

Du texte au film : L'adaptation cinématographique de *La visite de la vieille dame* par Djibril Diop Mambéty

Cheikh Anta Babou
Doctorant à l'université de Bayreuth

Introduction

Afin de toucher un public plus vaste, bon nombre de réalisateurs/écrivains africains considèrent le cinéma comme un moyen d'expression plus approprié que la littérature. Vieyra n'affirmait-il pas qu'« [i]l existe maintenant une abondante littérature africaine écrite. Mais elle ne touche qu'un petit nombre de personnes en Afrique, celles qui savent lire et qui lisent. Le film peut permettre à ces romans, à ces nouvelles et même aux poèmes une audience très vaste, un rayonnement plus grand parce que le film peut parler toutes les langues qu'on veut lui faire parler et donc être parfaitement compris des populations. La puissance des images rencontrant le verbe en contrepoint, il sortira de ce mariage un élément-choc qui permettra une meilleure éducation des masses africaines. De par son mode particulier d'expression, le cinéma réintroduira l'œuvre littéraire à fond africain mais à forme occidentale dans l'univers spirituel africain. » (Vieyra, cité par Tcheuyap 2005, p. 2)

Pour faire ce septième art qui aurait la capacité d'atteindre un public plus large que la création littéraire, certains cinéastes africains produisent un scénario « original », fruit de leur imagination, de leurs expériences personnelles, du vécu quotidien etc. D'autres, en revanche, puisent leur matière dans la sphère littéraire, considérée comme une « banque de données », en portant des œuvres littéraires à l'écran tel que le soutient Tcheuyap : « Les récentes productions de Cheik Oumar Sissoko (*La Genèse*, 1999; *Battu*, 2000), de Mansour Sora Wade (*Le Prix du pardon*, 2001) et de Joseph Gaye Ramaka (*Karmen Geï*, 2002), inspirées respectivement de la Bible, des œuvres d'Aminata Sow Fall, de Mbissane Ngom et de Prosper Mérimée, confirment la nature intertextuelle des cinémas d'Afrique qui continuent d'emprunter leur matière à la littérature écrite. » (Tcheuyap, op.cit., p. 1)

Véritable phénomène de réécriture filmique, le passage de la littérature au cinéma, qu'il soit « auto-réécriture » ou « hétéro-réécriture », pour emprunter les termes de Tcheuyap, entraîne, à cause des écarts et différences entre les deux modes d'expression (texte et film), des transformations considérables qui sont surtout d'ordre « transmédiateur » ou « transsémiotique ». Ces métamorphoses sont d'autant plus manifestes s'il s'agit d'adapter une production littéraire fortement ancrée dans la culture occidentale à un contexte aussi différent que celui de l'Afrique puisqu'une reprise filmique de cette nature impose un changement du décor spatio-temporel, du contexte socioculturel, des personnages etc.

Pour appréhender la nature assez complexe d'une telle opération de réécriture, nous nous appuyons sur l'adaptation filmique, par Djibril Diop Mambéty, de la pièce théâtrale de Friedrich Dürrenmatt *La visite de la vieille dame*, sous le nom de « Hyènes ». Notre argumentation sera fondamentalement guidée par une tentative de réponse aux questions centrales suivantes : Quel rapport similaire ou différentiel existe-t-il entre le texte et sa reprise filmique? Quelle signification idéologique et symbolique se cache derrière le titre du film, à savoir « Hyènes »? Quelles sont les motivations qui expliquent les mutations perceptibles au niveau de l'incipit et de l'excipit de l'hypotexte? Que deviennent les références culturelles propres au texte théâtral dans le film dérivé? Quelles sont les raisons qui justifient les entropies et ajouts observables dans la version filmique?

Entre la pièce de Dürrenmatt et le film de Mambéty

Avant *Hyènes*, l'adaptation filmique de *La visite de la vieille dame* (1955) a été faite au moins à cinq reprises.¹ La sixième adaptation est le film de Mambéty, réalisé en 1992 et considéré comme l'adaptation cinématographique la plus réussie comme le souligne Heizmann :

De toutes les adaptations que la *Vieille dame* de Dürrenmatt a connues, c'est celle du cinéaste sénégalais Djibril Diop Mambéty qui est la mieux parvenue à offrir une cure de jeunesse à son modèle, tant le metteur en scène a su actualiser celui-ci tout en lui donnant une touche très personnelle. Pour cette raison, elle est un exemple tout désigné pour illustrer ce qu'est le véritable dialogue interculturel, elle apparaît comme un modèle de rencontre entre l'universel et le particulier, la Suisse projetant son reflet sur l'Afrique en même temps qu'elle en reflète l'image – en tant que miroir du capitalisme mondialisé. (Heizmann 2011, pp. 109-124; p. 115)

À l'analyse du scénario de *Hyènes*, il apparaît que le film reprend textuellement la thématique principale de l'histoire créée par le dramaturge suisse. Dans le texte référentiel, il est question d'une vieille femme, Claire Zahanassian, revenue dans son village natal, Güllen, à la suite d'un long exil forcé, pour réclamer la tête de son ancien amant, Alfred III, qui avait refusé d'être l'auteur de sa grossesse. À cet effet, elle offre cent milliards à la population de Güllen, frappée de plein fouet par une terrible pauvreté. Déclinant en premier lieu l'offre de Claire Zahanassian, perçue comme contraire aux valeurs et vertus humanistes de la ville, les habitants de Güllen finissent par l'accepter en tuant Alfred III. C'est la même histoire qu'on retrouve dans la version filmique puisque, dans *Hyènes*, Mambéty nous parle de Linguère Ramatou, une milliardaire revenue, après trente ans d'exil forcé, dans sa cité natale pour se venger de Draman Drameh, l'homme qui, jadis, l'avait quittée en état de grossesse pour épouser la riche Khoudia Lô. Pour obtenir la tête de son ancien amant, Linguère Ramatou propose cent milliards à la population de Colobane, foudroyée par une situation économique très difficile. Rejetant d'abord l'offre de la vieille dame au nom de l'humanisme, les Colobanais sacrifient par la suite Draman Drameh pour sortir de la pauvreté.

Mambéty a donc maintenu de manière intacte le nœud de l'histoire conçue par l'écrivain suisse. Grâce à sa fidélité au texte dürrenmattien, *Hyènes* se démarque foncièrement des autres reprises filmiques de *La visite de la vieille dame* car le film du cinéaste sénégalais est, d'après Heizmann, la seule adaptation qui reste fidèle à la pièce de référence. Il l'affirme en ces termes : « Le succès international de la *Vieille dame* est attesté non seulement par son succès au théâtre, mais aussi par les nombreuses adaptations que la pièce a connues jusqu'à ce jour. Pourtant, hormis le film *Hyènes* du metteur en scène sénégalais Djibril Diop Mambéty (1992) [...] aucune adaptation cinématographique ne reste fidèle à la radicalité de la pièce. » (Ibid., p. 113) La fidélité à l'intrigue du texte original s'explique, par-delà la convergence des deux hommes sur la manière anticonformiste de faire de la littérature et du cinéma, par le fait que Mambéty voit une grande similarité ou même une grande complémentarité entre *La visite de la vieille dame* et l'histoire de Linguère Ramatou² qu'il s'était déjà imaginée avant même

¹ C'est le 19 février 1959 que le réalisateur allemand, Ludwig Cremer, en effectue la première adaptation filmique. Quant à la deuxième, intitulée *The Visit*, elle a été faite en 1964 par Hollywood, sous la direction de Bernhard Wicki, réalisateur et acteur autrichien, avec Ingrid Bergman et Anthony Quinn dans les rôles principaux. Le 5 janvier 1971, Alberto Cavalcanti, réalisateur français d'origine brésilienne, réalise la troisième adaptation filmique de *La visite de la vieille dame* en en faisant un téléfilm du même nom. L'année 1982 correspond au quatrième passage à l'écran de la pièce du dramaturge suisse; avec Max Peter Ammann à la régie, le texte dürrenmattien est transformé en une production télévisuelle germano-autrichienne avec comme titre *Der Besuch der alten Dame*. Sept ans plus tard (1989), le metteur en scène suisse, Michail Kosakow, avec *Vizit Dame*, porte à l'écran *La visite de la vieille dame* pour la cinquième fois.

² Voici l'histoire conçue par Mambéty grâce à une expérience personnelle, dit-il : « Une curieuse histoire qui remonte aujourd'hui à il y a 15 ans. À Dakar au Sénégal, je vivais dans les quartiers du port, entouré de prostituées. L'une d'elles me fascinait par sa grandeur. Tout le monde l'appelait Linguère Ramatou. Linguère

qu'il ne connaisse l'existence de la pièce dürrenmattienne par l'intermédiaire du film de Bernhard Wicki. Il dit à ce sujet :

À Genève, quelques années plus tard, j'entrepris de retourner à sa rencontre. C'est alors que me revint l'idée d'une femme rencontrée au début des années soixante au cinéma, Madame Ingrid Bergman, tout de blanc vêtue, descendant d'un train dans sa ville natale qui l'attendait. Elle avait pour partenaire Antony Quinn. C'était la "Rancune" de Bernhard Wicki d'après la pièce de Friedrich Dürrenmatt "Der Besuch der alten Dame" (La visite de la vieille dame). Je retrouve Linguère Ramatou portée en triomphe par un grand poète germanique. Tout se confond et se prolonge. Il me revient la joie de rendre hommage à Friedrich Dürrenmatt. (Mambéty, 1992)

Dans ce même registre, le réalisateur, deux ans plus tard, dans un entretien accordé à Vincent Adatte pour le compte de *Pardo News*, déclare : « [I]l y a des coïncidences bizarres. C'est pour cela que j'ai toujours dit que la création n'existait pas, qu'il n'y avait que la répétition. C'est d'ailleurs ce qui fait la noblesse de la création parce qu'elle appartient à l'homme premier. » (Mambéty, cité par Wynchank, op.cit., p. 410)

Ces « coïncidences bizarres » entre l'histoire du dramaturge suisse et celle du cinéaste sénégalais ainsi que la volonté de ce dernier de rendre hommage à la « noblesse de la création de l'homme premier » constituent, à notre avis, les raisons principales pour lesquelles le metteur en scène a clairement souligné que son film, l'hypertexte, est dérivé de la pièce dramaturgique, considérée comme le texte tuteur ou l'hypotexte.³ Trois éléments le confirment : l'indication sur l'origine des dialogues ou du scénario dans le générique de début du film : « D'après "Der Besuch der alten Dame" (La visite de la vieille dame) de Friedrich Dürrenmatt » (Mambéty 1992, 59^e sec.), la dédicace du film⁴ à l'écrivain suisse qui apparaît dans le générique de fin : « Nous d'Afrique dédions cette balade au grand Friedrich. 1922-1990 » (Mambéty, op.cit., 18^e sec.), et la présence active dans le film de Mambéty dans le rôle

signifie Reine Unique, dans notre langue [wolof]. 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. On l'appelait Linguère Ramatou parce qu'elle ne travaillait pas dans les bas-fonds du port. Chaque vendredi, elle descendait des hautes sphères de la finance et partageait tout avec nous. Ces vendredis-là, tout le monde était au champagne. Linguère Ramatou était là. Vers minuit, après avoir payé discrètement les notes de chacun, elle disparaissait pour un prochain vendredi. Elle était inquiétante de beauté. Un vendredi où elle n'était pas descendue, je lui ai imaginé une histoire. J'en rencontré sa genèse [sic]. Je la vois appartenir à un village antique. Elle a sept ans. Elle vit dans une humble maison auprès de son arrière grand-père, de son arrière grand-mère, de sa grand-mère, de sa mère. Son père s'en est allé. Linguère Ramatou, fille unique. Une ombre planait sur toute cette famille. Elle était soupçonnée de sorcellerie. Le village l'accusait de tous ses maux. Une sécheresse terrible ravageait la contrée. C'est alors que le peuple décida de la supprimer, une nuit, par le feu. Aux premiers rayons de soleil, le peuple revint sur les lieux. La maison était devenue un amas de cendres blanc comme neige. Le peuple put constater les corps calcinés de toute la famille ... mais point de Linguère. On chercha partout. L'amas de cendre blanc comme neige fut saccagé. En vain. La petite Linguère était introuvable. Le peuple prit une grande peur. Un vent soudain créa la panique, un vent qui transporta les cendres dans l'air, blanchit les visages affolés. Une grande dame dans la plaine chante le mystère de Linguère Ramatou. Le peuple ainsi vécu dans la hantise d'un retour de la petite Linguère. Linguère Ramatou ne revint plus dans les bas-fonds du port. Nul ne sait où elle avait émigré. J'en restais là. » (Mambéty, 1992)

Mambéty n'en reste pas là comme il le prétend. En effet, il continue à mûrir son histoire qu'il finit par modifier légèrement. Wynchank dit à ce propos : « Une vieille femme revient dans sa ville natale trente ans après l'avoir quittée, abandonnée par l'homme qu'elle aimait et conspuée par les habitants. Immensément riche, elle est revenue pour réclamer la tête de l'amant traître, contre 1000 milliards de dollars. Donc l'héroïne du conte, la petite Ramatou, est devenue la Linguère Ramatou du film. » (Wynchank, 2000, pp. 407-419; p. 409)

³ Pour plus de détails sur les termes « hypertexte » et « hypotexte » référez vous à : Genette, 1982, p. 11.

⁴ À propos de la dédicace de *Hyènes*, il convient de préciser que Mambéty, après avoir rencontré Dürrenmatt à Neuchâtel (Suisse) en 1985 pour lui exposer le scénario de *Hyènes* calqué sur son œuvre, n'a pas eu le privilège de faire voir son film à l'écrivain suisse car ce dernier mourut avant même la sortie de *Hyènes*. C'est pour cette raison que le cinéaste a décidé de dédier son film uniquement au dramaturge suisse. Même lors de la première de *Hyènes* au festival de Cannes en 1992, il laissa un siège vide à côté du sien en hommage à Dürrenmatt.

de Gaana Mbow pour probablement indiquer que dans ce film, inspiré de l'œuvre de Dürrenmatt, il n'agit qu'en tant que « interprète ».

Cependant, nonobstant le rapport de fidélité avec le texte de référence, *Hyènes* laisse paraître des écarts plus ou moins considérables qui sont intrinsèques à ce genre de réécriture filmique. Dans la partie récapitulative du livre théorique sur la transécriture qu'il codirige, Groensteen affirme que « [l']adaptation est, au sens strict, la réincarnation d'une œuvre Œ1 dans un média différent de celui qui lui servait originellement de support. Cette "transmédiatisation" [...] ne peut toutefois s'effectuer sans que les autres déterminés de Œ1 en soient plus ou moins altérés. D'abord, parce que changer de média équivaut, par définition, à changer de signifiants, donc de texte. C'est à ce niveau particulier que la notion de "transécriture" prend toute sa valeur. » (Gaudreault / Groensteen 1998, p. 275; c'est l'auteur qui souligne) Dans la même veine théorique, Coreman considère que

[l]a transformation filmique présentera donc des différences par rapport au texte littéraire, liées à la matérialité spécifique de chaque médium, mais récupérables à travers une analyse de leur fonctionnement à l'intérieur du système textuel ou de leur récurrence thématique dans un texte particulier. (Coreman 1990, p. 33)

Les transformations opérées sur *La visite de la vieille dame* sont, par conséquent, inéluctables et dictées par certaines raisons objectives. En réalité, l'œuvre de Dürrenmatt est un texte théâtral écrit, elle est ancrée dans le contexte historique et culturel suisse et elle s'adresse à un public suisse, voire européen. À cet égard, Heizmann affirme : « La comédie tragique de Dürrenmatt présente un tel caractère de modèle universalisable que tout citoyen d'un pays occidental – et pas seulement de Suisse – peut s'y reconnaître. » (Heizmann, op.cit., p. 112) Mambéty, en faisant du texte théâtral un film, soumis à d'autres règles et contraintes qu'un texte littéraire, effectue ainsi une véritable métamorphose du code sémiotique qui passe du texte au film. En plus, en délogeant *La visite de la vieille dame* de Güllen pour le transférer à Colobane, il transforme une partie essentielle du texte de départ qui faisait son essence, son identité, sa particularité, à savoir ses références spatiale, historique et culturelle. Aussi, *Hyènes*, à la différence de son hypotexte, a comme destinataire premier le public sénégalais et africain parce que le film, tourné en wolof (la langue la plus parlée au Sénégal), aborde de manière métaphorique une question qui touche directement le Sénégal et l'Afrique, soit l'omniprésence des puissances néocoloniales dans le continent noir. De ce fait, le spectateur sénégalais et africain qui regarde le film et qui n'a aucune information sur son origine, ne peut en aucune manière y voir les traces de la pièce de Dürrenmatt car l'histoire relatée dans *Hyènes* est encrée dans l'espace socioculturel sénégalais. Paravy écrit à cet égard :

L'adaptation réside tout d'abord dans le transfert du récit vers un nouvel espace, le Sénégal contemporain, à la fois lieu de la fiction et lieu privilégié de la réception, puisque le film est en wolof. Aux références spatiales et culturelles présentes dans la pièce de Dürrenmatt se substituent leurs équivalents sénégalais, qu'il s'agisse de toponymes, anthroponymes, décors, traditions, manifestations culturelles ou allusions au patrimoine artistique. (Paravy 1999, pp. 543-548; p. 543 et suiv.)

Etant donné que dans la présente contribution il n'est pas possible de dresser un tableau exhaustif de toutes les métamorphoses occasionnées par le film dérivé, *Hyènes*, nous nous proposons d'insister uniquement sur les transformations les plus remarquables et qui peuvent être cataloguées en quatre grandes catégories déjà ébauchées dans l'introduction, à savoir : Les transformations du titre de l'hypotexte, les transformations de l'incipit et de l'excipit de l'hypotexte, les transpositions des références culturelles ainsi que les entropies et ajouts. Commençons d'abord à étudier les modifications apportées sur le titre du texte dürrenmattien.

Les transformations du titre de l'hypotexte

Entre le texte théâtral et son adaptation cinématographique, un changement notable est perceptible au niveau du titre. « *La visite de la vieille dame* », titre de l'œuvre initiale, devient, en effet, « *Hyènes* ». Le changement du titre ou plutôt le choix porté sur « *Hyènes* » n'est pas étonnant pour celui qui connaît l'importance que représente l'hyène pour Mambéty. Au sujet de cet animal, il dit : « [U]ne hyène attend jusqu'à ce qu'il soit tard, très tard. Jusqu'à ce qu'elle voit un lion. Malgré la puissance et la force du lion, l'hyène va le suivre, partout où il ira. Le lion continue de marcher jusqu'à ce qu'il soit épuisé et affaibli. Maintenant, tout ce qu'il peut faire, c'est se reposer, dormir. Il n'a plus de force. Alors l'hyène dit c'est à mon tour de régner [...]. » (Mambéty, 1997) L'hyène, selon Mambéty, a beaucoup de points communs avec l'homme sur le plan comportemental. De ce fait, cet animal revient sans cesse dans ses œuvres cinématographiques en ayant, bien sûr, une forte connotation métaphorique.⁵ Dès lors, en donnant à son deuxième long métrage le titre « *Hyènes* », le cinéaste ne fait que reprendre un terme qui lui est cher.

Le titre du film renvoie à une autre dissemblance considérable qui mérite d'être soulignée. Le titre de la pièce de Dürrenmatt est au singulier; « *Hyènes* », par contre, est au pluriel. Par ce choix, Mambéty semble vouloir insister sur le fait que le mot hyène ne doit pas être réduit à une seule personne (à la vieille dame comme le titre au singulier de l'œuvre initiale incite à le croire), mais s'étend à toute la société humaine. Cette hypothèse est d'autant plus recevable si on tient compte du pessimisme du réalisateur sur l'humanité. Pour le cinéaste, la majorité des hommes, qu'ils soient riches ou pauvres, africains ou occidentaux, ne sont, à cause de leur faiblesse face au pouvoir de l'argent, que des « *hyènes* ». Les Africains victimes de l'exploitation des puissantes « *hyènes* » occidentales sont eux mêmes des « *hyènes* », c'est du reste sa profonde conviction :

La Banque Mondiale n'est qu'une image [...]. Même si l'Occident n'intervenait pas dans les affaires des Africains, l'argent et leur goût du profit resteraient une force importante. Vous savez, les Africains sont comme la Banque Mondiale : des hyènes, s'il vous plaît, des hyènes. C'est l'argent. Ils sont tout aussi esclaves de l'argent. Et ceci est peut-être l'héritage de l'Occident. (Mambéty, cité par Wynchank, op.cit., p. 418)

Tout au long du film, la référence parabolique à l'hyène revient comme un leitmotiv. Elle se manifeste sous forme d'images, de symboles, de paroles, de comportements des protagonistes et a une valeur justificative bien précise comme les lignes suivantes le révèlent.

Dans le générique de début, les gros plans exposant les éléphants – nous y reviendrons – sont suppléés par ceux mettant en exergue un groupe d'hommes portant des haillons et marchant pieds nus dans une zone quasi désertique. Ces hommes, à la mine sombre, apparaissent à l'écran en plan général et s'approchent d'un pas lent de la caméra. Ils se dirigent vers l'épicerie-buvette de Draman Draméh où ils comptent se restaurer sans donner un sou. Ce groupe d'hommes renvoie, selon l'interprétation de Wynchank, aux hyènes du titre du film : « Ces hommes misérables, à la mine patibulaire, surgissant du fond du désert, arrivant d'on ne sait où, pendant que le titre du film, *Hyènes*, paraît sur l'écran, sont évidemment les hyènes du titre. » (Wynchank, op.cit., p. 413) Toutefois, limiter les hyènes du film seulement aux gueux⁶ serait, à notre avis, atténuer le profond pessimisme du cinéaste sur la nature humaine car,

⁵ Dans son tout premier long métrage, *Touki Bouki*, réalisé en 1973, le mot « hyène » y occupe une part de lion car il est présent dans le titre du film. L'expression « touki bouki », traduite du wolof en français, signifie « le voyage de l'hyène ». Se reporter à : Gardies / Haffner 1987, p. 159.

⁶ Les gueux sont les « petites gens », les « vraies gens » pour reprendre Mambéty. Le réalisateur leur vouait une grande considération. Selon la cinéaste et écrivain Gravon qui faisait partie de son cercle d'intimes, « tous les mendiants et autres personnages du Plateau [ville de Dakar] le connaissaient et l'aimaient. Il avait toujours un sourire, quelques francs ou un verre à partager avec eux. » (Gravon, 2008) Dans *Hyènes*, les gueux renvoient aux hommes misérables qui portent des loques.

comme nous l'avons déjà vu, le réalisateur qualifie l'écrasante majorité de population humaine de « hyène ». De ce fait, on peut concéder que les gueux sont certes des hyènes, mais ils n'en représentent pas l'intégralité; ils ne constituent qu'une seule partie de la communauté des hyènes du film. Les trois exemples suivants, choisis parmi tant d'autres, l'élucident.

Dans la 10^e séquence, Draman Drameh, à qui la population de Colobane témoignait dans la séquence précédente une solidarité sans fin lorsque Linguère Ramatou fit son offre diabolique, se rend compte que les Colobanais sont devenus des hyènes dès lors qu'ils fondent tous leurs espoirs sur sa mort pour éponger leurs dettes qui s'accroissent de jour en jour. Furieux et indigné par l'attitude hideuse de ses compatriotes, il lance les marchandises par terre et sort de l'épicerie pour se rendre à la police. Pris en plongée, les habitants de Colobane, assimilables à des hyènes affamées, se ruent sur les marchandises. Mise au parfum de cette situation par Gaana Mbow, Linguère Ramatou, filmée en plan rapproché poitrine, lui dit que « le règne des hyènes est venu. » (Mambéty, op.cit., 50^e min. 25 sec.)

Aussi, la 15^e séquence, et plus particulièrement la scène relative à la tentative de fuite de l'épicier de la ville, prouve que les hyènes du titre ne renvoient pas uniquement aux gueux. Par un montage symbolique mettant en scène les hommes de Colobane, venus nuitamment à la gare avec des flambeaux à la main pour empêcher Draman Drameh de prendre la poudre d'escampette, et des hyènes, décrites comme les doublures de ces hommes, car elles imitent les mouvements de ces derniers – elles avancent si les hommes marchent, reculent en même temps qu'eux et disparaissent lorsque les hommes quittent l'image après avoir annihilé le projet de fuite de l'ancien amant de Linguère Ramatou –, le réalisateur établit un rapport de parallélisme entre les hyènes et les Colobanais. Autrement dit, Mambéty montre que les Colobanais, « achetés » par la vieille dame, ressemblent à ces hyènes.

Le dernier exemple a trait à la mort de Draman Drameh. À la manière des hyènes qui attaquent ensemble une proie affaiblie pour la dévorer à petits morceaux, la population masculine de Colobane, dans la 20^e et avant-dernière séquence du film, forme un cercle autour d'un Draman Drameh seul et sans défense, l'entoure jusqu'à ce qu'il soit complètement hors de vue et, après un bref plan extra-diégétique sur Linguère Ramatou descendant lentement les marches d'un blockhaus, considéré comme sa dernière demeure, (cf. Wynchank, op.cit., p. 416) se disperse en ne laissant apparaître du vieux épicier que sa veste sur le sol. Les deux images subséquentes (Mambéty, op.cit., 99^e min. 37 sec. / 101^e min. 39 sec.) dont la première est filmée en plan rapproché taille et la deuxième en plan panoramique peuvent servir d'illustrations:



L'analyse qui vient d'être faite met en lumière les raisons qui légitiment le choix de « Hyènes » comme titre du film. Par ce choix, l'œuvre de Mambéty marque un écart considérable vis à vis du texte original. Signalons que le changement du titre ne constitue pas la seule métamorphose occasionnée par la reprise filmique puisqu'il y a en d'autres parmi lesquelles on peut noter les transformations du début et de la fin du texte fondateur.

Les transformations de l'incipit et de l'excipit de l'hypotexte

En regardant attentivement l'incipit du texte tuteur et sa reprise cinématographique, nous observons que Mambéty a entamé son œuvre d'une autre manière. Alors que le texte de référence commence par une description de l'état de décrépitude de la gare de Güllen et de ses alentours, la première image du film est, quant à elle, consacrée à des éléphants, d'abord filmés par un cadrage plein-pied, ensuite en plan de demi-ensemble, se déplaçant lentement dans une zone forestière. Ce genre de séquence liminaire, calquée sur le western dont l'influence sur le cinéaste n'est pas des moindres,⁷ se manifeste fréquemment dans ses productions filmiques. En ce sens, *Touki Bouki* peut encore une fois être mentionné dans la mesure où le film présente, à quelques exceptions près, le même générique de début que *Hyènes*. La première séquence du film met en scène une troupe de zébus qui se trimbale dans la savane avec à sa tête le jeune berger, Mory.

Par-delà la spécificité de ce genre de générique de début dans le cinéma de Mambéty, il est fondamental de relever que l'incipit de *Hyènes* comporte une signification de haute portée métaphorique. Par une comparaison aux éléphants qui sont de véritables symboles de la force naturelle, le réalisateur semble avoir l'intention de montrer la puissance de l'Afrique, une puissance qui, malgré toutes les injustices que ce continent a subies (l'esclavage, la colonisation) et continue à subir encore (le néo-colonialisme, la globalisation etc.), demeure toujours présente. Ce propos trouve un écho favorable dans l'assertion de Wynchank :

Les premières images du film sont frappantes : ce sont de gros plans de pattes d'éléphants se déplaçant lourdement. Puis ces éléphants sont filmés majestueux, magnifiques dans leur force et leur nombre, alors qu'ils parcourent la brousse lentement. Cette représentation de l'Afrique est puissante et impressionnante. Les éléphants [...] symbolisent l'Afrique éternelle. (Wynchank, op.cit., p. 413)

Tout comme le commencement, l'excipit du film se situe aussi aux antipodes de celui du texte de Dürrenmatt. En fait, dans la pièce théâtrale, la mort de Alfred III qui en constitue l'épilogue, ne souffre d'aucune ambiguïté. Claire Zahanassian, après avoir vérifié le corps sans vie de Alfred III, remet au maire de la ville le chèque promis pour la mort de son ancien amant et emporte le corps pendant que les habitants de Güllen, heureux d'être entrés en possession d'une telle somme d'argent, font la fête. En revanche, dans le film, le dénouement est ponctué par un mystère total. Il n'y a pas de corps, mais juste la veste de Draman Drameh comme l'image déjà citée en haut l'a bien illustré. Il y a aussi ni remise de chèque au maire de Colobane ni fête populaire. Au contraire, l'atmosphère est loin d'être festive. La musique de fond funèbre qui accompagne cette séquence en témoigne largement. Ce genre de générique de fin, caractérisé par une ambiguïté totale, fait aussi partie des particularités de Mambéty. À ce titre, *Touki Bouki* constitue un exemple assez expressif car le dénouement du film est également très ouvert. Mory, à deux doigts de réaliser son grand rêve, en l'occurrence partir en France avec sa petite amie, Anta, tourne inopinément le dos à celle-ci, au paquebot

⁷ Jeune, Mambéty raffolait de westerns. *Le train sifflera trois fois* de Fred Zinnemann, sorti en 1952, l'avait énormément plu et impressionné. De ce fait, dans son cinéma et plus particulièrement dans *Hyènes*, l'influence du western se fait beaucoup sentir. En réalité, le groupe d'éléphants de la séquence inaugurale, le chapeau de cowboy que porte l'adjudant Bagaya dans la 12^e séquence, la bolotie du maire dans la même séquence, la solitude de Draman Drameh et le décor du film avec ses vastes paysages font référence à l'influence du western américain sur la cinématographie de Mambéty.

(Ancerville) et entame une course folle en direction de la ville. Anta prend ainsi le paquebot sans Mory; le spectateur « non initié » n'y comprend absolument rien. Revenons à *Hyènes* pour signaler que la même ambiguïté marque l'excipit du film dans la mesure où la veste de Draman Drameh ne saurait être une source sûre permettant au spectateur de savoir exactement si l'épicier de Colobane a réellement été sacrifié ou pas. À cause de cette équivoque, il n'est pas surprenant de voir des positions qui réfutent même la thèse la plus probable, soit la mort de Draman Drameh. À ce propos, Niang déclare :

Les précautions dont elle [Linguère Ramatou] s'entoure pour son débarquement à Colobane s'avèrent, en définitive, des demi-mesures, encore plus compromettantes pour elle. Certes, elle rassembla ses millions. Certes, elle fit rechercher et embaucher l'ancien juge du tribunal de Colobane, Gana Mbow. Certes, elle se fit accompagner d'une nombreuse suite de femmes pour exposer ses richesses. Mais, elle ne prit point le soin de s'armer intellectuellement, et devint victime de la ruse des habitants les plus démunis de Colobane : les gueux. Selon nous, Draman est bel et bien vivant à la fin du film. Peut-être est-il allé retrouver Khoudia Lô à Saraaba. Peut-être s'y promène-t-il en compagnie de son fils (Mory), dans la 3 CV que lui offrit Linguère. (Niang 2002, p. 167)

L'interprétation de Niang sur l'épilogue de *Hyènes* aussi fondée qu'elle puisse être, ne peut pas trouver notre aval car nous sommes d'avis que le vieux épicière de Colobane est bel et bien mort à la fin du film. En effet, pour nous, Mambéty veut, par le sacrifice de Draman Drameh, montrer jusqu'où l'homme, aveuglé et animalisé par le pouvoir de l'argent, est capable d'aller. Mansour Diop, le comédien sénégalais qui a joué le rôle de Draman Drameh dans le film, nous conforte dans cette position lorsqu'il s'exprime sur sa disparition en ces termes : « Il s'est passé une chose : par décence, pour que l'esprit de Colobane ne soit pas entaché de sang, ou souillé, Linguère avait décidé que je devais disparaître de la manière la plus rapide possible. Il y avait autour de moi des hyènes affamées, féroces, qui n'avaient plus rien à perdre, des déguenillés recouverts de sacs. Ils m'ont rapidement dépecé. Chacun a pris un morceau de ma chair et ensuite, ils se sont dispersés. Ils n'ont laissé que ma veste. Ni vu, ni connu. » (Diop, cité par Rodal 2010, pp. 305-316; p. 314)

Parallèlement à la mort de Draman Drameh, un autre aspect du dénouement du film mérite d'être brièvement tracé. Le film se termine comme il a commencé. À la fin de *Hyènes*, les éléphants du générique de début continuent triomphalement leur marche en avant. La ressemblance frappante entre le générique de début et le générique de fin ne relève pas d'un choix accidentel, mais plutôt d'un projet hautement idéologique du réalisateur lequel, à travers ce langage cinématographique, veut tout simplement lancer un message précis et rempli d'espoir au continent noir : même envahie de part et d'autre par des « hyènes » féroces, l'Afrique restera toujours debout. Dans un tête-à-tête accordé à *African Film et TV Magazine*, le réalisateur s'exprime sur ce point :

Ils [les éléphants] sont le temps. Ils sont la vie qui continue, et entre les éléphants du commencement et les éléphants de la fin, vous avez le règne des hyènes [...]. Ils [sic] suivent le vent et les éléphants suivent la vie. (Mambéty, cité par Wynchank, op.cit., p. 415 et suiv.)

Il ressort de ce qui précède que les changements du début et de la fin de l'hypotexte sont largement motivés. Mambéty, fidèle à une philosophie de non-linéarité de la bande-image qui caractérise bon nombre de ses récits filmiques, a accommodé le commencement et l'épilogue de *La visite de la vieille dame* à sa façon très particulière de faire du cinéma, c'est-à-dire terminer son film de la même façon qu'il a commencé. À présent, il serait intéressant de voir si les bouleversements sensibles dans l'incipit et l'excipit du texte référentiel ont épargné les références d'ordre culturel.

Les transpositions des références culturelles

Toute reprise cinématographique d'une œuvre littéraire appartenant à une sphère culturelle différente de celle du public auquel le film dérivé est destiné implique toujours des modifications d'ordre culturel. Le réalisateur du film inspiré, pour d'avantage aider son spectateur à s'imprégner de la thématique de son œuvre, se voit obligé d'adapter les traces culturelles du texte de référence au goût du public d'accueil. Ceci Mambéty l'a très bien compris. De ce fait, nonobstant sa fidélité au texte dürrenmattien, il a, dans le passage du texte au film, revêtu son œuvre d'une autre « tenue culturelle » afin que *Hyènes* soit ancré dans l'espace africain et puisse interpeller directement le public du continent noir. À cet effet, le réalisateur a remplacé les références culturelles qui existaient dans le texte source par leurs équivalents dans le contexte culturel cible. Paravy souligne à juste titre : « Au-delà de l'adaptation d'un code sémiotique (dramaturgique) à un autre (cinématographique), le cinéaste sénégalais transplante aussi le récit sur le continent africain, de sorte que le texte de Dürrenmatt se trouve au centre d'un processus complexe de traduction et de "transculturation", c'est-à-dire de transposition de tous les indices spatiaux et culturels, non seulement en tant que circonstants de l'action, mais aussi comme éléments de thématization et de symbolisation. » (Paravy, op.cit., p. 543; c'est l'auteur qui souligne) Sur la base de quelques exemples, nous mettrons en lumière les transpositions opérées sur le plan culturel par le cinéaste lors de la reprise filmique de *La visite de la vieille dame*. Commençons par un exemple qui est en corrélation avec le domaine littéraire.

Évoqué dans le texte d'origine à plusieurs reprises pour mettre en évidence l'importance et les mérites de la ville de Gùllen d'avoir eu le privilège de recevoir sur son sol la visite d'éminentes personnalités de la trempe de l'écrivain charismatique allemand, Goethe est commuté dans le film par Senghor. Mambéty sachant que Goethe, un symbole incontestable du patrimoine littéraire et culturel de l'Allemagne et même de l'Europe, ne dirait pas grand chose au plus grand nombre de ses spectateurs l'a tout simplement changé par Senghor car ce dernier est non seulement plus connu par son public, mais aussi il donne plus de couleur locale à son œuvre. Un autre argument qui aurait pesé sur le choix de Senghor serait vraisemblablement lié à la ressemblance des deux hommes de lettres sur le plan idéologique. Contre vents et marées, Goethe, à travers ce qu'il appelait « Weltliteratur » et Senghor « civilisation de l'universel », soutenaient l'utilité, voire la nécessité des cultures, de se rencontrer et de s'enrichir mutuellement par le biais de la littérature.

Après la littérature, la transposition des références culturelles s'attaque au domaine de la musique. Roby, le joueur de guitare de Claire Zahanassian, porte dans la version filmique une kora. Certes, la guitare n'est pas tout à fait inconnue en Afrique, mais cet instrument musical renvoie plus à l'Occident qu'à l'Afrique. De ce fait, la kora, fabriquée en Afrique et produisant presque les mêmes effets acoustiques que la guitare, est l'instrument musical le mieux adapté au contexte africain dans lequel *Hyènes* s'inscrit foncièrement. Toujours dans le champ de la musique, il importe de préciser que le célèbre compositeur allemand, Brahms, mentionné dans le texte original, plus précisément aux pages 10, 75 et 124, comme une grande figure du patrimoine culturel de l'Occident, se retrouve substitué dans le film par un monument de la culture sénégalaise, en l'occurrence Yandé Codou Sène. Les mêmes raisons qui justifient le choix de Senghor à la place de Goethe sont applicables ici. Par ses chants historico-culturels, faits dans un wolof mêlé avec du sérère⁸ qui traversent pratiquement tout le film, Yandé Codou Sène a œuvré à donner au film dérivé une couleur locale supplémentaire.

À la suite du cadre musical, nous abordons la question des métamorphoses visibles sur le plan vestimentaire. Chez les hommes, on remarque que le changement des vêtements n'est

⁸ Le sérère fait partie des six langues nationales officiellement reconnues au Sénégal. Les cinq autres sont le wolof, le diola, le pular, le malinké et le soninké.

pas total. Draman Drameh, le maire, le professeur, le médecin et le chef de protocole gardent pratiquement la tenue occidentale de leurs homologues de l'hypertexte (sauf dans l'avant-dernière séquence où, à l'exception du vieux épicier, tous les hommes de Colobane portent des sacs de riz rapiécés). Hormis l'adjudant Bagaya et ses hommes, les gueux qui portent uniquement des loques, le reste des hommes est en tenue traditionnelle africaine. En ce qui concerne les femmes du film, il y a lieu de noter un changement intégral de leur habillement. Mettant des habits typiquement africains, soit grands boubous, pagnes et mouchoirs de tête, elles se démarquent radicalement des femmes de la pièce de Dürrenmatt, vêtues évidemment à l'occidentale. Ce choix vestimentaire des acteurs du film n'est pas hasardeux, mais relève, à coup sûr, de la volonté du réalisateur de faire ressortir la manière dont la société africaine en général et sénégalaise en particulier est habituellement structurée sur le côté vestimentaire : l'élite s'habille à l'occidentale, le reste de la population en tenue africaine.

Les transpositions des références culturelles ne se limitent pas seulement à la substitution d'une personnalité emblématique par une autre, d'un instrument musical par un autre ou au changement de la façon de s'habiller, mais elles intéressent également certaines parties du texte référentiel coupées du film ou certaines parties du film ajoutées au texte source pour des mobiles idéologiques du cinéaste. Nous citons un exemple pour les deux cas de figure.

Le premier exemple a trait à une habitude occidentale qui veut qu'en accueillant une grande personnalité, on lui offre des roses ou des fleurs. Dans *La Visite de la vieille dame*, le maire de Güllen ne compte pas violer cette tradition puisque, lors des préparatifs de la venue de Claire Zahanassian, il informe ses proches collaborateurs que ses deux filles, tout de blanc vêtues et chargées de roses, viendront souhaiter la bienvenue à la grande dame. (cf. Dürrenmatt 1956, p. 16) Dans *Hyènes*, plus précisément dans la 5^e séquence où le maire convoque tous les conseillers municipaux pour discuter de l'accueil qui sera réservé à la riche dame, il n'y a aucune allusion faite à ces roses car cette habitude occidentale n'est pas connue dans la culture africaine. Mambéty a, pour cette raison, jugé nécessaire de ne pas reprendre cette tradition purement occidentale dans le film.

Le second exemple se rapporte au personnage du griot que le réalisateur ajoute dans son œuvre en lui attribuant un rôle important. D'abord, c'est le griot qui annonce le retour de la milliardaire à toute la ville de Colobane. Ensuite, à l'occasion de la fête organisée pour la réception de la vieille dame, c'est à lui que revient l'honneur de s'adresser à Linguère Ramatou au nom du maire de la ville, là où dans le texte original, c'est le maire lui-même qui fait cette tâche. La présence du griot dans le film est légitimée par deux raisons essentielles : premièrement, pour enraciner plus le film dans l'héritage culturel africain où le rôle important du griot est bien connu; deuxièmement, pour montrer l'étroite relation qui existe entre la mission dévolue au griot et celle du cinéaste. À ce propos, le réalisateur affirme : « Le cinéaste doit être un griot, c'est-à-dire un conteur, le messager du temps, un visionnaire et le créateur du futur. Le cinéaste a des comptes à rendre, beaucoup plus que le comptable ou le banquier. Il représente la conscience collective de son peuple. » (Mambéty, cité par Wynchank, op.cit., p. 407)

Au total, le passage du texte au film a entraîné une transposition des références culturelles contenues dans le texte original. L'analyse de ce point se termine par une brève note sur certains éléments libérés du texte de départ ou adjoints à l'hypertexte par le réalisateur. Il s'agira alors, dans ce qui vient, d'aller en profondeur sur cet aspect en analysant le dernier volet de notre argumentation, à savoir les entropies et ajouts.

Les entropies et ajouts

À cause de la différence entre les deux systèmes sémiotiques, le passage du littéraire au filmique entraîne forcément une modification du projet discursif du texte original. Une telle transformation s'observe notamment au niveau des entropies, c'est-à-dire des éléments

ôtés du texte initial à cause souvent de l'impossibilité de l'adaptateur de reprendre la totalité de l'œuvre littéraire dans celle filmique. Tcheuyap rappelle à cet égard que

[d]e plus, les mécanismes dérivatifs sont principalement « augmentatifs » dans le cadre des théories génératives, alors que la réécriture filmique d'un texte littéraire est activée d'abord par le principe de l'économie. Celle-ci peut être financière du fait de la nécessité de tourner un film ayant une durée précise, ou narrative par l'impossibilité matérielle de tout restituer à l'écran. La réécriture est avant tout réduction, partition, coupe. (Tcheuyap, op.cit., p. 45; c'est l'auteur qui souligne)

Cependant, il est primordial de préciser que les transformations du projet discursif ne sauraient se limiter uniquement aux coupes opérées sur le texte tuteur, d'autant plus qu'en examinant plusieurs textes littéraires portés à l'écran, le constat général est que les entropies entretiennent une relation étroite de cause à effet avec les ajouts. En d'autres termes, l'adaptateur en supprimant des éléments de l'hypotexte ajoute également des éléments nouveaux dans l'hypertexte. En ce sens, le film soumis à notre présente analyse constitue un exemple très expressif car Mambéty a effacé certaines parties du texte de référence et, simultanément, il y a adjoint d'autres. Un tel procédé technique n'est certainement pas du tout casuel, mais est activé par des raisons sémiotique, idéologique, culturelle et/ou religieuse. En s'appuyant sur quelques exemples, nous tenterons, dans ce qui suit, d'apporter des éclairages sur ce point. Focalisons d'abord notre attention sur les entropies.

Dans la pièce de théâtre, des explications du prologue portant sur le décor, l'action, les personnages sont livrées au lecteur afin de faciliter sa compréhension du texte. Ce passage peut servir d'illustration : « *Claire Zahanassian arrive de la droite. C'est une inconfortable vieille carcasse de soixante-trois ans, habillée de noir, aux vêtements amples, avec un chapeau immense, un collier de perles, d'énormes bracelets d'or, parée comme une chasse; impossible, mais précisément pour cela très femme du grand monde, d'une grâce peu commune en dépit de tout ce qu'elle a de grotesque.* » (Dürrenmatt, op.cit., p. 18; c'est l'auteur qui souligne) Néanmoins, dans le film, de tels passages à vocation explicative ne sont pas repris par Mambéty. Une telle décision du réalisateur dont le fondement est purement sémiotique est à chercher dans la différence des règles et contraintes qui régissent le texte dramaturgique et le film en tant que deux moyens d'expression totalement différents. Pour permettre au lecteur de bien recevoir le message véhiculé dans son texte, l'auteur lui fournit des renseignements plus ou moins détaillés sur l'action, le lieu et/ou le contexte de l'action, les personnages qui l'animent etc. Le cinéaste, par contre, n'a pas ce souci. En effet, par le pouvoir de l'image, ou plus précisément, du duo bande son / bande image, le spectateur peut facilement décoder le message du réalisateur sans que celui-ci ne soit obligé de lui fournir des informations de nature à guider ou faciliter sa compréhension. Relativement au pouvoir de l'image, Becquemont écrit :

Les linguistes, lorsqu'ils abordent les problèmes d'énonciation, parlent volontiers de contexte ou de référent extra-linguistique. Dans un film, ce contexte est lui-même construit, mis en scène, codé, lisible par le spectateur. Le langage de l'image peut parfois suffire à la compréhension de ce qui se dit. (Becquemont 1996, pp. 145-155; p. 152)

Ainsi, grâce au pouvoir de l'image, mais aussi à la différence entre le texte et le film, Mambéty a, à l'instar de l'exemple évoqué ci-dessus, gommé de son récit filmique tous les éléments textuels à vocation introductive ou explicative. Il convient de noter que les entropies repérées dans *Hyènes* n'ont pas seulement un arrière-fond sémiotique. Elles ont également une explication culturelle et/ou religieuse comme ce qui suit l'illustre.

Dans *La visite de la vieille dame*, Claire Zahanassian est décrite comme une femme mariée à huit maris. (cf. Dürrenmatt, op.cit., p. 62) Ce nombre pléthorique de maris peut paraître surprenant, voire même contre-nature dans la mesure où le christianisme, première religion en

Occident, n'autorise nullement cela. La femme, selon les préceptes de la confession chrétienne, ne doit se contenter que d'un époux. De ce fait, on peut se demander si Dürrenmatt, à travers le personnage de Claire Zahanassian qui piétine l'une des règles les plus élémentaires de la religion chrétienne, n'a pas voulu dévoiler son manque d'attachement à la religion. À cette interrogation, on pourrait répondre par l'affirmative si on prend en considération la position très critique de Dürrenmatt sur la question religieuse. Dans une de ses dernières interviews, il soutient ceci : « *Non, je n'ai pas besoin de la religion; l'homme, en tant qu'individu, peut s'en tirer sans elle. Mais l'homme en général n'en est pas capable. Autant il est incapable de se changer lui-même, autant il ne peut se détacher de la religion.* » (Dürrenmatt, cité par Weber 2005, p. 90; c'est l'auteur qui souligne) Dans son film, Mambéty, bon musulman et imbu des valeurs (socio)culturelles africaines, n'a pas présenté Linguère Ramatou, l'équivalente de Claire Zahanassian, comme une femme mariée à plusieurs époux. D'ailleurs, dans *Hyènes*, aucune information à ce propos n'a été livrée. Le retranchement des conjoints de la vieille dame du film, assimilable à un véritable phénomène de « transvalorisation », est, à coup sûr, motivé par le souci du réalisateur d'adapter son œuvre aux sensibilités culturelles et/ou religieuses de son public d'accueil qui aurait du mal à se reconnaître dans le personnage de la vieille dame s'il était apparu dans le film avec une pléthore d'époux. Les coupes de certaines parties du texte théâtral sont ainsi animées par des raisons bien définies. Qu'en est-il des ajouts? Le second volet de cette partie sera consacré à une tentative de réponse à cette interrogation.

L'œuvre de Mambéty, comparée au texte source, fait ressortir plusieurs éléments adjoints à la pièce dürrenmattienne. En effet, en dehors des proverbes wolof que le réalisateur a ajoutés dans le film pour d'avantage lui donner un visage africain, *Hyènes* est caractérisé par de nombreux passages qui sont inexistantes dans la version originale. À cause des contraintes d'espace, nous ne pouvons pas explorer ce point de manière exhaustive. De ce fait, nous nous limiterons à deux exemples qui suffisent à montrer les motivations qui se cachent derrière les ajouts.

Le premier exemple se rapporte à une pratique culturelle très fréquente sur le continent africain, soit la cérémonie de sacrifice animal. En Afrique, pour conjurer le mauvais sort, il est souvent recommandé d'immoler un animal. La nature de l'animal à sacrifier dépend des instructions du marabout consulté lequel, pour des raisons que lui seul maîtrise, peut ordonner un poulet, une chèvre, un mouton, un bœuf etc. Dans *Hyènes*, en conformité avec les instructions de la féticheuse, Khoudia Lô fait sacrifier un zébu noir. Certes, cette cérémonie rituelle intégrée dans l'hypertexte a pour vocation première de faire ressortir certaines habitudes (socio)culturelles de l'Afrique, mais à y regarder de près, cette partie recèle un langage purement symbolique. Elle annonce, en réalité, la mort imminente de Draman Drameh. Par un montage parallèle exposant le banquet muté en procès et la cérémonie de l'immolation du zébu, Mambéty fustige non seulement l'hypocrisie, mais aussi la corruptibilité de la population de Colobane qui, derrière le refus de façade d'accepter la proposition de Linguère Ramatou, cache son dessein de sacrifier collectivement Draman Drameh – à l'image du sacrifice collectif du zébu – pour entrer en possession des cent milliards promis par la vieille dame.

Le second exemple, en plus d'avoir une portée symbolique, est activé par un projet idéologique ou politique du réalisateur. Dans son film, Mambéty ajoute une partie dans laquelle toute la ville de Colobane est en fête (à l'exception du vieux épicière qui voulait profiter de l'hystérie générale pour quitter secrètement la ville). C'est la fête foraine avec ses feux d'artifice et ses montagnes russes durant laquelle Linguère Ramatou, pour aiguïser le goût au luxe des Colobanais et les inciter à s'endetter d'avantage, distribue aux femmes de la ville des réfrigérateurs, des ventilateurs et d'autres appareils électroménagers venant de l'étranger. À travers cette scène festive, le réalisateur critique métaphoriquement la politique d'aide au développement qu'il considère comme un moyen de maintenir l'Afrique dans la

pauvreté car plus elle s'endette, plus elle s'appauvrit. Le film lui même en est une parfaite illustration puisqu'il montre que plus les Colobanais achètent à crédit, plus leur pauvreté va crescendo, de sorte qu'à la fin du film ils n'ont d'autre choix que d'accepter le sacrifice de Draman Drameh pour sortir de la pauvreté. De ce fait, d'après Mambéty, la politique d'aide au développement est en soi « mauvaise » car au lieu de soutenir les Africains dans l'exploitation des richesses énormes de leur sous-sol pour enclencher le véritable développement du continent, elle les maintient dans la pauvreté par la politique de l'endettement. Se cachant derrière le personnage du professeur de Colobane, le réalisateur semble vouloir dire aux Occidentaux, symbolisés par Linguère Ramatou, en quoi devrait consister la mission de la politique d'aide au développement :

Madam, we have survived for so many years because we had one hope left. There is oil in the ground under Xaar Yalla, and minerals on the other side of the river, more phosphate than anywhere else. Madam, we have not come to beg, but to talk business. We need credit, trust, and orders, then our economy will again flourish, and with it our cultural and humanitarian tradition. (Mambéty, op.cit., 73^e min.)

Après avoir critiqué, il est toujours sage et logique de donner une proposition de solution. C'est ce que fait le réalisateur dans *Hyènes*. Il trace aux dirigeants africains la voie à suivre pour sortir définitivement de la mainmise de l'Occident. La solution, selon lui, n'est rien d'autre que de couper le cordon ombilical qui lie l'Afrique à ses anciens colonisateurs. L'image ci-après (Mambéty, op.cit., 48^e min. 55 sec.) où le singe qui apparaît comme l'incarnation symbolique de Draman Drameh déchire le drapeau poussiéreux de la France, ancienne puissance coloniale au Sénégal et dans beaucoup de pays africains, en témoigne largement :



En somme, les entropies et les ajouts observables dans la réécriture filmique de la pièce de Dürrenmatt sont surtout motivés par des intentions d'ordre sémiotique, idéologique, culturel et/ou religieux.

Conclusion

Dans cette contribution, il s'agissait d'étudier le passage de *La visite de la vieille dame* à *Hyènes*. Le scénario de Mambéty entretient un rapport de fidélité avec la pièce de

Dürrenmatt car c'est pratiquement la même histoire qui est relatée dans le film dérivé. Toutefois, malgré ce rapport de fidélité, *Hyènes* reflète, à bien des égards, des métamorphoses du texte référentiel qui sont principalement perceptibles au niveau du titre, de l'incipit et de l'excipit de l'hypotexte, dans le champ des références culturelles, mais aussi au niveau des entropies et ajouts. De telles transformations sont non seulement justifiées par la différence entre les deux systèmes sémiotiques (texte et film), l'écart culturel entre le public du texte de départ et celui du film, mais aussi et surtout par le projet idéologique ou politique du réalisateur. Tout de même, en dépit des métamorphoses qui sont, somme toute, inhérentes à toute reprise cinématographique d'un texte littéraire, *Hyènes* peut, sans doute, être considéré comme une réécriture filmique totalement réussie puisque, tout en maintenant le cordon ombilical avec le texte de référence issu du monde occidental, le film thématise un sujet qui touche directement le public africain cible, de tel sorte que ce dernier ne se voit pas contraint de lire *La visite de la vieille dame* pour appréhender le film. En ce sens, nous partageons entièrement l'avis de Heizmann selon lequel : « On peut considérer *Hyènes* comme une adaptation cinématographique très réussie de *La visite de la vieille dame*. Diop Mambéty a su conserver l'essence de la pièce – la corruption des hommes par l'argent –, mais en en modifiant le cadre, il l'a actualisée pour lui conférer une nouvelle dimension politique. » (Heizmann, op.cit., p. 120 et suiv.)

Bibliographie / Filmographie

Sources littéraires

- Becquemont, Daniel (1996): « Le sous-titrage cinématographique : contraintes, sens, servitudes », *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, éd. par Yves Gambier, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 145-155.
- Coreman, Linda (1990) : *La transformation filmique. Du Contesto à Cadaveri Eccellenti*, Bernes, Peter Lang.
- Dürrenmatt, Friedrich (1956) : *La visite de la vieille dame*, trad. par Jean-Pierre Porret, Paris, Flammarion.
- Gardies, André / Haffner, Pierre (1987) : *Regards sur le cinéma négro-africain*, Bruxelles, Éditions OCIC.
- Gaudreault, André / Groensteen, Thierry (1998) : *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Éditions Nota Bene et Centre national de la bande dessinée.
- Genette, Gérard (1982) : *Palimpsestes. La littérature au seconde degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- Niang, Sada (2002) : *Djibril Diop Mambéty. Un cinéaste à contre-courant*, Paris, Éditions L'Harmattan.
- Paravy, Florence (1999) : « De l'Europe à l'Afrique, du théâtre au cinéma. L'adaptation cinématographique de *La visite de la vieille dame* de F. Dürrenmatt par D. Diop Mambéty », *Frontières et passages*, Mont-Saint-Aignan, pp 543-548.
- Rodal, Cristina Jarillot (2010) : « Der deutsche literarische Kanon kannibalisiert oder wie uns ein senegalesischer Filmregisseur Dürrenmatt verdaut zurückgibt », *Kulturbau*, éd. par Peter Hanenberg, Frankfurt am Main, pp. 305-316.
- Tcheuyap, Alexie (2005) : *De l'écrit à l'écran. Les réécritures filmiques du roman africain francophone*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Weber, Ulrich (2005) : *Friedrich Dürrenmatt ou le désir de réinventer le monde*, trad. par Etienne Barilier, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes.
- Wynchank, Anny (2000) : « De la scène à l'écran : perception de l'Afrique post-coloniale par le cinéaste sénégalais Djibril Diop Mambéty dans son film *Hyènes* », *Colonizer and Colonized*, éd. par Théo D'Haen et Patricia Krüs, Amsterdam, Rodopi, pp. 407-419.

Sources filmiques

Mambéty, Djibril Diop : *Hyènes*, Paris, 1990, 113 min.

Mambéty, Djibril Diop : *Touki Bouki*, Sénégal, 1973, 95 min.

Sources Internet

Heizmann, Jürgen (2011) : « La Suisse et l’Afrique en miroir. *La visite de la vieille dame* (Dürrenmatt) adaptée par le cinéaste Diop Mambéty », *Revue transatlantique d’études suisses*, éd. par Manuel Meune et Christina Späti, Montréal, pp. 109-124. Article disponible sur : http://www.littlem.umontreal.ca/recherche/documents/RTE1S_2011_08_29.pdf; consulté le 26.07.2012

Mambéty, Djibril Diop (1992). Texte disponible sur: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=dvd&no=455>; consulté le 22.06.2012

Interview de Alassane Seck Guèye avec Laurence Gravon disponible sur : <http://www.africine.org/?menu=art&no=7985>; consulté le 22.06.2012

Interview de Beti Ellerson Poulenc avec Djibril Diop Mambéty en avril 1997 disponible sur : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4690>; consulté le 22.06.2012