraître, de prime abord et au regard de leurs pratiques culturelles, un pari complexe, voire difficile à réaliser. Si le film de Diop Mambéty possède une force indubitable, prendre le temps de le présenter aux élèves avant de le découvrir en salle n'en est pas moins nécessaire.

● Sources

Hyènes emboîte dans un seul geste l'adaptation d'une pièce, l'amour du western de Diop Mambéty, une recherche formelle évidente, un geste politique fort. En cela, il offre une multitude de portes d'entrée qu'il est intéressant d'entrouvrir avec les élèves.

Ces derniers n'auront sans doute qu'une connaissance vague du contexte historique de production du film. Le leur préciser [Adaptation] peut leur permettre de remettre l'œuvre et le geste de l'artiste dans la perspective d'une prise de parole politique.

Leur faire lire tout ou partie de *La Visite de la vieille dame* [Document] peut ouvrir à une réflexion sur le tragique et sur le motif classique de la vengeance [Genre]. Cela permettra aussi de travailler dans un second temps la question de l'interprétation d'une œuvre par un artiste, au sens musical ou théâtral du terme, et plus précisément ici sur le travail mené par le cinéaste pour évoquer à travers la pièce originale les questions de son époque et proposer à ce sujet une vision toute personnelle.

On peut aussi choisir d'aborder le film en partant du travail de la styliste Oumou Sy qui a réalisé les costumes du film [Mise en scène]. Son travail, baroque et haut en couleur, réinvente joyeusement les formes des costumes africains. En découvrir quelques exemples par une simple recherche en ligne peut permettre de rendre sensible l'étonnant travail stylistique du réalisateur et plus précisément la signification que peuvent revêtir les costumes dans le film.



● Première séquence

Il est aussi possible, via le site Transmettre le cinéma¹, d'introduire le film en partant du cinéma lui-même. Proposer aux élèves de découvrir la première séquence du film en classe avant de le découvrir dans son intégralité en salle permet de créer un horizon d'attente, sans pour autant en faire une analyse à proprement parler.

Quelles sensations provoque la manière dont est filmé le troupeau d'éléphants? Quelle signification peut-on leur prêter? Que produit la juxtaposition par le montage des animaux et des hommes? Comment sont filmés ces derniers? Dans quel cadre? Comment sont-ils caractérisés? À qui, à quoi fait référence le titre qui apparaît bientôt? Comment l'arrivée des hommes dans l'épicerie de Draman est-elle filmée? Que renvoient-ils comme impression? Quelles sont celles provoquées par Draman Drameh? Et par son épouse? Quel va être le ton du film? Son sujet?

Autant de questions qu'il est possible d'explorer avec les élèves et que l'on pourra reposer après la découverte de l'œuvre.

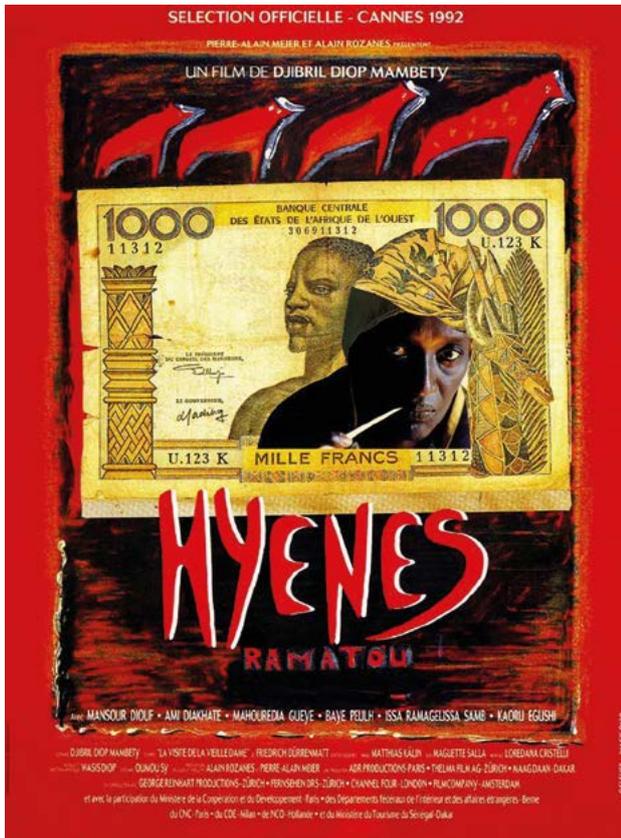
● Affiches du film

Plus classiquement, il est aussi possible d'introduire le film en s'appuyant sur son affiche, et même ses affiches en l'occurrence, puisque le film a fait l'objet d'une ressortie en copie restaurée en 2019.

L'affiche originale met en avant de manière évidente, dans son éclat de jaune, le motif de l'argent. Par le travail d'incrustation du visage de Linguère Ramatou, le billet de 1000 francs CFA présenté nous scrute, nous dévisage d'un œil noir quelque peu menaçant. Serons-nous sa prochaine victime? Figurées dans un style issu de l'artisanat africain, les quatre hyènes (on les reconnaît à leur arrière-train surbaissé!) lui sont-elles asservies? Toujours est-il qu'elles semblent en avoir fait leur socle. Le rouge et le noir qui encadrent le billet annoncent dans tous les cas un film dramatique, sombre et sanglant, résolument africain.

Cette dimension dramatique, ainsi que le motif de l'argent, disparaît de la seconde affiche. Les hyènes du titre semblent désigner le groupe de femmes qui domine un village vidé de ses habitants. Les ont-elles fait disparaître? L'arrière-plan rayonnant et abstrait donne à l'affiche une dimension pop étrange, mais qui souligne le collage surprenant des styles vestimentaires des personnages. Il rejoint finalement le style baroque du film.

Chacune des deux affiches traduit à sa manière le sujet et le style du film. Elles proposent ainsi également des horizons intéressants à expliciter avec les élèves avant la découverte de l'œuvre en salle.



Affiche réalisée pour la sortie du film en 1993 © D.R.

1 transmettrelecinema.com/video/presentation-du-film-par-bartlomiej-woznica



Adaptation

Ne change rien pour que tout soit différent

● Entre deux mondes

Pour le spectateur distrait qui n'aurait pas pris la peine de lire le générique d'ouverture de *Hyènes*, il est impossible de soupçonner que le film qu'il découvre puisse avoir une autre origine qu'africaine.

Tout en lui semble correspondre aux archétypes: un scénario contant un retour au pays et le rapport à l'argent dans une ville sans ressources, mettant en lumière les contradictions d'un monde clos pris dans les rets des inséparables Tradition-et-Modernité, le rôle ensuite qu'y jouent la parole, la musique et le chant au regard de la tradition orale sénégalaise, sa galerie de personnages, représentants de l'ordre spirituel et politique — le religieux, le professeur, le maire, le griot... — mis en scène au sein d'une petite communauté aux atours bigarrés. La place enfin d'un monde animal [Figure] qui colore d'un soupçon de conte traditionnel une fable morale: on se plaît à imaginer une version du film pour le jeune public où chaque personnage serait interprété par un animal issu de contes populaires tels que *La Belle Histoire de Leuk-le-lièvre*. Tout dans *Hyènes* semble issu de la culture africaine. Il n'en est pourtant rien.

Ce récit de vengeance d'une femme trahie, qui va introduire les ferments de la cupidité au sein d'une communauté pour parvenir à ses fins, est initialement une pièce écrite après-guerre par le dramaturge et romancier suisse Friedrich Dürrenmatt, *La Visite de la vieille dame*. Un texte adapté à l'écran à plusieurs reprises et auquel la version de Diop Mambéty est étonnamment fidèle.

La mise en perspective de ces deux œuvres, si semblables et pourtant pleinement ancrées chacune dans leur espace et leur époque, deux créations profondément liées et totalement indépendantes l'une de l'autre, est pour le moins troublante.

● Nous d'Europe

À l'origine, l'œuvre de Dürrenmatt ne devait pas être une pièce de théâtre, mais une nouvelle intitulée *L'Éclipse de Lune*. Son récit était né des voyages répétés en train qu'il effectuait alors entre Neuchâtel, où il vivait, et Berne où était soignée sa femme: «Même les trains directs, entre Berne et Neuchâtel, s'arrêtent à Ins et Kerzers; si bien qu'on est contraint de regarder ces deux minables petites gares, impatienté par cette interruption qui ne dure d'ailleurs qu'une ou deux minutes.» Pensant pouvoir gagner plus d'argent en l'adaptant pour la scène, il transforme le roman en pièce de théâtre. Dans son essai *La Mise en œuvres*, Dürrenmatt précise le processus qui l'a conduit de *L'Éclipse de Lune* à *La Visite de la vieille dame*: «Dès qu'une gare est sur scène, la forme interne de la pièce est donnée; celle de l'improvisation. Un train doit arriver: facteur d'imprévu. Mais en outre, une gare suppose l'attente de quelqu'un. Plus grande est l'attente (et dans le cas présent, elle mobilise non pas un seul individu, mais toute la bourgade, parce que la puissance ou la richesse du visiteur sont énormes), plus la scène offre de possibilités: la petite gare est préparée comme pour une fête. On peut aussi faire arriver le voyageur trop tôt, trop tard, ou ne pas le faire arriver du tout. J'ai choisi le "trop tôt". Les habitants de Gullen attendent un omnibus, mais c'est un direct qui s'arrête (idée que m'inspira la sonnette d'alarme). En outre, la gare offre d'elle-même l'idée de moult accessoires scéniques: entrée en litière de l'acteur principal, suite gigantesque, majordomes, soubrettes, etc. Pourquoi une personne si riche voyage-t-elle en train, et pas en voiture? Cette question me conduisit à l'idée des prothèses: dans sa vie terriblement agitée, cette personne a subi tant d'accidents de voiture et d'avion qu'elle ne voyage plus qu'en train. Ces nouvelles prémisses, auxquelles s'ajoutèrent beaucoup d'autres, firent pencher la balance.»¹

¹ Friedrich Dürrenmatt, *La Mise en œuvres*, Julliard/L'Âge d'Homme, 1985, p. 194-195.

Malgré l'apparente légèreté avec laquelle Dürrenmatt décrit sa démarche créative, sa pièce porte la trace profonde de la tragédie que vient de traverser l'Europe et la manière avec laquelle elle se reconstruit dans l'après-guerre. Ce continent qui se pensait comme un foyer de culture, de démocratie et d'humanisme se trouve confronté à la question de sa responsabilité collective face à l'industrie de la mort qu'il a accueillie en son sein.

L'auteur en parle en ces termes dans son autobiographie: «L'écroulement de l'Europe, j'y voyais le jeu d'une catastrophe naturelle, au-delà de toute morale, mais aussi de toute raison. Pour moi, tout le monde portait la faute d'un massacre sans égal, les victimes et les bourreaux; le tourbillon d'une apocalypse insensée entraînait l'humanité entière. L'homme m'apparaissait comme un mauvais choix du cosmos, comme l'erreur de construction d'un Dieu manifestement indifférent, voire abruti. Hitler pouvait tout au plus en tenir lieu de symbole; c'était une grimace cosmique, provoquée par la déraison générale.» Culpabilité, complicité, collaboration sont le terreau sur lequel viennent fleurir les Trente Glorieuses et la société de consommation. En Suisse, les débats toujours vifs sur la manière dont l'or nazi fut traité par les banques suisses continuent de le montrer avec une criante évidence. *La Visite de la vieille dame* est le reflet grimaçant de cette société d'abondance qui s'édifie sur le refoulement du passé.

La pièce remporte un succès immédiat. En Europe de l'Est, on l'interprète comme une danse des morts du capitalisme. Rapidement, le cinéma va s'en inspirer et la pièce sera adaptée pour l'écran à plusieurs reprises. Hollywood en livra une version en 1964: *La Rancune*, du cinéaste suisse Bernhard Wicki, avec Ingrid Bergman et Anthony Quinn dans les deux rôles principaux, une adaptation quelque peu compassée, vidée de l'humour mordant et de la noirceur sans mélange qui imprègnent le texte original. Il faudra attendre encore vingt-huit ans pour qu'un réalisateur parvienne par un tour de passe-passe génial à rendre à l'écran la substance de cette tragédie grotesque.

● Nous d'Afrique

Après la sortie en 1973 de *Touki Bouki*, Djibril Diop Mambéty va s'éloigner des plateaux de cinéma pendant de nombreuses années. Mais, poussé par l'affection profonde qu'il porte aux petites gens, aux exclus de la société dont il partage alors largement l'existence, il nourrit pourtant dès le début des années 1980 un projet centré autour d'une prostituée de Colobane, Linguère Ramatou. Le personnage se dessine et un récit prend forme sans que le réalisateur ne finalise pourtant un scénario. Jusqu'au jour où il rencontre l'œuvre de Dürrenmatt: «Je me suis sorti de mes

oripeaux de prétentieux et j'ai décidé de lire et de suivre cette œuvre.»² Ayant trouvé la clé qui lui manquait, Diop Mambéty va mettre de côté ses souvenirs personnels et se plonger dans l'histoire d'un autre. Il prend contact et se lie d'amitié avec le dramaturge suisse qui s'enthousiasme pour le projet fou que vient lui proposer le Sénégalais: transformer sa petite bourgade suisse en village africain et en tirer un nouveau film.

La manière avec laquelle Diop Mambéty adapte l'œuvre de Dürrenmatt doit sans doute beaucoup à son expérience du travail théâtral. Respectant pratiquement à la lettre le texte de l'auteur, il construit son film sur la structure en trois actes de la pièce — ils sont marqués par les deux fondus au noir du film, [00:44:15] et [01:13:15] —, l'épure quelque peu en atténuant notamment le caractère extravagant de la milliardaire et livre une vision finalement très proche de l'original, mais totalement ancrée dans l'univers culturel et les problématiques sénégalaises et plus largement africaines.

Revenu sur les espoirs issus des luttes anticoloniales et sur l'optimisme post-indépendance qui n'ont abouti qu'à des promesses brisées, le Sénégal est marqué dans les années 1980 par de profondes difficultés économiques. L'achat massif de produits importés allié à la chute des cours de ses matières premières engendre en une décennie la multiplication par dix de la dette du pays. Les programmes d'ajustement structurel du FMI et de la Banque mondiale provoquent de nombreuses privatisations, le gel des salaires des fonctionnaires, la suppression des aides aux produits de première nécessité. Aiguillonnées par la corruption des dirigeants politiques, les classes populaires se sentent sacrifiées sur l'autel du capitalisme mondialisé, et des violences urbaines éclatent à Dakar en 1988-1989, époque lors de laquelle Diop Mambéty construit son film.

Avec cette histoire en toile de fond, on est saisi à la découverte de *Hyènes* d'un vertige spatio-temporel: dans la vision qu'en a livrée Diop Mambéty, il semble que l'œuvre de Dürrenmatt ait été cousue au plus près d'une réalité qui adviendra trente ans après sur un autre continent.

L'ambition du cinéaste ne s'arrête pourtant pas à mettre en scène le seul présent du Sénégal: «Le fait est que tout le monde à Colobane — tout le monde partout — vit au sein d'un système de pouvoir qui englobe l'Occident, l'Afrique et le pays du soleil levant. Mon objectif était de faire un film continental, qui dépasse les frontières. Pour rendre *Hyènes* encore plus continental, nous avons emprunté des éléments aux Massaï du Kenya, des hyènes d'Ouganda et des hommes du Sénégal.»³ On lit explicitement ce désir dans le «Nous d'Afrique» de la dédicace du film.

Le réalisateur va même plus loin: «Et pour le rendre mondial, nous avons emprunté quelqu'un au Japon et des scènes de carnaval à la Fête de l'Humanité du Parti communiste français à Paris. Tous ces éléments visent à ouvrir les horizons, à rendre le film universel.»⁴



Mort en 1990, l'écrivain suisse ne verra pas le film dont Diop Mambéty a porté le projet pendant près de dix ans et qu'il lui dédie. Signe de cette présence invisible qui accompagne les nombreux fantômes peuplant *Hyènes*, le cinéaste laissera lors de la présentation du film au Festival de Cannes en 1992 une place vide à ses côtés.

2 Cité par Édouard Waintrop, *Libération*, 13 mai 1992.
3 «The Hyena's Last Laugh. A Conversation with Djibril Diop Mambéty», N. Frank Ukadike, *Transition* 78, vol. 8, n° 2, 1999.
4 *Ibid.*

Découpage narratif

- 1 GÉNÉRIQUE**
00:00:00 – 00:02:19
Des éléphants traversent d'un pas lourd un paysage de brousse. Un groupe d'hommes, perdu dans une étendue rocailleuse, s'avance à pas lent et vient prendre place dans un vaste bâtiment.
- 2 CHEZ DRAMAN DRAMEH**
00:02:19 – 00:05:55
Dans son épicerie, Draman Drameh plaisante au comptoir puis sert du riz aux clientes. Il sert ensuite du vin aux hommes qui viennent de s'installer, sous le regard inquisiteur de sa femme qui voit d'un mauvais œil que Draman fasse crédit à tous ses clients.
- 3 UN ESPOIR**
00:05:55 – 00:11:00
En faillite, la mairie de Colobane est saisie quand on annonce soudain le retour de Linguère Ramatou, après trente ans d'absence. Richissime, elle va sauver sa ville natale de la misère. Draman apprend la nouvelle en silence, *a contrario* du maire qui exulte : une solution existe pour sauver Colobane.
- 4 UN AMOUR DE JEUNESSE**
00:11:00 – 00:16:38
Le maire de Colobane veut préparer avec ses conseillers l'arrivée de Linguère. On se rappelle alors qu'elle a été l'amour de jeunesse de Draman. Avec l'idée d'attiser la générosité de la revenante, Draman est désigné successeur du maire.
- 5 RETOUR AU PAYS**
00:16:38 – 00:23:55
La population s'est réunie pour préparer l'arrivée de Linguère. Mais elle est surprise par l'arrêt inopiné d'un train ne desservant normalement plus la ville. C'est Linguère et sa suite qui en a forcé l'arrêt. À sa descente de train, Draman l'accueille chaleureusement.
- 6 RETROUVAILLES**
00:23:55 – 00:31:56
Linguère et Draman retournent sur les lieux de leur jeunesse. Ils évoquent leur parcours respectif et se remémorent leur amour passé.
- 7 L'OFFRE ET LA DEMANDE**
00:31:56 – 00:44:16
Sous l'œil de toute la ville réunie, un griot déclame un éloge de Linguère. Celle-ci propose en réponse un don de cent milliards, mais à une condition : la mise à mort de Draman qui l'a mise enceinte à 17 ans, a récusé la paternité et l'a contrainte à s'exiler et à se prostituer. La ville prend la défense de Draman. Mais Linguère a le temps.
- 8 LE RÈGNE DES HYÈNES**
00:44:16 – 00:52:31
Les clients se pressent à l'épicerie. Ils prient Draman de leur servir ses meilleurs produits, à crédit. Draman accepte d'abord, mais, constatant que la ville entière dépense sans compter, il explose bientôt de colère.
- 9 À LA GENDARMERIE**
00:52:31 – 00:58:05
 Craignant pour sa vie, Draman court demander protection à la gendarmerie. Mais celle-ci lui est refusée. Les gendarmes sont soudain réquisitionnés pour escorter l'arrivée d'un convoi de marchandises.
- 10 À LA MAIRIE**
00:58:05 – 01:02:41
Draman se rend alors à la mairie. Après être revenu sur l'injustice que Draman a commise par le passé, le maire lui assure que l'offre de Linguère ne sera pas acceptée.
- 11 À L'ÉGLISE**
01:02:41 – 01:05:25
Au sous-sol de la mairie, Draman pénètre dans une église. Un téléviseur y diffuse des images de la famine qui sévit en Afrique. Le prêtre qui a rejoint Draman lui conseille de quitter Colobane par le train le soir même.
- 12 FÊTE FORAINE**
01:05:25 – 01:09:20
La nuit est tombée. Toute la ville est à la fête foraine organisée par Linguère. Y sont distribués à crédit ventilateurs, frigidaires, climatiseurs venus de l'étranger, sous les feux d'artifice et le regard lointain de Linguère.
- 13 FAUX DÉPART**
01:09:20 – 01:13:16
Draman a fait sa valise et se rend à la gare. Mais les hommes de Colobane l'ont suivi et le pressent bientôt de toutes parts. Draman ne monte pas dans le train qui quitte bientôt la gare.
- 14 SUPPLIQUE**
01:13:16 – 01:18:44
Au matin, le professeur et le médecin rendent visite à Linguère. Ils lui reprochent de corrompre la ville et lui demandent de revenir sur sa folle demande. Elle leur révèle qu'elle a acquis l'entièreté de la ville et qu'elle a organisé sa faillite pour les contraindre à accepter son offre.
- 15 L'INÉLUCTABLE**
01:18:44 – 01:26:42
Ivre, le professeur prend la parole à l'épicerie et annonce le désastre qui guette : la ville finira par accepter la demande de Linguère et mènera Draman à la mort. Ce dernier semble avoir accepté son destin.
- 16 UNE AUTRE SOLUTION ?**
01:26:42 – 01:30:23
Le maire de Colobane vient annoncer à Draman qu'il sera jugé ce soir au cimetière des éléphants. Il lui suggère cependant de se donner la mort pour éviter à la ville d'avoir son sang sur les mains. Draman refuse.
- 17 UN HORIZON**
01:30:23 – 01:36:13
Empruntant la voiture neuve de son fils, Draman quitte la ville et rejoint Linguère au bord de la mer. Elle lui parle de leur enfant, qu'il n'a pas connu. Draman annonce qu'il va mourir. Linguère lui demande de la rejoindre ensuite.
- 18 VERS SA DESTINÉE**
01:36:13 – 01:39:01
Traversant des espaces désertiques, les initiés se sont mis en chemin vers le cimetière des éléphants. Draman s'y rend lui aussi en voiture.
- 19 LE CIMETIÈRE DES ÉLÉPHANTS**
01:39:01 – 01:46:50
Draman rejoint les initiés. Après avoir débattu de la proposition de Linguère, ils finissent par l'accepter, affirmant agir au nom de la justice et non en celui de l'argent. Ils pressent Draman de toutes parts puis se retirent. Draman a disparu. Seule sa veste gît au sol.
- 20 LA VILLE AU LOIN**
01:46:50 – 01:50:35
Des bulldozers labourent le sol. Au loin, on devine les immeubles d'une grande ville. Le générique de fin défile sur les images d'un troupeau d'éléphants, avançant à travers la brousse d'un pas lent.

Récit

La contagion du mal

Hyènes conjugue dans son arc narratif deux types de récits classiques : d'une part le retour au pays natal après un long exil, contraint ou choisi ; d'autre part la destruction d'une communauté par l'intrusion d'un corps étranger en son sein.

● Retour au pays

Le personnage qui, après avoir traversé moult épreuves, revient sur son lieu d'origine est en quelque sorte à la racine de la tradition narrative. Ulysse en serait l'exemple matriciel.

Mais pourtant, à l'inverse de l'*Odyssée*, les récits contemporains retravaillant cet arc narratif font souvent le constat qu'un tel retour est impossible. Après avoir été transformés par l'expérience du vaste monde, il paraît généralement impossible pour les personnages de retrouver leur place d'origine dans leur communauté.

Dans le Sénégal contemporain, depuis *La Noire de...* d'Ousmane Sembène (1966) jusqu'à *Atlantique* de Mati Diop (2019), ce récit d'un (im)possible retour prend un sens particulier : pour une jeunesse qui, face à un manque de perspective, a le regard tourné vers l'Occident, revenir au pays ne peut généralement signifier qu'une chose, l'échec. Étonnamment, le parcours de Linguère joue à ce propos sur deux tableaux. Riche à milliards, elle incarne la puissance de la réussite et dans le même temps, à même sa chair, toute la violence du monde. Elle conjugue l'omnipotence et l'impotence et apparaît *in fine* totalement consumée de l'intérieur par la brutalité de son parcours de vie et le désir de vengeance qui l'anime [Genre]. En mettant en perspective *Hyènes* avec *Touki Bouki*, ainsi que l'a pensé Diop Mambéty, le retour de Linguère s'inscrit en miroir du désir d'ailleurs d'une jeunesse dakaroise en mal d'avenir. S'y dessine l'amer mirage que constitue pour beaucoup le chant des sirènes de l'Occident.

● Défiguration

Métaphore évidente de la disparition prochaine de Draman, la destruction du portrait de l'épicière pour faire taire le professeur renvoie aussi au processus de déshumanisation en cours à Colobane. Il peut être intéressant de travailler avec les élèves sur toutes les occurrences du gros plan dans le film. Élément central dans la palette expressive du réalisateur, le gros plan est généralement la porte d'entrée du film pour permettre l'identification aux personnages. C'est grâce à lui que l'on peut détailler les expressions des visages et partager de ce fait leurs émotions. Il renvoie aussi à une idée du portrait pictural : rendre compte de l'humanité d'un individu. En détaillant le découpage de la scène du jugement, on se rend compte de la manière avec laquelle Diop Mambéty détourne cette idée. En isolant longuement les visages maquillés des initiés face à celui de Draman, le cinéaste filme bien des hommes, mais dont toute humanité semble s'être absentée.



● Épidémie

Par la seule manière d'intituler son film et par comparaison avec le titre de la pièce dont il est adapté, Diop Mambéty déplace le prisme sous lequel le spectateur aborde le récit. Plutôt que de mettre l'accent sur le personnage par qui le scandale arrive, le film va se focaliser sur les responsabilités locales et modifier d'autant sa visée politique. Il explorera visiblement moins le processus par lequel un virus contamine peu à peu un organisme en état de faiblesse que la manière avec laquelle ce dernier accueille avec plus ou moins d'appétit le surgissement d'un corps toxique.

Ce récit, on le retrouve dans le cinéma fantastique — le *Zombie* de George Romero (1978) par exemple. Dans un tout autre style, ourlé d'une violence en creux, Diop Mambéty s'inscrit dans cette veine. En défigurant peu à peu ses protagonistes, en jouant sur l'évolution graduelle des costumes, coiffes, maquillages, il transforme les habitants de Colobane en ectoplasmes bariolés et carnavalesques [Mise en scène]. Signes visibles de la corruption de leur âme, ils rejoignent la définition du grotesque de Dürrenmatt : « la forme de l'informe, le visage d'un monde sans visage ».

● Un poison

Les raisons de ce processus de déshumanisation sont explicitées par Diop Mambéty : « Pour moi, l'argent est comme du fumier. Il peut vous aider à fertiliser les plantes, mais il peut aussi empoisonner votre âme. »¹ L'argent est partout dans *Hyènes* et pourtant il y reste invisible. Tout s'y achète à crédit, sans échange pécuniaire. L'agent actif du film est soustrait à notre regard, tout comme la mort qu'il provoque. On distingue cependant parfois son miroitement, dans les casques dorés, le lustre de l'église ou bien encore dans les mille feux de la fête foraine.

Ce n'est évidemment pas sans malice que le réalisateur métamorphose dans cette séquence la Fête de l'Humanité — c'est en partie là, à La Courneuve, que la scène a été tournée — en fête grimaçante des consommateurs à crédit. Dans ce télescopage sarcastique, c'est tout le récit de *Hyènes* qui se trouve résumé : la possibilité du commun consommé par le désir de propriété privée, l'humanité — avec ou sans majuscule — consumée par l'avidité.

¹ Entretien avec Djibril Diop Mambéty par June Givanni, *Sight and Sound*, vol. 5, n° 9, septembre 1995.



Genre

Une vengeance à deux visages

Posant des questions fondamentales quant au fonctionnement des sociétés et de leur justice, le motif dramaturgique de la vengeance, qu'il soit travaillé par le théâtre, la littérature ou le cinéma, traverse les époques et les cultures depuis la tragédie grecque jusqu'aux films de genre contemporains.

À l'écran, les sous-genres du cinéma d'horreur en ont effectivement fait leurs choux gras — du *giallo* au *slasher* en passant par le *rape and revenge* («viol et vengeance») —, mais on le retrouve plus largement dans le film noir, le film policier ou le western.

Quand il est conjugué au féminin, ce motif se trouve lesté d'une réflexion sur les rapports de genre — au sens sexué cette fois —, rebattant les cartes de la «guerre des sexes» dans l'espace fictionnel, jusqu'à constituer un genre en soi, à l'aune duquel *Hyènes* peut être questionné.

● Hors la loi

Superbement interprétée par Ami Diakhate, actrice non professionnelle repérée par le cinéaste sur un marché de Dakar alors qu'elle vendait de la soupe, Linguère Ramatou est un personnage d'une force rare.

Comme la mariée en noir de François Truffaut¹ ou celle en jaune de Quentin Tarantino², la «vieille dame» de Diop Mambéty, cherchant à se venger de celui qui a brisé sa vie, aurait pu classiquement chercher à se faire justice par elle-même. Elle aurait rejoint la longue liste des personnages victimes retournant directement la violence contre leur agresseur pour résorber l'injustice commise à leur rencontre, plus vite, plus sûrement, plus pleinement, à leurs yeux tout du moins. Contournant les institutions et les principes

régulateurs de la violence sociale, elle aurait par son acte questionné leur rôle, leur nécessité, tout en offrant par le biais d'un drame violent une réflexion sur les rapports entre justice et injustice, raison et pulsion.

Mais si le désir de vengeance est sans aucun doute possible le moteur du personnage de *Hyènes* («Le monde a fait de moi une putain, je veux faire du monde un bordel»), sa démarche est plus complexe, plus perverse.

La condition que Linguère Ramatou pose pour venir en aide au village n'est pas de se voir simplement apporter la tête de Draman Drameh ; elle souhaite grâce à sa puissance financière s'acheter le tribunal, l'appareil judiciaire en lui-même. Et le curseur s'en trouve totalement déplacé. Il ne va en effet plus s'agir ici de questionner le rapport de l'individu à la justice — le temporel face à l'immuable, le faillible face à l'absolu —, mais bien plutôt l'inverse, celui de la justice à l'individu, à savoir la manière dont le tribunal, censé juger les affaires des hommes et de ce fait se placer grâce à la loi au-dessus d'eux, se trouve en réalité indexé sur l'intérêt collectif, strictement limité ici à la somme des intérêts individuels. Qu'est-ce qui fonde la justice ? Qui la déclare ? Sur quelles bases ?

Linguère Ramatou, par son offre et les conséquences que cette dernière ne va pas manquer peu à peu de produire, vient poser une lumière crue sur la terrible relativité d'une notion qu'on pourrait croire absolue et qui semble partager de manière nette et précise la barbarie de l'humanité. «Nous sommes en Afrique mais la sécheresse n'a pas encore fait de nous des sauvages. [...] Plutôt mourir de faim que se couvrir de sang», ainsi que le rappelle le maire de Colobane au premier tiers du film [00:42:29], et tout est évidemment ici dans ce tragicomique «pas encore».

Le tour de force de Ramatou consiste à faire porter, grâce à sa puissance financière, la responsabilité de son action par la collectivité. C'est ici tout le village qui participe activement à la mise en œuvre de la réparation demandée et qui, ce faisant, se rend complice de la perversion de la justice. Ramatou fait ainsi d'une pierre deux coups : obtenir la réparation demandée et détruire par là même les fondements de la communauté dont elle avait été exclue.

1 *La mariée était en noir* (1968).

2 *Kill Bill* (2003).

Contrairement aux personnages vengeurs qui agissent généralement contre l'ordre établi, moral ou politique — à strictement parler, hors la loi —, pour lui donner d'une manière ou d'une autre une nouvelle légitimité, la vengeance de Ramatou ne vient donc pas simplement bousculer un temps le système judiciaire pour en éprouver les fondations. Elle le détruit littéralement de l'intérieur en le vidant de son sens, de son aspect constitutif. Le film, à l'image de la pièce qui en est à l'origine, porte une vision de son époque qui confine à l'absurde. Les idéaux politiques, éthiques, moraux qui semblaient régir la société ont volé en éclats. Ne reste plus, *in fine*, qu'une farce grotesque où s'agitent des bouffons n'arrivant même plus à cacher derrière leurs atours cérémonieux leur complète vacuité.

● Principe actif

Dans le film de vengeance, le personnage principal, après avoir été victime d'une injustice, vient régler ses comptes en retournant la violence qu'il a subie contre son agresseur. Qu'il use des armes ou de ses charmes, il est l'agent de l'histoire, son principe actif, dépensant sans compter son énergie pour déjouer les rapports de force et renverser la balance qui assigne aux victimes le fait d'endurer en silence, de souffrir passivement. Son objectif : ne plus subir, retourner la force de l'adversaire contre lui, reprendre la main sur l'action et le temps, luxe réservé aux seuls héros qui les modèlent à leur convenance. Le cinéma de Quentin Tarantino en est devenu le porte-étendard, proposant, depuis *Jackie Brown* (1997) jusqu'à *Once Upon a Time... in Hollywood* (2018), un espace fictionnel qui renverse les rapports de domination. Rejouant à leur manière l'Histoire par une débauche d'action et d'hémoglobine, Tarantino et ses personnages viennent questionner, par la trouble superposition du réel et du fictif, la manière dont celle-ci s'écrit.

Le visage de Linguère est dans cette perspective à mettre en transparence avec les visages entrevus dans le poste de télévision par Draman Dramah [Séquence]. Faussement assignée par un corps de vieille dame blessée, décrépite et impotente, son action est une tentative de faire mentir l'Histoire, celle d'un continent écrasé par l'exploitation et la misère, et de sortir d'une image victimaire pour reprendre la main sur le fil du temps [Mise en scène].

Mais au regard de ces vengeurs/vengeresses aussi volontaires qu'implacables, Linguère Ramatou détonne. Assise, se faisant coiffer, fumant tranquillement, silencieuse, elle semble étrangement passive. C'est que sa puissance, tel un lent poison aussi discret qu'implacable, est d'un autre ordre.

Elle sait que c'est l'agitation de l'animal pris au piège qui resserre sur lui les mailles du filet. Et c'est bien ainsi qu'il faut voir les misérables tentatives des notables de Colobane pour réussir à soutirer à la revenante son argent. Croyant se sauver, ils ne font qu'accélérer l'action de l'agent toxique que Linguère leur a inoculé. Détenteurs des pouvoirs économiques, politiques et spirituels de la ville, ils pensent pouvoir manipuler les autres à leur convenance. Ils ne découvriront que trop tard que le pantin n'est pas celui qu'ils croient. Ce qu'ils pensaient être leur réalité et la richesse qu'ils voyaient soudain briller au loin n'étaient qu'un spectacle de Guignol, manipulé d'une main de fer par une marionnettiste invisible et par l'entremise de fils cousus d'or et d'argent.

● La tendresse des pierres

De manière magistrale, Linguère Ramatou renverse donc les rapports de l'agir et du subir, du bourreau et de sa victime. Il est d'autant plus étonnant d'entrevoir, derrière la détermination de fer et le regard implacable de cet ange de la mort, une forme de douceur.

«Je n'ai oublié ni notre amour, ni ta trahison», rappelle-

t-elle [00:41:41]. Sa présence, pour terrible qu'elle soit, est aussi nimbée de mélancolie. Cette dualité rend le personnage d'autant plus fort et paradoxalement émouvant. La relation qu'entretiennent d'ailleurs les anciens amants au cours du film, au-delà de l'hypocrisie initiale de Draman, est à ce titre d'une étonnante délicatesse. Par la musique, la lumière, le jeu des acteurs et les décors dans lesquels ils se retrouvent, Diop Mambéty rehausse leurs différentes rencontres d'un profond lyrisme qui culmine dans leur entrevue finale au bord de l'océan, devant la mort qui point. Le gros plan dans lequel le cinéaste saisit alors son personnage lui confère une fragilité désarmante. La vengeresse est aussi une amoureuse blessée qui sait que le vengeur se consume dans sa vengeance et qu'au bout de son chemin de sang, seul l'abîme l'attend.



● Figures féminines

Les films de Djibril Diop Mambéty offrent une galerie étonnante de portraits de femmes. Linguère Ramatou, la petite vendeuse de soleil dans le film du même nom ou, dans une moindre mesure, Anta dans *Touki Bouki*, semblent être de prime abord des victimes par excellence. Misérables ou estropiées, quand ce n'est pas les deux à la fois, elles sont entourées par des hommes croyant parfaitement contrôler leur petit monde. Elles sont pourtant les véritables personnages actifs, toujours à la hauteur de leurs désirs, droites et dignes. De vraies héroïnes.

Dans les films contemporains, il peut être intéressant de lister ces personnages de femmes qui cherchent à déjouer la domination masculine et ses représentations et se font ainsi le reflet des tentatives de faire évoluer nos sociétés. Comment sont-elles caractérisées? Ne sont-elles que des doubles des anciennes figures masculines fondant leur action sur leur force? Comment participent-elles à inventer de nouvelles formes d'action?



Mise en scène

Le réel et ses doubles

Dans *Hyènes*, la vérité se pare toujours de mille atours pour ne jamais se montrer nue. Les habitants de Colobane cherchent à soutirer la fortune d'une ancienne concitoyenne en l'accueillant avec les honneurs d'une reine. Ils prétendent protéger l'un des leurs d'un marché inacceptable, mais n'en pensent pas moins. Ils découvrent bientôt que la misère qui s'est mystérieusement abattue sur leur ville n'est pas le fruit de la malchance ou d'une malédiction, mais a été machiavéliquement organisée par un esprit vengeur, exclu de la communauté à la suite d'un procès qui n'aura été lui aussi qu'une mascarade.

Le récit ne cesse d'égrener au long de son parcours leurres, chausse-trapes et faux-semblants. Il interroge ainsi les bases sur lesquelles la réalité se constitue.

Au regard de ces questions, Djibril Diop Mambéty déploie une mise en scène qui, par ses choix singuliers, vient mettre en évidence la mise en scène du réel à proprement parler, ces masques derrière lesquels se cachent les luttes de pouvoir structurant violemment notre monde.

● Spectacle de la parole

« Nous d'Afrique dédions cette ballade au grand Friedrich 1922-1990 » : dans la dédicace à Friedrich Dürrenmatt qui clôt son film, Diop Mambéty signe d'un « Nous d'Afrique » ce qu'il choisit étonnamment d'appeler une « ballade ». Appellation inattendue pour un film, mais qui nous renseigne précieusement sur la manière avec laquelle le réalisateur envisage son travail.

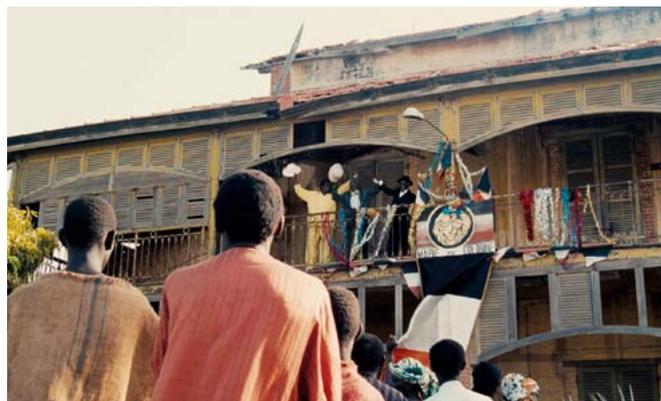
Par cet étrange « nous » signataire, le film est donc revendiqué comme une prise de parole collective – nous, équipe du film et/ou nous, peuple africain – et donc comme une parole politique. On vous parle de... l'Afrique de la fin du XX^e siècle.

Et par le terme « ballade », cette prise de parole prend la forme d'une composition musicale, poétique, quelque peu

désuète, renvoyant à des légendes ou des sujets intemporels. D'un côté l'actuel et de l'autre l'inactuel. L'incarné et l'abstrait, la parole et le chant, le réel et la fiction, le tout cohabitant dans un même corps. Une mise en tension qui traverse de fait la mise en scène du film de part en part, qui en fait sa véritable force et surtout qui lui donne tout son sens.

Pour déconstruire cet écheveau, il convient sans doute de revenir à l'origine du projet. Le réalisateur décide, pour réussir à évoquer des souvenirs d'enfance tout en témoignant du Dakar contemporain, de faire un pas de côté et de se glisser dans les chaussures d'un auteur suisse d'après-guerre [Adaptation]. Un grand écart spatio-temporel qui se double d'un autre, esthétique celui-là, puisque le cinéaste produit un pur geste de cinéma tout en restant pleinement fidèle à l'essence théâtrale du texte. Il conçoit dans cette perspective une véritable réflexion sur l'époque, sans jamais faire appel au naturalisme et à la vraisemblance. Dans cette œuvre carnavalesque, tout ou presque est spectacle, mise en scène manifeste.

Il en est notamment ainsi des prises de parole des personnages. On ne compte pas le nombre de dispositifs déclamatoires — pupitres, estrades, balcons, promontoires — où



la parole se met littéralement en scène dans l'espace public. Dans *Hyènes*, la parole est le premier des spectacles. C'est le premier des leurres aussi. Il n'est pas jusqu'à l'épicerie de Draman Draméh qui ne soit littéralement pensée comme une scène de théâtre. L'ouverture du film voit d'ailleurs des hommes venir y prendre place pour assister, tels des spectateurs silencieux bien installés, aux discussions de compotoir que mène Draman avec ses clients.

De spectateurs, le film est d'ailleurs parsemé : les gueux surnommés qui passent le temps du film à assister — tel le chœur antique — à la comédie à laquelle se livrent les notables de la ville ; l'accompagnante asiatique de Linguère qui est témoin de l'ensemble des conversations « privées » de sa patronne ; Gaana ou Linguère elle-même qui, de jour comme de nuit, scrutent les habitants depuis leur retraite pour constater l'évolution du mal ; ou bien encore les enfants qui se trouvent souvent aux premières loges. Le film tout entier est étonnamment ponctué de gros plans silencieux sur des personnages contemplant le drame. Et chaque scène est ainsi vue à la fois par le spectateur du film et par un des personnages de celui-ci. Aucune confiance ne nous sera faite à l'oreille : la parole n'est pas dans *Hyènes* une manière de se dire, elle est sans cesse un enjeu de pouvoir, visant à séduire ou à tromper, toujours lestée d'un lourd fardeau de non-dits, soulignés par ces gros plans qui viennent, par leur simple irruption, mettre en lumière l'hypocrisie du spectacle de cette parole.

Linguère Ramatou agit à ce propos comme un révélateur. Totalement étrangère de par sa puissance aux mesquineries et aux contorsions des notables de Colobane, elle parle avec franchise. Elle déconstruit sans ambages les mensonges qui lui sont servis. Son régime de parole est d'ailleurs bientôt repris par Draman Draméh. Même si le personnage de l'épicier participe d'abord activement à la tentative d'extorsion de la ville, une fois lâché par les siens et ayant accepté son destin, il reprend sa liberté de parole, renvoyant crûment et frontalement aux habitants la signification véritable de leurs agissements. Ce passage de témoin entre les deux personnages principaux trouve son accomplissement dans la seule scène du film où une parole de vérité semble s'énoncer [séq. 17] : devant le silence et l'immensité de l'océan, alors que s'échange la promesse d'un rendez-vous au-delà de la mort.

« Les habitants de Colobane sont tous déguisés parce que personne ne veut porter la responsabilité individuelle du meurtre. Ce qu'ils ont en commun, c'est la lâcheté »

Djibril Diop Mambéty

● Spectacle des corps

Cet aspect littéralement spectaculaire est décliné dans le film sous d'autres formes, notamment dans la mise en scène des corps. On peut d'abord noter à ce sujet la manière avec laquelle les costumes du film ont été pensés. C'est Oumou Sy, célèbre styliste et costumière sénégalaise, qui les a conçus. Fidèle à son travail qui puise à la fois dans l'histoire des vêtements et des textiles africains et dans une recherche incessante pour produire de nouvelles formes, volontiers carnavalesques, elle donne au film à travers ses créations bigarrées un air de parade festive. Mêlant habilement des vêtements inspirés des tenues traditionnelles (pour les femmes notamment), des vêtements occidentaux (pour les notables) et de pures créations (chapeaux, coiffes, bijoux...), le film se voit peu à peu contaminé par les sacs de riz en toile de jute portés par les gueux, jusqu'au jugement final où ces sacs deviennent les tenues rituelles des initiés. Le cinéaste s'explique : « Les habitants de Colobane sont vêtus de sacs de riz. Ils ont faim ; ils sont prêts à manger Draman Draméh. Ils sont tous déguisés parce que personne ne veut porter la responsabilité individuelle du meurtre. Ce qu'ils ont en commun, c'est la lâcheté. »¹ Comme la parole mise en scène, le costume chez Diop Mambéty met à distance. Il permet à la personne de se dédoubler en personnage tout en accusant ce dédoublement : les personnages du film se désignent ainsi eux-mêmes comme des marionnettes, manipulées tout à la fois par Linguère, leurs bas instincts et leur volonté *in fine* de paraître intègres jusque dans le choix de la mise à mort de Draman.

Il ne faut en effet pas perdre de vue que si *Hyènes* se donne des airs de fête, il s'agit en définitive d'une danse macabre, peuplée de pantins, de fantômes et de morts en sursis. On peut bien sûr évoquer ce cimetière des éléphants où se déroule le procès et ces vastes étendues désertiques



¹ « The Hyena's Last Laugh: A conversation with Djibril Diop Mambéty », art. cit.

qui donnent une dimension cosmique au film. Mais on doit surtout rappeler que le Colobane cher à Djibril Diop Mambéty — il y est né — a été en large partie réinventé pour les besoins de *Hyènes* sur l'île de Gorée, au large de Dakar, un symbole de la traite négrière.

Les fantômes des esclaves sont ainsi convoqués par le cinéaste sénégalais à prendre part à la danse dans un muet mais abyssal télescopage des époques, renvoyant la problématique néocolonialiste de l'asservissement des économies africaines par les puissances occidentales à l'histoire plus ancienne de l'esclavage.

Affublés de leurs costumes aux couleurs vives et aux formes incongrues, les corps de *Hyènes* ne manquent pas de solennité. On pourrait même les caractériser par un certain hiératisme. Est-ce parce qu'ils ressentent ces présences invisibles qui traversent le film? Toujours est-il que cet aspect renvoie à la manière dont la parole est mise en scène dans le film. De même que les personnages ne cessent de se mentir les uns aux autres en cherchant piteusement à n'en rien laisser paraître, ils cherchent dans leur maintien et leur apparence à affirmer leur sérieux et leur dignité. Le maire de Colobane face à ses administrés, Linguère à la descente du train face aux notables de la ville et à ses habitants, Linguère à nouveau lors de son accueil formel par la communauté, Linguère encore face au professeur et au médecin, Draman face aux gendarmes, au maire, au prêtre, Draman encore face à la ville alors que l'avenir lui est promis, Draman enfin face aux initiés alors que seule la mort l'attend... *Hyènes* multiplie à l'infini ces scènes de



● Traces du western

Djibril Diop Mambéty a souvent déclaré que son désir de cinéma prenait sa source dans la volonté de pouvoir un jour donner sa propre version du *Train sifflera trois fois*, de Fred Zinnemann (1952), un film qu'il avait découvert très jeune dans le cinéma de quartier et qui marqua profondément, avec l'ensemble des westerns découverts à cette époque, son imaginaire d'enfant. Attente frénétique du retour par le train d'un grand méchant venant chercher vengeance, petite ville coupée du monde et qui s'ouvre sur de grands espaces désertiques, lâcheté des habitants de cette ville face à la loi et, plus ponctuellement, chapeau de cow-boys, pancarte de récompense placardée à l'entrée de la ville : *Hyènes* peut être vu comme la concrétisation de ce désir.

Pour entamer avec les élèves une réflexion sur le rôle de la justice dans la société et sur la manière dont la fiction le problématise, il peut être intéressant de dresser la liste des points de convergence entre le film de Diop Mambéty et celui de Zinnemann ou plus largement avec le western en général.

face-à-face filmées par Diop Mambéty dans de simples champs-contrechamps frontaux dépouillés de tout artifice. Elles sont comme autant de petites cérémonies qui ponctuent ce qui devient littéralement un véritable chemin de croix. Elles finissent par faire du film une cérémonie en tant que telle, rituelle et grotesque tout à la fois.

Cette dimension du film est immédiatement perceptible en mettant en parallèle deux séquences qui sont le pendant l'une de l'autre : le sacrifice du zébu par la femme de Draman Drameh pour demander aux dieux de protéger sa maison [séqu. 7] et la mise à mort de Draman par le cercle des initiés au cimetière des éléphants [séqu. 19].

Encadrant la révélation des véritables raisons qui ont conduit Linguère Ramatou à revenir à Colobane, le sacrifice du taureau est l'évidente métaphore par anticipation de la mise à mort de Draman, presque un flashforward. Contemplé dans le reflet du sacrifice animal, le sacrifice de Draman, qui prend la place du bouc émissaire tel que décrit par René Girard², prend le visage d'une cérémonie rituelle visant à protéger la maison Colobane, à préserver l'équilibre et l'unité de la communauté. Il canalise et fait disparaître la voracité et la violence du groupe en se focalisant sur celui qu'il identifie à la source du mal. En faisant paraître de faux témoins, Draman Drameh a de fait maquillé la vérité, perverti le réel et c'est suite à cet accroc (et sous les coups de boutoir de Linguère Ramatou) que la réalité de Colobane s'est peu à peu effondrée. En le sacrifiant, la communauté cherche à rétablir le cours du temps et à réconcilier l'avenir avec un passé prospère. Le film devient dans cette perspective une cérémonie religieuse renouant avec des pratiques ancestrales.

Mais il faut peut-être regarder à deux fois dans le miroir avant de confondre l'image et son reflet. À bien y regarder, d'une séquence à l'autre, tout y est en effet inversé! La bête sacrifiée s'est changée en homme et les officiants se sont métamorphosés en buffles. Dans ce retournement des pôles, c'est aussi le sens de la cérémonie qui se trouve inversé. Effectuant de manière travestie les gestes rituels pour rétablir l'unité de la communauté et obéissant à un pur instinct de prédation, les initiés ne font que libérer les forces de la discorde, celles des pelleteuses qui, pensant bâtir l'avenir, ensevelissent et détruisent ce qui constitua un jour les principes permettant à la communauté de se construire un destin commun.

● Spectacle des images

Fête, parade, carnaval, danse macabre, cérémonie incantatoire, rituel sacrificiel : Djibril Diop Mambéty fait de *Hyènes* un emboîtement infini de matriochkas. Elles conjuguent entre elles leur propre dispositif de mise en scène des mots, des espaces et des corps, leur propre régime de présence. Dans l'esprit que Dürrenmatt imprime à sa pièce en indiquant des changements de décor à vue ou des transformations fortuites de personnages en éléments de décor, elles soulignent la vacuité qui gagne peu à peu le monde et les habitants de Colobane. Mais cette conjugaison, déjà d'une infinie richesse, qui fait s'entrechoquer le sacré et le profane, la gravité et la bouffonnerie, le passé et le présent, la vérité et le mensonge, se doit d'être mise en perspective avec un dernier aspect de la mise en scène de Diop Mambéty.

Le cinéaste choisit d'ouvrir son film sur la confrontation entre deux réalités, le monde animal et le monde des hommes, qui renvoient aussi à deux gestes cinématographiques distincts, le documentaire et la fiction. Mais que nous raconte ce face-à-face (à moins qu'il ne s'agisse

² *La Violence et le Sacré*, Grasset, 1972.

d'un affrontement) de deux régimes d'images au sein du même film ?

Il est tout d'abord intéressant de constater que l'ensemble des images du film relevant du geste documentaire recoupe quasi exactement les ajouts immédiatement identifiables de Diop Mambéty au texte de Dürrenmatt: la présence animale [Figure], les images d'actualité diffusées dans l'église [Séquence], les images de la Fête de l'Humanité filmées à l'arraché en 1987 par Diop Mambéty avec l'appui de quelques complices alors même que le financement du film n'était pas encore assuré, les images enfin de la ville — Dakar — qui précèdent le générique de fin. Le cinéaste offre ainsi un vaste contrechamp à l'ensemble du récit hérité de Dürrenmatt. Un ensemble d'images qui à chacune de leur apparition font effraction et viennent violemment déchirer la toile de la fiction. La place du spectateur devant le film s'en trouve à chaque fois déplacée, l'obligeant incessamment à reconsidérer la nature de l'objet qui lui fait face. Au regard des images documentaires, la fiction de Colobane, fortement stylisée pourtant, accuse encore davantage son artificialité. Mais il ne s'agit peut-être plus seulement de traduire plastiquement la fausseté et le mensonge dans lesquels s'est enfoncée la communauté de Colobane et s'est produite l'évaporation progressive de leur humanité.

Par effet de contraste, on peut y voir aussi une mise en évidence du geste créatif que constitue le film et de l'espace que la fiction ouvre en tant que telle. Le film de Diop Mambéty rejoindrait ici les réflexions que le philosophe Jacques Rancière a développées autour du couple fiction-documentaire et de ses enjeux politiques: « Critique est l'art qui déplace les lignes de séparation, qui met de la séparation dans le tissu consensuel du réel, et, pour cela même, brouille les lignes de séparation qui configurent le champ consensuel du donné, telle la ligne séparant le documentaire de la fiction: distinction en genres qui sépare volontiers deux types d'humanité: celle qui pâtit et celle qui agit, celle qui est objet et celle qui est sujet. »³ Dans l'espace de la représentation, ceux qu'on appelle les dominés n'ont accès à l'image que sous le régime documentaire, images de guerre, images de misère, les dominants ayant eux, du fait même de leur pouvoir la possibilité d'inventer les formes de notre monde, de le fictionner.

Ce qu'opère Diop Mambéty dans *Hyènes* par l'affirmation haut et fort d'une écriture propre, stylisée à l'extrême et se montrant comme telle, c'est donc aussi cela: reprendre l'espace de la fiction et rouvrir pour les damnés de la terre la possibilité d'écrire un avenir et un lieu leur appartenant.



● Carnaval

Dans l'usage qui y est fait de la musique et des costumes, *Hyènes* présente une dimension carnavalesque évidente. Alors qu'on ne perçoit généralement que son aspect festif et folklorique, le carnaval tel que défini par Mikhaïl Bakhtine a une véritable fonction anthropologique, celle d'une soupape de sécurité permettant à la société de conjurer dans un espace et un temps précis les frustrations générées par les rapports de pouvoir entre dominés et dominants. Lors de cette fête, il est permis à l'abri des masques de renverser de manière symbolique la hiérarchie sociale: le bouffon prend la place du roi, le profane celle du sacré. Dans le dérèglement des sens que produisent la danse, la musique et le travestissement, c'est le dérèglement du sens qui est visé. Relire *Hyènes* avec les élèves à cette enseigne permettra de donner tout son sens aux choix de mise en scène effectués par Djibril Diop Mambéty et qui peuvent sans doute être un peu déroutants de prime abord.

³ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, p. 85.



1



2



3



4



5



6



7



8

Séquence

Le chemin du paradis

[01:02:00 – 01:05:30]

Pris de peur face à la soudaine folie dépensière de ses concitoyens, Draman est allé saisir les autorités. Mais celles-ci restent sourdes à ses inquiétudes. Pire, elles semblent elles aussi gangrenées par la folie dépensière qui sévit en ville. Draman s'affole et se voit reprocher de ne même plus aspirer au bien de sa communauté.

● Le paradis

Le maire, visiblement outré, raccompagne Draman vers la sortie. Il le salue depuis la cage d'escalier et lui indique étrangement le « chemin du paradis » [1]. Draman ne comprend visiblement pas. Pourquoi son salut se trouverait-il par là ? Un panoramique accompagne la lente descente de Draman. Une descente qu'on rapprocherait plus volontiers, au vu des circonstances, d'une plongée aux enfers que d'une ascension vers le paradis. Draman disparaît d'ailleurs bientôt dans l'ombre, mais cette impression d'effondrement est paradoxalement tempérée par les notes délicates d'un orgue et d'un chœur qui teintent soudain le film de religiosité. On entre de fait dans une autre dimension : par un raccord dans le mouvement, Draman débouche sur un nouvel espace [2]. Dans un moment de suspens souligné par la note tenue de l'orgue, un plan rapproché donne à lire sur le visage de Draman l'étonnement devant ce qu'il découvre : non pas une cave comme attendu, mais un vaste

espace baigné de lumière, pas du tout en raccord avec la séquence précédente. Sous la mairie, c'est bien de salut qu'il s'agit : Draman est entré, si ce n'est dans une dimension parallèle, du moins dans une église [3]. Il est filmé en plan large, donnant à sentir l'espace qui s'ouvre soudain. Au premier plan, des bancs d'église, vides. Le personnage qui se croyait défendu par les siens face à Linguère est maintenant terriblement seul. Mais la vacuité des bancs, dévoilée par le panoramique qui suit Draman, va bientôt se charger d'une autre signification.

● Les absents

Au centre de l'église trône un téléviseur [4]. L'objet est incongru dans ce cadre sacré. Dans la pièce de Dürrenmatt, un téléviseur était également mentionné lors du passage à l'église du personnage principal. Il faisait partie des acquisitions soudaines des habitants de la ville. On croit un instant que le cinéaste en fait le même usage, remplaçant le Christ en croix par un symbole de la société de consommation, image de la mue qui s'opère à Colobane. La chose est pourtant plus complexe.

Le téléviseur n'est pas mis en scène comme un simple objet : il transmet des images que Draman découvre soudain [4-5], alors que, au son, des percussions génèrent une forme de tension. Ce sont des images de faim, de soif et de misère, de celles qui sont malheureusement devenues emblématiques du continent africain. Filmées frontalement, elles semblent être autant un contrechamp à Draman qu'une adresse directe au spectateur, une faille dans la fiction. Le rideau du film se déchire et le petit théâtre de Colobane s'ouvre soudain sur notre monde et sa terrible

9



13



10



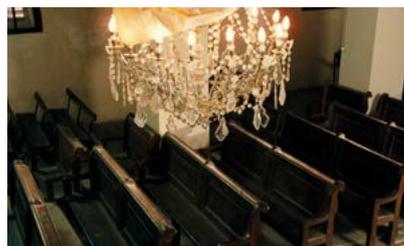
14



11



15



12



16



présence, sous les traits d'un visage d'enfant qui nous prend à témoin [6]. Les yeux de Draman s'embuent et, l'espace d'un instant, lancent un regard à la caméra [7]. À quoi pense-t-il ? À cet enfant qui fut le sien et qui est mort dans la pauvreté ? Aux miséreux de Colobane ? Au fait d'avoir été trahi par les siens ? À la promesse d'avenir que contient pour les autres sa propre disparition ? Au scandale que constituent ces images de survie, venues d'un autre monde de l'autre côté de l'écran, notre monde ? À sa responsabilité ? À la nôtre ?

L'espace vide autour de Draman se charge de ces absences conjuguées dont on croit entendre les voix dans les chœurs qui reviennent soudain. Si le visage de Draman reste opaque, gardant ses réflexions par-devers lui, il semble vaciller et chercher un point d'appui. Au-dessus de lui, la statue d'une vierge noire, dont l'immobilité est étrangement soulignée par le mouvement des ventilateurs qui l'encadrent [8]. L'image ici aussi est ambiguë et c'est ce qui fait sa force : renvoie-t-elle à un sacré qui se serait lui aussi absenté des lieux et à la solitude de Draman face à l'insoutenable ? Est-ce au contraire le moment précis où, face à l'assourdissant silence des images, des statues et de Dieu, la grâce promise au début de la séquence lui est finalement accordée, comme le suggère le geste de bénédiction de la Vierge ?

● Le salut ?

De fait, la solitude de Draman est soudain rompue [9] : un prêtre monte en chaire d'un pas lent. Sa prestance, ainsi que le panoramique ascendant qui le suit, lui confère une certaine majesté. Arrivé en haut, son visage se fixe sur un point hors-champ et se fend soudain d'un large sourire qui tranche avec le désarroi de Draman [10]. L'homme d'Église

détient-il la solution à ses problèmes ? Draman le rejoint [11], mais le prêtre, après lui avoir conseillé de fuir, l'abandonne à son tour. Ce n'est qu'alors que Draman découvre l'objet du regard du prêtre : un lustre est installé dans l'église [12]. Le sourire du religieux n'était pas un signe de compassion, mais le même sourire de contentement arboré par les Colobanais [13]. Les autorités militaires, politiques et religieuses l'ayant abandonné, Draman est cerné de toute part par l'éblouissante promesse que son sacrifice incarne. Sa propre image se confond avec ce luxe annoncé [14]. Dans le dernier plan de la séquence [15], l'absence de Draman semble se cristalliser dans cette lumière qui illumine l'existence d'une assemblée invisible.

L'idée est prolongée ensuite par un raccourci que seule la force du montage peut offrir : dans l'explosion du feu d'artifice [16], on peut voir la simple prolongation d'un motif visuel, l'espoir de Draman qui vole en éclats, ou bien encore l'annonce d'une vie bientôt dépecée sur l'autel de l'argent.

Cette séquence est une véritable charnière. Sensiblement différente de la pièce originale, elle prend dans la version qu'en livre Diop Mambéty une portée politique qui met explicitement le parcours de Draman en perspective avec la situation du continent africain. Le réalisateur confère également à la séquence une puissante ambiguïté : est-ce le dernier clou qu'on plante sur le cercueil du personnage principal ou bien est-ce le moment précis où celui-ci accepte le sacrifice qui soustraira les siens à la misère ? Au spectateur d'en juger.



Figure

Le monde animal

● Bestiaire

Ils ouvrent le film et le ferment. Ils le peuplent de loin en loin, surgissant à la croisée des séquences. Ils vont même jusqu'à lui donner son titre. Dans *Hyènes*, les animaux sont partout. Hiboux, vautours, éléphants, zébus, taureaux, singes, hyènes évidemment : Djibril Diop Mambéty ouvre grand les portes de son film à un monde animal qui est pourtant quasiment absent du texte de Dürrenmatt.

On n'en trouve en effet qu'une seule mention à peine, celle d'une panthère noire enfermée dans une cage qui accompagne la vieille dame dans ses déplacements. Un animal sauvage qui s'évade un temps dans les rues de la ville, avant d'être abattu par les habitants partis à sa recherche, et dont la mort préfigure clairement celle du personnage principal, bien au-delà du fait que celui-ci soit surnommé « ma petite panthère noire » par son amour de jeunesse.

Si cet épisode a totalement disparu dans *Hyènes*, il est peut-être malgré tout le point de départ qui suscite chez le réalisateur le désir d'accorder au règne animal une place tout à fait singulière dans son film. Une place qui déporte quelque peu du côté de la fable le drame qui se joue à Colobane. Une place à mettre en perspective avec celle, primordiale, que ce règne animal occupe dans l'espace africain — tant réel que fictionnel — et dans le cinéma de Diop Mambéty en particulier.

● Des symboles

À découvrir le seul générique de *Hyènes*, impossible en effet de ne pas mettre d'emblée le film sous le signe du conte quand on sait la place qu'occupent au Sénégal des personnages comme Leuk-le-lièvre, Bouki-la-hyène¹ et Mame-Gnèye-l'éléphant. Leurs aventures sont inscrites profondément dans la culture populaire. On les retrouve notamment cités dans *La Petite Vendeuse de Soleil*. Ils ont cristallisé des



symboles forts qui donnent au film de Diop Mambéty des clés interprétatives claires puisant directement à ce fonds symbolique.

Choisir de démarrer et de clore son film sur le pas lourd et puissant d'un troupeau d'éléphants n'a de fait évidemment rien d'insignifiant. Encadrant littéralement le mouvement du film de sa puissante stature, il semble avancer indifférent à un drame qu'il aura traversé — ou plus précisément enjambé, comme on le fait d'un obstacle — sans que celui-ci n'ait eu prise sur lui, sans qu'il n'ait pu troubler ni sa marche ni la cohésion de son groupe. Contrairement aux autres figures animales qui peuplent le film, l'éléphant oppose à la communauté des hommes sa présence comme groupe et non comme individu isolé.

Drainant dans son sillage une symbolique très forte associée à la sagesse et à la puissance, il marie aussi, dans *Leuk-le-Lièvre* notamment, la générosité et l'ancienneté. En cela le film s'ouvre sur une représentation iconique de l'Afrique, le symbole d'un ordre intemporel qui donne la primauté à la

¹ « Bouki » signifie « hyène » en wolof. On retrouve donc l'animal dans le titre du premier long métrage de Diop Mambéty, *Touki Bouki*.

puissance du commun face aux désirs de prédation individualistes qui se feront jour dans la suite du récit.

L'idée est d'autant plus lisible qu'elle est directement mise en regard d'une deuxième occurrence du monde animal, celle qui donne son titre au film : *Hyènes*. L'image sur laquelle apparaît le titre associe d'entrée la communauté des hommes — saisie en plan large, contrairement aux pachydermes, elle paraît bien isolée dans l'espace qui l'entoure — à un animal lui aussi très marqué symboliquement.

Prédateur opportunément nécrophage, on associe habituellement la hyène aux charognards comme le vautour, animal qu'on croise par ailleurs aussi dans le film. Dans la version de *Leuk-le-Lièvre* écrite par Léopold Sédar Senghor et Abdoulaye Sadjî, l'animal est désigné comme étant « le plus malhonnête et le moins intelligent ». Ailleurs, Senghor la qualifie de « poltronne et voleuse », « fourbe, lâche et cupide »². Diop Mambéty, qui aura placé ses deux seuls longs métrages sous le signe cet animal, en fait quant à lui le portrait suivant : « La hyène est un animal d'Afrique. Son cousin est le charognard. Elle ne tue, pour ainsi dire, jamais, mais elle est capable de suivre, pendant toute une saison, un lion qu'elle sait malade, pour, au crépuscule, se délecter de sa dépouille. Tranquillement. Les hyènes ont le temps. »³

Qualifiant directement par cette association la communauté dans laquelle va s'ancrer son récit, Diop Mambéty file ensuite la métaphore tout au long du film en égrenant des plans de hyènes — [00:18:35], [01:09:15], [01:13:24] notamment — et en y faisant directement référence dans les dialogues du film. Alors que les habitants de Colobane s'arrachent à crédit les meilleurs produits de l'épicerie de Draman Draméh, Linguère Ramatou, observant la tourmente qui monte, lâche : « Le règne des hyènes a commencé. »

Dans le même ordre d'idées, on peut évoquer dans cette même séquence où se déclenche la folie consummatrice des habitants un plan furtif sur un singe déchirant le drapau français [00:50:55].

Redoublant la rage de Draman Draméh qui constate que sa communauté cède à la tentation prédatrice et met donc sa propre vie en jeu, le geste de l'animal vient pointer très explicitement les responsabilités de l'ancienne puissance coloniale dans l'état des choses dépeint par le film.

On retrouve ici encore le même usage symbolique du monde animal venant expliciter la morale de l'histoire. On aurait pourtant tort de limiter l'usage que fait le cinéaste sénégalais du monde animal à un rôle d'images-emblèmes.

● Des présences

Si, dans la séquence 13, les hyènes tournent bien évidemment dans la nuit autour de Draman Draméh, à l'image des hommes qui attendent son vacillement pour assouvir leur faim, ce sont aussi et plus fondamentalement deux régimes de présence distincts qui se tournent autour.

D'un côté, l'espace fictionnel, avec ses personnages, son drame et sa stylisation propre, poussée ici à l'extrême [Mise en scène]. De l'autre, le documentaire, animalier en l'occurrence, des bêtes saisies dans leur présence nue, dans leur épaisseur d'existence par le truchement d'images prises à la longue focale, issue d'un monde que l'homme ne peut qu'observer de loin, mais auquel il ne participe pas (ainsi que le professeur de la pièce de Dürrenmatt le rappelle à la mort de la panthère noire : « Là où demeurent les hommes, le règne animal s'appauvrit, nous n'ignorons pas ce dilemme tragique. »). Des présences parallèles qui ne se croisent pas, deux mondes qui cohabitent dans le corps d'un même film tout en s'ignorant parfaitement.

Au regard de ce monde animal dont la présence au milieu de la nature ne pose pas question, les habitants de Colobane semblent se vider peu à peu de la leur. Derrière leurs maquillages, leurs costumes, c'est effectivement leur présence au monde qui s'évapore, attachés qu'ils sont à des plaisirs artificiels les soustrayant, le temps d'un tour de manège, à la pesanteur.

Il est d'ailleurs étonnant de constater que, pour tenter d'endiguer cet effondrement en cours, Colobane ne cesse d'invoquer le monde animal. Il n'y a qu'à se remémorer la séquence du sacrifice du bœuf au milieu du film, ou bien encore le jugement final lors duquel les initiés prennent l'apparence de buffles.

Est-ce pour faire porter les choix de la communauté par un bouc émissaire extérieur à celle-ci, le monde animal en l'occurrence ? Pour s'en déresponsabiliser ?

Toujours est-il que, depuis les antiques pratiques augurales qui consistaient à observer le vol des oiseaux, à sacrifier un animal et à lire dans ses entrailles, l'homme a toujours cherché à s'accorder via le monde animal aux volontés divines.

Le face-à-face homme/animal mis en scène par Diop Mambéty prend donc ici tout son sens. Comme le remarque Jean-Christophe Bailly : « C'est presque comme une caricature : d'un côté les hommes, en effet soumis à l'inquiétude et cherchant à reconnaître dans le libre jeu des formes de l'univers des signes qui lui seraient personnellement adressés, et de l'autre les oiseaux qui s'en moquent éperdument et qui voguent librement dans l'ouvert. »⁴

● Des ordres

La mise en parallèle du monde animal et de celui des hommes renvoie enfin à ce qu'on pourrait lapidement dire être le sujet même du film : la sauvagerie contre l'humanité. Face à un choix qui vient remettre en question les fondements de la société, Colobane se contorsionne, perd pied puis s'oublie. Le sens du monde, de son monde, disparaît.

Si la nature sauvage est traditionnellement associée à la loi du plus fort, la civilisation est quant à elle garante d'un ordre social encadré par des lois visant à abolir la sauvagerie des rapports de force bruts. La loi de la jungle contre la loi du jardin, pour reprendre les termes de Chris Marker. Dans *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), le cinéaste français disait à ce propos : « Ce n'est pas un refuge, c'est là, c'est en nous, c'est aussi vrai que la cruauté, ou la volonté de vivre. Il y a bien une loi du jardin, qui s'exprime par des gestes très simples, par les gestes les plus simples. Ce n'est pas l'âge d'Or, ce n'est pas le Paradis Perdu, ça doit être le jardin où les paysans de Dalécarlie ont représenté le *Cantique des Cantiques*. Oui c'est vrai, quand on regarde autour de soi c'est l'horreur, c'est la folie, c'est les monstres... Mais il y a déjà un maquis, une clandestinité du bonheur, une Sierra Maestra de la tendresse. Il y a quelque chose qui avance, à travers nous, malgré nous, grâce à nous quand nous avons la grâce. »

On pense à ces éléphants qui ferment la marche du film et par qui Diop Mambéty renverse encore une fois les ordres établis. Au-delà du symbole, ce troupeau témoigne à sa manière d'un ordre du monde différent — cette loi du jardin précisément dont parle Marker — face à celui que construit une humanité qui, prête à troquer contre quelques sous un monde commun, fait tragiquement triompher encore et encore la loi du plus fort.

2 Birago Diop, *Les Contes d'Amadou Coumba* (préface de Léopold Sédar Senghor), Présence Africaine, 1961, p. 13.

3 Michel Amarger, *Djibril Diop Mambéty ou l'ivresse irrépressible d'images*, Éditions ATM-MTM, 1999.

4 Jean-Christophe Bailly, *Le Versant animal*, Bayard, 2007, p. 43-44.



Ses paroles sont rares, mais elles tombent comme la foudre. Leur pouvoir n'est certes pas celui des dieux antiques, mais elles n'en demeurent pas moins celles qui procèdent à l'ordonnement du monde. C'est la puissance de ceux que le réalisateur désigne comme les dieux contemporains : les institutions financières auxquelles Linguère prête son visage, à défaut de pouvoir leur prêter son corps, réduit à un assemblage de prothèses.

Est-elle à ce propos véritablement humaine ? Ou est-elle l'incarnation d'une puissance invisible qui va faire perdre son humanité aux Colobanais [Récit] ? Sa présence est dans tous les cas saisie en marge du commun des mortels. Diop Mambéty filme son personnage toujours en scène, dans des

espaces en surplomb, séparés. Il devient même bientôt pur regard, parcourant le film telle une présence spectrale. Par ses choix de mise en scène, le cinéaste crée autour de son personnage une aura qui l'associe à une véritable déesse, une Parque présidant au destin des hommes.

Motif

Aspects du tragique

● De la farce à la tragédie

L'argent de la vieille et les mille ruses pour se l'approprier : c'est sur ce programme que s'ouvre *Hyènes*. À voir les notables de Colobane tenter de préparer le retour imprévu de Linguère, se dessine la promesse d'un film satirique sur l'hypocrisie d'une petite société et sur ses bassesses face au pouvoir. Mais ce qui aurait pu ressembler à une comédie italienne sur la cupidité va soudainement changer de cap. Alors que, dans leur cérémonie d'accueil, les simagrées des notables sont à leur comble, la révélation tombe : ce dont il va s'agir ici, c'est d'honneur, de vengeance et de mort [séqu. 7].

Le récit prend tout à coup une autre teinte : la solennité avec laquelle est filmée Linguère, encadrée par une suite imposante et un décor minéral, tranche avec son contre-champ. Depuis le surplomb d'où Linguère prend la parole, c'est soudain la tragédie qui s'invite dans le petit théâtre de la société.

● Puissance divine

Lorsque Linguère fait irruption, elle ne semble pourtant pas imposante. C'est une femme du monde certes, accompagnée par son boy et ses bagages, mais, saisie en plan large, elle ne fait pas plus impression sur le spectateur que sur le chef de gare. On est plus frappé par ses accompagnantes qui, par leur mutisme et leurs atours, imposent une présence qui dénote avec la tonalité comique de la scène. Ce n'est que plus tard, exposant publiquement son marché, que Linguère prend une autre dimension et laisse paraître sa véritable nature.

Il faut revenir à l'origine du désir du film de Diop Mambéty, celui de filmer les prostituées de Colobane, pour en comprendre la teneur : « L'une d'elle me fascinait par sa grandeur. Tout le monde l'appelait Linguère Ramatou. Linguère signifie "Reine unique" dans notre langue ; Ramatou est un oiseau rouge de la légende de l'Égypte noire pharaonique ; un oiseau sacré que l'on ne tue pas impunément ; il est l'âme des morts. »¹

De fait, le cinéaste filme son personnage comme un ange de la mort, appartenant plus au règne des esprits qu'à celui des hommes.

● *Fatum*

Mais la dimension tragique du film ne s'appuie pas seulement sur le caractère divin que confère Diop Mambéty à Linguère. Draman lui-même peut être vu comme un héritier des héros grecs soumis aux décisions divines. Mais, contrairement à ses aînés, Draman ne lutte qu'un temps contre la volonté de la « déesse » Linguère : s'il découvre vite que son destin est régi par des puissances qui le dépassent — c'est le propre du *fatum* grec —, Draman ne fuit pas. Plutôt que de subir, il choisit finalement d'assumer ses actes et son destin.

Dans ce retournement, c'est finalement la communauté de Colobane qui semble tout à fait impuissante à maîtriser les forces qui la dominent. Au-delà de l'aspect grotesque avec lequel le cinéaste la dépeint, son abdication devant la puissance de l'argent en fait le véritable personnage tragique du film.

C'est toute la force de *Hyènes* : conjuguer dans le même temps le rire cinglant et la gravité de l'histoire. Si le jugement final du film est évidemment une parodie où les jurés sont figurés en buffles — la risée de la savane selon Diop Mambéty —, c'est aussi l'instant où une communauté entière, croyant assurer son salut, se condamne.

● Telle une déesse

Dans la pièce de Dürrenmatt, le professeur associe la vieille dame à des figures mythologiques telles que Clotho ou Médée [Document]. S'il n'y est pas fait mention dans le film, sa mise en scène traduit la même vision. Il peut être intéressant de comparer plusieurs représentations du personnage de la vieille dame avec d'autres œuvres de l'histoire de l'art pour questionner la représentation de ces personnages qui gouvernent le destin des hommes. Comment transcender le visage d'une comédienne pour lui donner une dimension tragique, voire mythologique ? Ou, dans le mouvement inverse, comment humaniser ces figures n'appartenant pas au monde des hommes ?

¹ Cité dans le dossier de presse du film lors de sa sortie en 1993.

Échos

Décoloniser le cinéma

● Cinémas de la faim

Dans *Hyènes*, Djibril Diop Mambéty filme des personnages aux prises avec la faim. Ce faisant, il figure la situation de crise économique que son pays traverse. Il rejoint dans ce geste un autre cinéaste, Glauber Rocha, qui présente en 1965 un texte resté célèbre : « Esthétique de la faim »¹.

Dans ce manifeste — qui pourrait être un portrait de *Hyènes* —, le chef de file du renouveau du cinéma brésilien des années 1960 définissait ce qui constituait pour lui la spécificité du cinéma de sa génération : « Le Cinema Novo a raconté, décrit, poétisé, mis en discours, analysé, rendu incandescents les thèmes de la faim : personnages mangeant de la terre, personnages mangeant des racines, personnages qui volent pour manger, personnages qui tuent pour manger, personnages qui fuient pour manger, personnages sales, laids, décharnés, habitant dans des maisons sales, laides, obscures : ce fut cette galerie d'affamés qui identifia le Cinema Novo avec le misérabilisme tellement condamné par le Gouvernement, par la critique au service des intérêts anti-nationaux, par les producteurs, et par le public, ce dernier ne supportant pas les images de sa propre misère. Ce misérabilisme du Cinema Novo s'oppose à la tendance digestive [...] : films de gens riches, dans de jolies maisons, se déplaçant en automobiles de luxe : films gais, comique, rapide, sans messages, à objectifs purement industriels. Ces films-là sont ceux qui s'opposent à la faim, comme si, au milieu des plantes vertes des appartements de luxe, les cinéastes pouvaient cacher la misère morale d'une bourgeoisie indéfinie et fragile, et si les matériaux techniques et le décor eux-mêmes pouvaient cacher la faim qui est enracinée au cœur de l'incivilisation. »

Les années 1960, dans le sillage des indépendances, vont voir se développer la théorie tiers-mondiste en Afrique, en Amérique latine et en Asie. Cherchant à desserrer l'étau politique de la guerre froide leur intimant de choisir leur camp, des personnalités politiques, des penseurs, des artistes tentent de formaliser une voie qui leur soit propre. Ils théorisent la nécessité de développer de nouvelles alliances et de nouvelles structures leur permettant de se défendre politiquement, économiquement, philosophiquement contre la politique néocoloniale des pays occidentaux. Le cinéma, art majoritairement produit par les sociétés occidentales et imposant de fait une vision du monde venue du Nord, est pris à parti. Les cinéastes du tiers-monde veulent décoloniser le 7^e art. Sans structures de production locales, ils trouvent les moyens économiques et techniques pour produire leurs films de manière indépendante. Mais ils cherchent surtout à inventer une esthétique qui ne soit pas un duplicata du cinéma américain et qui, en réinterrogeant des structures de pensées locales, permette de dire pleinement leur altérité, leur réalité.

Se réclamant du travail de déconstruction des formes cinématographiques initié par Jean-Luc Godard en France, Glauber Rocha est un des fers de lance de ce mouvement. Au Sénégal, Diop Mambéty s'inscrit lui aussi avec son cinéma dans cette dynamique.



● La gram'maire de grand-mère

Autodidacte, Diop Mambéty n'a jamais mis les pieds dans une école de cinéma en Europe, *a contrario* de la plupart de ses aînés. Est-ce ce qui lui permet d'inventer plus librement une langue, loin de la transparence des formes du réalisme social jusque-là appliquée pour témoigner de la réalité africaine ? Avec son cinéma tout en rupture de tons, déstructuré, loin de toute forme de réalisme, mêlant la nature documentaire du cinéma à la plus grande stylisation, il ne cesse d'inventer de nouvelles formes pour réussir à saisir quelque chose de sa réalité. Répondant à la question « Qu'est-ce que le cinéma ? »², Djibril Diop Mambéty confronte deux gestes : d'un côté un cinéma « gram'maire » ayant balisé par ses règles propres les possibilités du langage, et de l'autre un cinéma « grand-mère », racontant des histoires au clair de lune, et trahissant sans cesse « Gram'maire » pour réinventer à chaque histoire les règles de la langue. Le cinéaste se pense comme « le griot de l'écran — plus qu'un conteur — un messenger de son temps, un visionnaire et un créateur du futur qui représente la conscience collective de son peuple »³. Profondément ancré dans sa culture, Diop Mambéty n'aura eu de cesse d'incarner dans son travail cette grand-mère inventant à chaque film une langue cinématographique directement liée à son héritage : « Je me suis rendu compte que j'appartenais à un peuple qui avait construit l'Égypte, qui avait conceptualisé les pyramides et qui avait effectivement participé à la création d'une civilisation immense. Cette prise de conscience a ouvert pour moi les portes de l'univers. [...] Nous devons être en harmonie avec notre héritage. Tout comme le masque nègre a contribué à faire avancer l'art moderne, il peut apporter beaucoup à la formation d'une écriture cinématographique. »⁴

1 Repris dans Sylvie Pierre, *Glauber Rocha, Cahiers du cinéma*, 1987, p. 119-125.

2 Dans le documentaire de Jean-Pierre Bekolo, *La Grammaire de grand-mère* (1996), visible sur YouTube :

[youtube.com/watch?v=0aJX98RdN8Y](https://www.youtube.com/watch?v=0aJX98RdN8Y)

3 Entretien avec Djibril Diop Mambéty par June Givanni, *art. cit.*

4 *La Grammaire de grand-mère* (1996).

Document

« Le monde a fait de moi une putain, et maintenant j'en fais un bordel »

En regard de *Hyènes*, il est passionnant de se pencher sur le texte de la pièce dont Diop Mambéty a tiré l'argument de son film. On prend conscience de l'extraordinaire fidélité avec laquelle le réalisateur a traité son matériau de base. On peut aussi facilement identifier dans l'interprétation qu'il en donne et dans les écarts qu'il a malgré tout ménagés, tout le travail effectué pour y insuffler sa vision d'une réalité culturelle, sociale et politique qui est celle du Sénégal, et plus largement de l'Afrique de la fin du XX^e siècle.

LE PROFESSEUR Nous voulions vous parler de Monsieur III.

CLAIRE ZAHANASSIAN Oh, il est mort ?

LE PROFESSEUR Madame ! La civilisation occidentale repose sur un certain nombre de principes...

CLAIRE ZAHANASSIAN Alors qu'est-ce que vous voulez ?

LE PROFESSEUR C'est que les habitants de Güllen ont beaucoup, beaucoup consommé ces derniers temps.

LE MÉDECIN On peut le dire, hélas.

Tous deux s'épougent.

CLAIRE ZAHANASSIAN Malgré les principes ?

LE PROFESSEUR Nous ne sommes que de pauvres humains.

LE MÉDECIN Qui aujourd'hui doivent rembourser leurs crédits.

CLAIRE ZAHANASSIAN Vous savez ce qu'il vous reste à faire.

LE PROFESSEUR, *prenant son courage à deux mains*. Madame Zahanassian. Parlons ouvertement. Mettez-vous dans notre triste situation. Cela fait vingt ans que je sème dans cette commune appauvrie les germes d'une pensée humaniste, et que le médecin brinqueballe de patients tuberculeux en patients rachitiques dans sa vieille Mercedes. Pourquoi tous ces sacrifices pitoyables ? Pour l'argent ? Allons donc. Nos salaires sont dérisoires, j'ai refusé un poste au lycée de Kalberstadt, purement et simplement, et le médecin une charge de cours à l'université d'Erlangen. Par amour de l'humanité ?

Ce serait exagéré. Non, nous avons tenu bon, toutes ces interminables années, et avec nous toute la ville, parce qu'un espoir existe, l'espoir qu'un jour renaisse la grandeur passée de Güllen, et que nous puissions à nouveau bénéficier des ressources que le sol de notre patrie recèle en si grand nombre. Sous le vallon de Puckenried se trouve du pétrole, et sous le bois Ménil, du minerai. Nous ne sommes pas pauvres, Madame, on nous a simplement oubliés. Nous avons besoin de crédits, de confiance, de contrats, et notre économie, notre culture refleuriront. Güllen a quelque chose à offrir en échange : les forges « Une place au soleil ».

LE MÉDECIN Bockmann.

LE PROFESSEUR Les usines Wagner. Rachetez-les, modernisez-les, et Güllen revivra. Cent millions suffiront amplement, avec des intérêts raisonnables, inutile de gaspiller un milliard !

CLAIRE ZAHANASSIAN J'en possède trois fois autant.

LE PROFESSEUR Faites en sorte que nous n'ayons pas attendu toute une vie en vain. Nous ne demandons pas l'aumône, nous vous proposons une affaire.

CLAIRE ZAHANASSIAN La vérité est qu'elle ne serait pas mauvaise.

LE PROFESSEUR Ah madame ! Je savais que vous ne nous laisseriez pas tomber !

CLAIRE ZAHANASSIAN Mais hélas elle ne peut pas se conclure. Je ne peux pas racheter les forges « Une place au soleil » parce qu'elles m'appartiennent déjà.

LE PROFESSEUR À vous ?

LE MÉDECIN Et Bockmann ?

LE PROFESSEUR Les usines Wagner ?

CLAIRE ZAHANASSIAN M'appartiennent également. Les usines, le vallon de Pückenried, la grange Saint-Pierre, toute la ville, rue par rue, maison par maison. J'ai fait acheter tout ce bazar par mes agents, et j'ai fait fermer les entreprises. Votre espoir était une folie, votre attente, une perte de temps, vos sacrifices, une absurdité, votre vie entière, parfaitement inutile.

Silence.

LE MÉDECIN Mais c'est monstrueux.

CLAIRE ZAHANASSIAN Le jour où j'ai quitté cette ville, c'était l'hiver ; avec ma blouse de marin et mes nattes rouges, enceinte jusqu'au cou, sous les ricanements de la population. Je me suis assise, gelée, dans l'express pour Hambourg, et alors que la grange Saint-Pierre disparaissait derrière les fenêtres couvertes de givre, je me suis jurée qu'un jour je reviendrai. Maintenant je suis là. Maintenant, c'est moi qui propose l'affaire, moi qui dicte les conditions. (*Fort*) Roby et Toby, à l'Apôtre d'or ! Le mari numéro IX vient d'arriver avec ses livres et ses manuscrits.

Les deux monstres arrivent du fond et soulèvent la chaise.

LE PROFESSEUR Madame Zahanassian ! Vous êtes une femme blessée dans son amour. Vous exigez la justice absolue. Je vous vois comme une héroïne de l'antiquité, comme une Médée. Mais parce que nous vous comprenons parfaitement, vous nous donnez le courage d'exiger plus encore de votre part : abandonnez vos projets funestes de vengeance, ne nous poussez pas à bout, aidez des gens pauvres, faibles, mais honnêtes, à mener une vie un peu plus digne, faites triompher en vous des principes d'humanité.

CLAIRE ZAHANASSIAN L'humanité, Messieurs, c'est bon pour la bourse des millionnaires, ce qu'on se paye, quand on a ma force de frappe financière, c'est un ordre du monde. Le monde a fait de moi une putain, et maintenant, j'en fais un bordel. Qui veut entrer dans la danse et n'a pas de quoi casquer, qu'il prenne son mal en patience. Vous voulez entrer dans la danse. N'est respectable que celui qui paye, et moi je paye. Güllen contre un meurtre, une nouvelle conjoncture contre un cadavre. En route vous deux. *On la porte vers le fond.*

LE MÉDECIN Mon Dieu, qu'allons-nous faire ?

LE PROFESSEUR Ce que nous dicte notre conscience, Docteur Nüsslin.

Extrait de *La Visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt (1956), trad Laurent Muhleisen, L'Arche, 2014, p. 62-65.

FILMOGRAPHIE

Films de Djibril Diop Mambéty

Hyènes (1992), DVD + CD, Blaq Out.

Touki Bouki (1973), disponible dans le coffret DVD *World Cinema Foundation vol. 1*, Carlotta.

La Petite Vendeuse de Soleil (1998) et *Le Franc* (1994), DVD, Médiathèque des Trois Mondes. *La Petite Vendeuse de Soleil* est également disponible dans le programme « Cinémas d'Afrique » édité par le Scéren-CNDP, collection L'Éden Cinéma.

Autres films

Mille soleils (2014) de Mati Diop, DVD, Les Lutins du court métrage.

Le train sifflera trois fois (1952) de Fred Zinnemann, DVD et Blu-ray, Sidonis Calysta.

Antonio das mortes (1969) de Glauber Rocha, DVD, Trigon-film.

BIBLIOGRAPHIE

Sur Djibril Diop Mambéty

- « Hommage/Tribute : Djibril Diop Mambéty », *Écrans d'Afrique*, n° 24, 1998.
- Michel Amarger, *Djibril Diop Mambéty ou l'ivresse irrépressible d'images*, livret accompagnant le DVD *2 films de Djibril Diop Mambéty — La Petite Vendeuse de Soleil, Le Franc*, Médiathèque des Trois Mondes, 1999.
- Marie Diagne, *Cahier de notes sur... La Petite Vendeuse de Soleil*, Les Enfants de cinéma, 2002.
- Vincent Malausa, « Djibril Diop Mambéty, la liberté sans condition », *Cahiers du cinéma* n° 678, mai 2012.

- Vincent Malausa, « Hyènes de Djibril Diop Mambéty : la vengeance de l'archiputain », *Cahiers du cinéma* n° 751, janvier 2019.
- Sada Niang, *Djibril Diop Mambéty, un cinéaste à contre-courant*, L'Harmattan, 2002.
- Nar Sene, *Djibril Diop Mambéty, la caméra au bout... du nez*, L'Harmattan, 2001.
- Anny Wynchank, *Djibril Diop Mambéty ou le voyage du voyant*, A3, 2003.

Sur le cinéma africain

- Olivier Barlet, *Les Cinémas d'Afrique des années 2000*. Perspectives critiques, L'Harmattan, 2001.
- Olivier Barlet, *Les Cinémas d'Afrique noire, le regard en question*, L'Harmattan, 2001.
- Denise Brahimi, *Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb*, Nathan, 1997.

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

↳ transmettrelecinema.com/film/hyenes



- Présentation du film par Bartłomiej Woźnica
- Fondation

CNC

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

↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-maitre

Projet porté pendant près de dix ans par Djibril Diop Mambéty, *Hyènes* est finalement présenté au Festival de Cannes en 1992. Le chemin pour retrouver les écrans de cinéma aura été long pour le cinéaste après la révélation qu'a constituée en 1973 son premier long métrage, *Touki Bouki*.

Adaptation de *La Visite de la vieille dame* du dramaturge suisse Friedrich Dürrenmatt, revisitation lointaine du célèbre western de Fred Zinnemann, *Le train sifflera trois fois*, suite de *Touki Bouki* : Djibril Diop Mambéty réalise le tour de force de faire de *Hyènes* tout cela à la fois.

Celui que les Sénégalais surnommaient le « prince des gueux » y offre un conte surréaliste sur l'argent et la corruption et, fidèle à son esprit iconoclaste, lui donne la forme d'un carnaval grotesque et baroque, débordant de musique et de couleurs. Mais, à l'image d'une œuvre très politique qui s'est toujours profondément attachée à traduire la réalité de son temps, *Hyènes* livre aussi et surtout une tragédie moderne sur l'Afrique du XX^e siècle finissant.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA