

De la rencontre de l'Autre à la perte de soi. Les réécritures filmiques de *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane

ETIENNE-MARIE LASSI

University of Manitoba (Winnipeg, Canada)
etienne-marie.lassi@umanitoba.ca

Mots-clès

Hybridité
Métissage culturel
Intermédialité
Adaptation
Réécriture

Keywords

Hybridity
Cultural mixing
Intermediality
Adaptation
Rewriting

Abstract

À partir d'une étude de deux films, à savoir *L'aventure ambiguë* du réalisateur français Jacques Champreux et *L'Afrance* du cinéaste franco-sénégalais Alain Gomis, cet article explore les relations de continuité et de rupture, de convergence et de subversion qu'entretiennent *L'aventure ambiguë*, un roman du Sénégalais Cheikh Hamidou Kane, et ses reprises cinématographiques. Partant de l'hypothèse que l'adaptation filmique demeure une activité créative grâce à laquelle le cinéaste s'exprime tant sur l'œuvre adaptée que sur le contexte de la création, cette étude s'interroge sur les stratégies esthétiques déployées pour passer du média écrit à l'audiovisuel ainsi que sur l'éclairage nouveau que les films apportent aux enjeux relevés dans le roman. Plus concrètement, cet article explicite les relations formelles établies entre le roman et les films, puis montre comment ces films réactualisent les questions socioculturelles soulevées dans le roman.

This article reads the films *L'aventure ambiguë* by French director Jacques Champreux and *L'Afrance* by Franco-Senegalese filmmaker Alain Gomis as possible sequels, continuations or follow-up stories of *L'aventure ambiguë*, the best known novel of Senegalese author Cheikh Hamidou Kane. Building on the hypothesis that film adaptation is a creative endeavour that allows filmmakers to state their views, not just on the literary source text but also about their contemporary social environment, it studies the aesthetic strategies and film techniques deployed to replicate the written literary content in the audiovisual media and elucidates some of the new perspectives that this remediation brings on the questions raised in the novel. It argues that through a complex relationship of continuity and rupture, convergence and subversion, the films recontextualize the ideas put forward in the novel to connect them with present-day sociocultural issues.

Publié en 1961, le roman de Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, figure parmi les textes les plus connus de la littérature africaine. Inscrit au programme des lycées de plusieurs pays africains et sujet de nombreuses études universitaires, ce roman a fait l'objet de reprises transculturelles et intermédiaires, notamment sous la forme de traductions et d'adaptations cinématographiques. Cet article, qui s'intéresse à la réécriture filmique de ce roman, explore la nature des relations de convergence et de subversion qu'entretiennent cette œuvre et ses doubles cinématographiques, à partir d'une étude de deux films qui revendiquent une filiation avec elle, à savoir *L'aventure ambiguë* du Français Jacques Champreux (1984) et *L'Afrance* du Franco-Sénégalais Alain Gomis (2001).¹

Le film de Champreux se présente comme une adaptation libre du roman. S'il réorganise les actions suivant un ordre temporel différent, il conserve les personnages déjà présents dans l'œuvre littéraire et, comme dans le roman, construit son intrigue autour du destin tragique de Samba Diallo. *L'Afrance*, quant à lui, porte sur la vie d'El Hadj, un Sénégalais menant des études d'histoire en France. Sans être une adaptation du roman à proprement parler, ce film de Gomis fait constamment référence au texte de Kane à travers le protagoniste qui se compare à Samba Diallo d'une part et, d'autre part, par le biais d'extraits du roman déclamés en voix off. Il s'agit dans les deux cas d'une remédiation qui est, si l'on s'en réfère à Jay David Bolter et Richard Grusin (2000: 2-15), la reprise d'une production médiatique antérieure dans un nouveau média qui obéit à des modalités différentes. Qu'on l'envisage sous le prisme de la transécriture, c'est-à-dire comme une transposition de la *fabula* et du *syuzhet* d'une œuvre du code littéraire au code cinématographique, entraînant par-là un changement de signifiant (Gaudreault, Marion 2004: 69), ou sous celui de l'intermédialité entendue comme la coprésence de deux formes relevant de médias distincts (Hébert, Guillaumette 2008: 2), cette opération se rapproche de ce qu'Elisabeth Routhier (2014: en ligne) qualifie de prolongement médial de l'intertextualité car, en plus de la présence d'un texte dans un autre, la répétition du texte s'accompagne de la remédiation de sa médialité d'origine. Par conséquent, ainsi que le suggèrent les analyses d'Irina Rajewski

(2005: 59), la double dynamique de l'intertextualité et de l'intermédialité crée un espace fait de tensions et de rivalités mais aussi d'interactions et de coopérations entre médias, lesquelles sont alimentées par les enjeux socioculturels et esthétiques du contexte dans lequel la réécriture a lieu.

En réalité, le cinéaste qui reprend une œuvre littéraire transforme nécessairement le texte de départ pour l'adapter aux contraintes du média d'arrivée. Par ailleurs, l'adaptation filmique ressortit au domaine de la réception littéraire. Elle constitue un acte de lecture accompli par un sujet pétri d'expériences sociales particulières et d'un bagage culturel spécifique, de sorte que la reprise cinématographique d'une œuvre littéraire peut se concevoir comme un discours second ou une analyse de cette œuvre. Voilà pourquoi David R. Jarraway (2013: 11) recourt au vocabulaire de la gémellité (*twin genres*) et de la remise en question d'une perception première (*double-take*) pour décrire cette complexe opération. Pour Jarraway, l'adaptation filmique ne se limite pas à dédoubler une œuvre littéraire, elle resitue celle-ci dans un contexte nouveau pour qu'on la redécouvre sous de nouvelles perspectives. Abondant dans le même sens, Ayelet Kohn et Rachel Weissbrod (2020: 200) considèrent que la remédiation offre des stratégies artistiques et des moyens esthétiques pour bien appréhender des événements traumatiques. Autrement dit, l'adaptation filmique est une activité créative grâce à laquelle le cinéaste s'exprime tant sur l'œuvre adaptée que sur le contexte socioculturel de cette reprise filmique du littéraire. Pour en revenir au cas spécifique de *L'aventure ambiguë*, nous émettons l'hypothèse qu'en plus d'être des créations autonomes de réalisateurs dont les motivations se distinguent de celles de l'auteur du roman, les films de Champreux et de Gomis, tout en poursuivant chacun leur destin singulier auprès du public et des critiques, répondent en écho au roman de Kane. Pour mieux saisir la relation entre le roman et ses doubles cinématographiques donc, il convient de s'interroger sur les stratégies esthétiques déployées pour passer de l'écrit à l'audiovisuel et de rechercher le nouvel éclairage que les films portent sur le roman, sur les questions socioculturelles qui y sont soulevées et sur l'univers référentiel qu'il représente?

1. Du livre au film : L'aventure ambiguë recontextualisée

L'aventure ambiguë de Champreux expose l'itinéraire tragique de Samba Diallo, un prince Djallinké² de retour d'un séjour d'étude en Europe. Alors que dans le roman ce personnage est rappelé en Afrique sans avoir terminé ses études, le réalisateur lui laisse le temps de le faire dans le film et maintient en vie tous les acteurs (y compris ceux décédés avant ce retour dans le roman) qui ont façonné son enfance et préparé son départ pour l'Europe. En fait d'adaptation, loin d'être le double parfait du roman, le film en est plutôt le prolongement. Il se situe près de vingt ans après la décision d'envoyer les enfants africains à l'école occidentale, qui était l'enjeu central du roman, et en explore les retombées. Ces conséquences jalonnent le trajet de Samba Diallo de la capitale régionale à son village natal au début du film, alors qu'il constate avec un certain embarras les changements qu'a subis son pays. Il assiste d'abord à l'accident mortel dont est victime son ami Sidibé dans le chantier minier qui a défiguré le paysage près de son village. Il est ensuite choqué par la décrépitude de ce village que les jeunes abandonnent pour aller chercher fortune en ville et en Europe. Enfin, sollicité dès son arrivée par les jeunes et les vieux, Samba Diallo ne peut ni répondre aux attentes des villageois en qui il ne se reconnaît plus, ni faire abstraction de son héritage africain pour vivre complètement à l'occidentale.

L'Afrance se présente également comme le prolongement du texte de Kane, non seulement du fait de la présence de nombreuses citations tirées du roman, mais aussi parce qu'El Hadj, le personnage principal, s'y réfère pour commenter les événements de sa propre vie. Revendiquant une filiation avec Samba Diallo dans un dialogue avec sa compagne Miriam, il résume le parcours de ce personnage pris au piège d'une hybridité culturelle mal maîtrisée avant de conclure : "On a tous étudié à l'école ce qui allait nous arriver" (extrait du film). Dans une étude sur les formes de l'hybridité dans les films des diasporas africaines, Daniela Ricci classe Alain Gomis parmi les cinéastes qui "paraphrasent de façon presque inconsciente une partie de leur réalité et de leurs expériences" (Ricci 2016: en ligne) pour représenter l'hybridité culturelle. On pourrait dire à sa suite que *L'Afrance* paraphrase le roman de Kane pour

rendre compte de la réalité et peut, de ce fait, se lire comme une suite possible de celui-ci.³ L'itinéraire d'El Hadj est mis en parallèle avec celui de Samba Diallo, bien que les deux personnages évoluent dans deux contextes historiques différents, pour montrer que l'un est la réplique de l'autre.

Dans les deux films, le parcours des personnages principaux est construit de manière à reproduire l'indécision et l'incapacité de se situer culturellement qui étaient à l'origine du drame intérieur de Samba Diallo dans le roman. Cependant les cinéastes étendent la cause du malaise de leurs protagonistes respectifs au-delà des raisons personnelles pour englober d'autres enjeux socioculturels, politiques ou économiques. Le Samba Diallo du film de Champreux prend conscience de l'ampleur du désastre socio-économique et écologique de la présence occidentale en Afrique et de son incapacité à assumer la mission qu'il s'est donnée de sauver son peuple. La souffrance morale qui s'en suit, mise en discours dans le film sous la forme d'interrogations sur l'identité et l'appartenance, se matérialise aussi dans le récit à travers les conflits intérieurs et les conflits de personnalité résultant de la double référence culturelle où baignent les personnages. Dans *L'Afrance*, étudiant en histoire en France depuis six ans, El Hadj est mu par l'ambition de rentrer au Sénégal pour former la jeunesse et participer au développement du continent. Mais ayant oublié de renouveler son visa d'étudiant, il a maille à partir avec les autorités et, acculé à la clandestinité, il découvre la vie des migrants africains qui, bien que marginalisés en France, se disent incapables de se réadapter à la vie au Sénégal. Le film explore alors les causes socioculturelles, administratives et économiques de cette double marginalisation des Africains, exclus en France et étrangers au Sénégal, et se termine par le dernier voyage d'El Hadj dans son pays natal. Le personnage y va annoncer à son père sa décision de s'installer en France, contrairement à la promesse qu'il avait faite à lui-même et aux autres.

Comme le roman de Kane, les films de Champreux et de Gomis traitent de la rencontre culturelle de l'Afrique et de l'Occident. Les questions du Soi et de l'Autre, de l'identité et de l'altérité soulevées dans le roman sont reprises et actualisées dans les films. Alors que le roman s'interrogeait sur le devenir des jeunes Africains qui se précipitaient à l'école nou-

velle, les films se préoccupent de l'identité culturelle des produits de cette école dans une société mondialisée, illustrant ainsi par des cas particuliers les situations conjecturées dans le roman. Ils trouvent dans les notions de dualisme et de duplicité des éléments productifs et structurants pour peindre des sujets africains qui, précipités dans une crise de l'identité du fait de leur contact avec l'Occident, tentent de se situer par rapport aux autres et à eux-mêmes. Les deux films se caractérisent en effet par l'inscription des personnages dans des relations symétriques, par la présence de scènes du présent qui répondent en écho à des scènes du passé et par l'opposition binaire de certains espaces culturels. Il serait donc utile, pour les interpréter, de décrypter le principe qui y sous-tend ces (dé)doubléments des êtres et des choses. Du reste, comme le soutient Gérard Conio, les expressions du double traduisent le mal-être de personnes tiraillées entre deux mondes contradictoires, qu'elles exposent "l'enfer du solipsisme" (Conio 2001: 12) découlant de la "dialectique de la conscience malheureuse" (Ibidem) ou qu'elles postulent que "l'enfer c'est les autres" (Ibidem) en souscrivant à la "dialectique du maître et de l'esclave" (Ibidem). De ce point de vue, que signifieraient les nombreux couplages de personnages, de moments historiques et d'espaces dans les deux films? Ces manifestations de la dualité sont-elles le symptôme de l'aliénation culturelle, de l'étrangeté à soi-même chez le sujet ayant franchi la ligne de non-retour et devenu captif de l'entre-deux culturel? Traduisent-elles la recherche de l'ubiquité, perçue comme un rempart contre la perte définitive de soi ou comme une ouverture vers de nouveaux horizons?

2. La dualité des personnages et la matérialisation de leur drame intérieur

Dans le film de Champreux, il ressort des dialogues impliquant Samba Diallo que celui-ci recherche une personnalité idéale qui se rapprocherait de ce qu'il nomme "monade pythagoricienne" (Extrait du film) et qui symbolise l'unité parfaite de l'esprit et de la matière dans un être. Il reconnaît avoir perdu cette unité depuis qu'il ne se considère plus comme "une Afrique distincte devant un Occident distinct, et appréciant d'une tête froide ce qu'[il peut] lui prendre et ce qu'il faut qu'[il] lui laisse en contrepartie"⁴ (Kane 1961:

164), mais les deux à la fois. C'est donc conscient de sa dualité que ce prince se compare à un amphibien dont la métamorphose de l'état de têtard vivant dans l'eau à celui de salamandre vivant sur la terre s'est interrompue avant son terme, donnant naissance à une sorte de monstre inclassable. Mais la monstruosité de Samba Diallo n'est pas physique et, bien qu'il se sente proche de Marianne, son amie métisse qui se définit comme l'androgynie originaire, celle-ci le considère comme un Africain parfait épargné par le malheur de réunir deux races en un seul corps. Elle se trompe en fait, car Samba Diallo reproduit sur le plan culturel ce qu'elle est sur le plan génétique. Champreux met ainsi en parallèle l'hybridité culturelle et l'hybridité génétique en créant entre Marianne et Samba Diallo une relation harmonieuse sur le plan sentimental mais orageuse sur le plan intellectuel, notamment sur la question du métissage. Dans *L'Afrance*, El Hadj est également conscient de son hybridité culturelle et la vit comme un handicap. Il l'explique en se référant au même extrait du roman sur l'unité de l'être que cite le film de Champreux et en s'appuyant sur une métaphore animale lui aussi. Il compare son inconfortable situation sociale à la posture d'un flamand rose ayant un pied dans l'eau et l'autre en l'air.

Le malaise identitaire de Samba Diallo et d'El Hadj trouve son origine dans le fait qu'ils ne se sentent pas libres d'assumer ce qu'ils sont (devenus), parce que constamment appelés à être ce que les autres voudraient qu'ils soient. On est chaque fois en présence de deux représentations du même sujet, l'une réelle et l'autre idéale, qui cadrent bien avec le "stade du miroir" tel que conceptualisé par Jacques Lacan. Commentant l'événement d'un bébé devant un miroir, Lacan indique que l'image spéculaire est la forme primordiale d'identification puisque le bébé s'y reconnaît comme un *je*, sans la médiation objectivante de l'identification à l'autre. Il désigne cette image du bébé dans le miroir comme un "*Je-idéal*", puis précise son effet sur la formation du *moi* :

Mais le point important est que cette forme situe l'instance du *moi*, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu, – ou plutôt, qui ne rejoindra qu'asymptotiquement le devenir du sujet, quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que *je* sa discordance d'avec sa propre réalité (Lacan 1966 : 94).

En d'autres termes, le miroir renvoie au sujet une image qu'il aimerait assumer complètement, mais cette image est une fiction qui ne peut pas s'actualiser sans altération dans la réalité. En effet, ainsi que le précise Lacan, le *Je-idéal*, "apparaît dans un relief de stature qui la fige" et l'oppose "à la turbulence de mouvements" (Ibidem: 95) qui agitent le sujet réel, prédisposant ce dernier à concevoir son identité comme un processus de synthèse entre son image réelle et les représentations figées qui s'imposent à lui de l'extérieur.

Dans le contexte des films de Champreux et de Gomis, l'entourage auquel Samba Diallo et El Hadj essaient de s'intégrer produit cet effet de miroir en leur renvoyant une image idéale. Les attentes formulées auprès du prince formé à l'école coranique et à l'école occidentale ainsi que les stéréotypes sociaux attachés à son rang dans l'ordre traditionnel représentent l'image que la société cherche à lui imposer. On l'a vu, pour Marianne, il est l'Africain accompli à qui l'unité génétique garantit une vie paisible, à l'abri de tout tiraillement entre deux races. Pour les Djallinkés, la Grande Royale en tête, Samba Diallo, qui est allé en Occident apprendre "l'art de vaincre sans avoir raison" (Kane 1961: 47), est perçu comme le messie devant sauver le village du péril que représente la présence européenne. En même temps, il devrait répondre aux questions qui exigent la connaissance des traditions du terroir. Aux yeux de Thierno, le maître de l'école coranique, il est son digne héritier appelé à raviver la foi musulmane du peuple pour le maintenir dans la voie du salut. *L'Afrance*, quant à lui, s'ouvre par la voix off du père d'El Hadj déclamant une lettre que ce dernier a reçue. Il y est question des espoirs que le fils représente tant pour les parents que pour Awa, sa fiancée restée au Sénégal. Cependant, en France, alors qu'il tente de survivre dans la clandestinité, il s'entend dire qu'être ouvrier dans un chantier serait déshonorant pour lui et tous les migrants africains, certainement du fait de son cursus universitaire. Il essuie le même rejet quand il essaie de s'impliquer dans un réseau de vente de faux documents. Il est réticent à s'engager dans une relation avec sa copine française, Miriam, par respect de la promesse faite à Awa. À tout cela s'ajoute les personnages historiques tels que Lumumba et Sékou Touré sur lesquels porte son mémoire de DEA et qu'il considère comme des modèles à émuler pour libérer l'Afrique.

Toutes ces projections sociales constituent des "idéaux du moi", des "moi possibles" vers lesquels Samba Diallo et El Hadj tendent, mais qu'il est impossible de rejoindre.

Or, ainsi que l'écrit Wladimir Troubetzkoy,

Le temps, en passant, condamne à la non-réalité mes moi possibles : ma différence, ce que je n'ai pas pu être, demeure en moi, dans ma mémoire de moi, à titre de désirs rétrospectifs non réalisés. Ces *desideria*, regrets et nostalgie, vagues espoirs quand même, composent autour de chaque individu un halo de mondes fictionnels, fictionnalisés, de mondes possibles peuplés des fantômes, des doubles de soi non advenus (Troubetzkoy 1996: 17).

La tragédie de Samba Diallo et d'El Hadj provient alors du fait qu'ils ont perdu la maîtrise des variations d'identités que leur imposent les différents rôles sociaux qu'ils sont supposés incarner. Ces derniers constituent autant de doubles essayant, chacun, de mener une vie indépendante. D'ailleurs, le double se conçoit comme "ce qui de moi s'évade de la prison du moi, mon émissaire vers les pays dont je rêve, [...] ce qui de moi erre aux alentours de moi, [...] ce qui de moi habite et parcourt les terrains vagues d'un univers qui n'est plus un jardin à la française" (Ibidem: 19). Cette définition du double s'applique bien à *L'aventure ambiguë* et à *L'Afrance* dans la mesure où les réalisateurs y déploient une esthétique qui, procédant par des enchâssements narratifs sous forme de flashbacks, donne préséance tantôt aux personnages en tant que sujets réels, tantôt à leurs doubles, sujets irréels sortis du subconscient des personnages, de sorte qu'il s'établit une frontière instable entre la réalité et le rêve dans les deux films.

En effet, les formes de transition choisies pour l'agencement des flashbacks les font apparaître comme de brèves anecdotes de la vie passée de Samba Diallo et d'El Hadj sans une incidence importante sur le cours de la narration principale. Le rôle des flashbacks n'est donc pas narratif mais discursif. Récits intercalés montrés en caméra subjective, les faits sont perçus dans ces flashbacks à travers le regard des personnages, notamment celui de Samba Diallo ou de Marianne dans *L'aventure ambiguë* et d'El Hadj dans *L'Afrance*. Cette technique signale la coexistence dans chacun de ces films de deux énonciations, celle du méga narrateur ayant

pour référent l'univers réel accessible à tous et celle des personnages dont le référent est un monde irréel produit par leur subconscient ou leur imagination. Du reste, les flashbacks de *L'Aventure ambiguë* sont tous des souvenirs de Samba Diallo et ceux de *L'Afrance* recréent le passé d'El Hadj. Le spectateur a l'occasion, chaque fois, de voir un avatar plus jeune de ces personnages, envisageant l'avenir d'une façon différente de ce qu'ils sont effectivement devenus. Dans le film de Champreux, les récits intercalés représentent d'abord Samba Diallo dans un laboratoire en Europe, puis en tant qu'élève préféré de l'école coranique et enfin en jeune talibé qui prie et prêche la foi musulmane dans le village. Dans *L'Afrance*, c'est surtout El Hadj enfant, puis jeune élève suivant les leçons sur le roman de Kane ou en compagnie d'Awa qui apparaît dans les flashbacks.

Déclenchés par un stimulus visuel, auditif, tactile ou psychologique, ces flashbacks apparaissent comme des visions qui déportent les personnages de Samba Diallo et d'El Hadj hors du temps et de l'espace présents. Dans *L'aventure ambiguë*, ils montrent Samba Diallo pris entre deux mondes contradictoires et hanté par la question de l'identité. En effet, le métissage est un motif récurrent de ces récits intercalés et s'impose comme une préoccupation obsessionnelle du personnage. Samba Diallo se projette en tout ce qui est hybride : le développement de la culture et des mœurs européennes au cœur de l'Afrique évoque chez lui Marianne, une métisse, laquelle, à son tour, lui fait penser à lui-même, fruit des influences contradictoires de l'école coranique et de l'école occidentale. Pour lui, Marianne et la ville sont ses avatars ayant l'avantage d'arborer de manière visible les contradictions qui le travaillent intérieurement. De plus, tous les stimuli qui intriguent Samba Diallo et l'incitent à s'évader du présent appartiennent au monde moderne bâti sur un amalgame de valeurs occidentales et africaines. Par contre, les événements revisités dans le flashback renvoient au passé, un moment révolu où Samba Diallo était encore à l'abri de l'influence européenne.

On se rend compte que les personnages de Samba Diallo et d'El Hadj ne sont pas seulement marqués par le passé, au point de ne pouvoir s'en défaire. Ils cherchent ardemment à recréer l'histoire en vue de faire revivre les garçons qu'ils étaient, dans l'espoir de faire advenir les hommes qu'ils avaient souhaité

devenir. À cet égard, la cicatrice indélébile à l'oreille de Samba Diallo, stigmaté de l'école coranique, et le souvenir des leçons sur le roman de Kane qui hantent El Hadj seraient la matérialisation de ce passé ineffaçable qui réclame les deux personnages et leur rend l'entrée dans la modernité difficile. Par conséquent, les deux jeunes hommes oscillent entre deux univers, l'un réel et l'autre révolu, qui les sollicitent également. Cette appartenance à deux mondes est mise en relief par le montage qui opère un passage en douce, presque imperceptible, de la réalité à l'imaginaire dans les deux films. Le déchirement intérieur des deux personnages, présenté dans les films comme la conséquence de la survivance du passé et des valeurs culturelles africaines, contredit l'argumentaire de la Grande Royale en faveur de l'école nouvelle dans le roman de Kane. L'entrée à l'école occidentale, pour cette dame, ne devait pas aboutir à l'hybridité culturelle, mais à une renaissance des jeunes Africains en qui les connaissances rationnelles de l'Occident auraient été substituées à la culture de leurs ancêtres. Après de nombreuses métaphores agricoles jouant sur la mort et la renaissance ce personnage concluait dans le roman :

L'école où je pousse nos enfants tuera en eux ce qu'aujourd'hui nous aimons et conservons avec soin, à juste titre. Peut-être notre souvenir lui-même mourra-t-il en eux. Quand ils nous reviendront de l'école, il en est qui ne nous reconnaîtront pas. Ce que je propose c'est que nous acceptions de mourir en nos enfants et que les étrangers qui nous ont défaits prennent en eux toute la place que nous aurons laissée libre (Kane 1961: 57).

C'est surtout en référence à cet argumentaire de la Grande Royale, personnage fort et influent dans le roman, que peut bien s'apprécier la portée discursive de la dualité de Samba Diallo et d'El Hadj. Le constat qui s'impose est que la Grande Royale a sous-estimé l'ancrage de la culture africaine dans l'âme et l'esprit des jeunes. C'est une culture qui subit la domination occidentale sous plusieurs formes certes, mais, comme l'indique le père d'El Hadj à la fin de *L'Afrance*, c'est une culture qui ne meurt pas. Ayant étudié la philosophie, l'essence même de la pensée occidentale, plus longuement qu'il n'a été exposé à la culture africaine, Samba Diallo courait le risque de perdre entièrement son *moi* africain. À l'opposé, en choisissant

d'étudier l'histoire de l'Afrique, El Hadj espérait maintenir la culture africaine vivante, mais au contact de l'Occident, il doute de pouvoir réussir cette mission. Malgré leurs parcours universitaires différents, les deux protagonistes aboutissent au même constat d'échec. Les films montrent ainsi que si l'héritage africain est suffisamment résistant pour empêcher l'assimilation totale des jeunes africains par l'Occident, contrairement au discours de la Grande Royale qui en entrevoyait la disparition totale dans le roman, il demeure en eux sous la forme de survivances, comme une marque d'incomplétude. De ce fait, la nostalgie entre désormais dans la constitution de l'identité de ces jeunes ainsi qu'on peut le voir chez Samba Diallo et El Hadj. Ce sentiment prend corps à travers les projections oniriques qui leur permettent de recouvrer de temps en temps l'une ou l'autre de leurs personnalités passées, comme l'analyse des flashbacks le montre. Dans le film de Champreux, cette nostalgie se double d'un sentiment de regret si puissant qu'il semble s'incarner dans le personnage du Fou.

3. Le personnage du Fou ou l'incarnation du regret dans le film de Champreux

Si le roman de Kane s'attarde sur le passé du Fou et laisse supposer que sa démence résulterait des traumatismes subis lors d'un séjour en Europe, dans le film de Champreux, il est un personnage aux origines énigmatiques. Les autres personnages se contentent de constater qu'il hante village comme un fantôme et qu'il suit le maître de l'école coranique partout. Le spectateur du film le voit pour la première fois quand il surgit du dessous d'un escalier sur lequel Samba Diallo est assis. Le montage alterné de cette séquence établit un rapport de simultanéité entre le surgissement du Fou et les dernières paroles de Sidibé, un camarade d'enfance de Samba Diallo. Sur son lit de mort, Sidibé répète la litanie que Samba Diallo et lui-même entonnaient chaque matin, à l'époque de leur séjour à l'école coranique, pour demander l'aumône aux villageois tout en leur rappelant les devoirs du bon musulman. De là à conclure que le Fou est comparable à un fantôme surgi du passé de Samba Diallo, il n'y a qu'un pas que les fréquentes apparitions simultanées des deux protagonistes dans les séquences filmiques nous incitent à franchir.

Si l'on admet qu'en plus de ce qu'elle est effecti-

vement devenue, chaque personne "est aussi le souvenir de ce qu'[elle] aurait pu devenir" (Troubetzkoy 2001: 47), le surgissement du Fou pourrait s'interpréter comme le retour du refoulé, c'est-à-dire la matérialisation de cette autre facette de Samba Diallo qu'il a enfouie au plus profond de son subconscient afin de mieux négocier son admission dans le système occidental. Le Fou représenterait ainsi ce que Samba Diallo serait devenu s'il n'avait pas adopté l'éducation européenne au détriment des enseignements du maître de l'école coranique. Voilà pourquoi l'apparition du Fou dans le film coïncide avec les premiers pas de Samba Diallo sur la terre des Djallinké, là où son désir de se départir de son bagage culturel occidental s'exprime le plus fortement. Sous ce rapport, le personnage du Fou peut s'interpréter comme l'incarnation du regret de Samba Diallo au sujet de ses choix passés.

Il existe en effet des ressemblances frappantes entre la posture présente du Fou et les rôles qu'a joués Samba Diallo pendant son enfance. Pressenti pour succéder au maître en tant que guide spirituel de la communauté, Samba Diallo avait été privé des avantages matériels et protocolaires associés à son rang de prince, puis confié aux soins de ce maître dont l'approche pédagogique consistait à martyriser le corps pour maintenir l'esprit en éveil. Sa position, pour ainsi dire, de dauphin du maître exigeait qu'il se forme à l'ombre de ce dernier en attendant le moment de reprendre le flambeau. À présent qu'il a emprunté une autre voie, c'est le fou qui, ayant renoncé à tout confort, marche à l'ombre du maître. Les deux sont inséparables, que ce soit dans la demeure du maître ou à la mosquée. Fait remarquable, le couple formé par le maître et le Fou est très souvent montré en présence de Samba Diallo et, à chacune de ces occasions, Samba Diallo subit des remontrances du Fou à propos de son manque de spiritualité. On a alors l'impression d'entendre, non une voix autre, mais une voix intérieure, la voix de la conscience de Samba Diallo qui regretterait d'avoir trahi le maître.

Du reste, il n'est pas exagéré de considérer le Fou comme la voix de la conscience africaine de Samba Diallo pour deux raisons principales. La première est que les deux personnages sont constamment montrés ensemble dans le film, le Fou, en position d'autorité, sermonnant ou observant d'un air réprobateur Samba Diallo qui, lui, adopte un profil bas. La deuxième

raison est que le Fou reproduit les discours religieux qui ont été inculqués à Samba Diallo à l'école coranique, discours que Samba Diallo lui-même répandait à travers le village pour éveiller la foi des Djallinké. Par exemple, au cours de leur première rencontre qui a lieu près de l'infirmier où repose Sidibé mourant, le Fou recommande à Samba Diallo de prier pour sauver son âme. Ce sermon est accompagné d'un geste – le Fou soulève un pan de sa chemise pour montrer le couteau qu'il porte à la ceinture – qu'on pourrait lire comme une menace de mort. Cette action rappelle le refrain matinal que Samba Diallo et les disciples de maître Thierno entonnaient en demandant l'aumône. Ils répétaient que l'ange de la mort ne frappe pas sans aviser et que celui qui néglige les exigences de la foi condamne son âme à la perte. Ayant commis la faute contre laquelle il mettait en garde, Samba Diallo se soumet à une autocritique et le fou apparaît comme un moyen qui rend visible cet examen de conscience. D'ailleurs, comme on l'a vu, le surgissement du Fou et les dernières paroles de Sidibé invoquant Azrael, l'ange de la mort dont Samba Diallo menaçait les musulmans qui ne prient pas, sont des événements synchroniques.

Le Fou représente également la matérialisation d'une conscience qui se remet en question à travers le rôle de surveillance qu'il exerce sur Samba Diallo dans le film de Champreux. Autant Samba Diallo est attiré par Lucienne dont il est amoureux, autant il a peur qu'une union avec une Européenne déçoive la Grande royale et tous les Djallinké. Pour éviter cette douleur à son peuple, Samba Diallo se livre à un double jeu. Il ne rencontre Lucienne qu'en cachette. Mais peut-on se dérober à sa propre conscience? En tout cas, les réticences de Samba Diallo à s'engager dans des activités pouvant s'interpréter comme une trahison de son peuple sont manifestes et, chaque fois qu'il est près de surmonter ses hésitations pour franchir le pas, la silhouette du Fou apparaît, comme pour réitérer la mise en garde apprise à l'école coranique. C'est ainsi qu'au moment où Samba Diallo entre dans une boîte de nuit en compagnie de Lucienne, nous voyons un plan du Fou qui les observe. De même, lorsque Lucienne décide de s'enfuir pour ne pas s'engager plus sérieusement dans une relation qui s'annonce problématique, c'est par l'entremise du Fou qu'elle renvoie à Samba Diallo les bijoux que celui-ci lui avait donnés en témoignage de son

amour.

Associé à l'examen de conscience de Samba Diallo qui, ne pouvant inverser le cours de son destin ni celui de son peuple éprouve des remords, le personnage du fou apparaît comme une réponse possible aux questions soulevées dans le roman de Kane. Le choix de l'école nouvelle dans le roman est sous-tendu par l'espoir d'y acquérir la puissance technique et militaire par laquelle l'Europe a pu "vaincre sans avoir raison" (Kane 1961: 47). Au sortir de cette école dans le film, Samba Diallo se sent plutôt impuissant face aux défis qui l'attendent et le sentiment de remord qu'il en conçoit fait du choix d'envoyer les jeunes Africains à l'école étrangère une erreur. Par cette tonalité pessimiste, le discours filmique diverge de celui du roman. Tout se passe comme si le film de Champreux avait prolongé la vie des personnages du roman de Kane de vingt ans afin qu'ils aient le recul nécessaire pour contempler les conséquences de leurs décisions. Samba Diallo n'est du reste pas le seul personnage rongé par les remords dans le film. Alexie Tcheuyap (2005: 125) soutient à juste titre que Champreux y fait adopter une attitude de repentance à la Grande Royale. Le passage du média littéraire au média filmique se caractérise ainsi par le changement de l'humeur des personnages et de la tonalité du récit. Une telle variation se répercute assurément sur le thème principal du roman, à savoir le métissage culturel.

4. L'entre-deux culturel ou la ligne de non-retour?

Le thème de l'hybridité culturelle emprunté au roman subit un traitement encore plus complexe dans le film de Champreux. Allant au-delà de la dimension individuelle que l'inadaptation sociale de Samba Diallo illustre aussi bien dans le film que dans le roman, le cinéaste étend cette problématique aux communautés socioculturelles, en soulevant la question de la cohabitation entre l'Afrique et l'Occident. Dans une conversation avec Lucienne, Samba Diallo évoque les visions du monde contradictoires qui inspirent les actions des Européens et des Africains. Si les premiers sont animés par la volonté de dominer la nature et de réaliser des profits matériels immédiats, les seconds développent un rapport de communion avec la nature. Cette différence entre les conceptions du monde est interprétée de diverses manières par les

personnages du film. Il en résulte diverses opinions qui constituent autant d'explications de l'incompatibilité entre l'Europe et l'Afrique et autant de causes de dissension interne à la communauté des Djallinkés. Alors que la présence de l'Europe au cœur de l'Afrique est symbolisée par l'école dans le roman, dans le film, elle l'est par le chantier de construction d'une route près du village des Djallinké. Cet espace grouillant de machines bruyantes lancées à l'assaut de la nature permet à chacun d'illustrer l'arrogance et les effets pervers de la civilisation occidentale.

Pour le Fou, ce qui se passe chez les Blancs, lesquels ne sachant plus prier s'enferment dans des coquilles de béton, de fer, de pierre et de plastique pour se protéger, arrive déjà chez les Djallinké. Ce personnage va alors en croisade contre tous ceux qui ne prient plus et, par conséquent, il met mal à l'aise ses congénères qui se préoccupent moins de sauver leurs âmes que de gagner de l'argent. D'ailleurs, l'appât du gain a conquis les jeunes et les entraîne sur la voie de l'exode rural et de l'immigration. Ceux qui restent cèdent devant la puissance de l'argent, au mépris des principes éthiques et des vieux qui y tiennent. La survie du village en tant qu'entité géographique et organisation sociale s'en trouve menacée : défiguré par les machines et vidé de ses jeunes gens, il est en proie à l'incohésion sociale du fait des conflits des générations. La mort accidentelle des employés du chantier devient une métaphore du sort que ce démembrement de l'Europe inflige aux Djallinké. Pour la Grande royale, le chantier représente la civilisation du bruit dont le fracas des machines étouffe la parole. Ici il est question de la mort symbolique des cultures locales dont l'expression est mise à mal par la supériorité technologique de l'occupant. La cohabitation problématique entre l'Europe et l'Afrique qui en résulte est illustrée par quelques séquences du film. Par exemple, le bruit des engins du chantier, grâce à la subtilité du montage cinématographique, recouvre la voix de la Grande Royale alors qu'elle préside une réunion du conseil du village. De même, un camion du chantier fait bruyamment irruption au cimetière et déconcentre Samba Diallo qui s'y recueille.

En fin de compte, le film de Champreux porte moins sur l'incapacité de Samba à se fondre dans la culture européenne ou à se reconverter complètement à sa culture d'origine que sur l'impossibilité pour l'Afrique de composer avec la culture techno-

logique occidentale, conquérante et trop puissante pour s'ouvrir au dialogue. L'échec de la médiation entreprise par Samba Diallo auprès des responsables occidentaux en vue d'organiser la cohabitation entre la mécanique bruyante et les institutions de recueillement, le cimetière en l'occurrence, le montrent clairement. L'enjeu de la rencontre des cultures étant moins personnel dans le film que dans le roman, la mort de Samba Diallo s'interprète différemment. Ce meurtre a pu être lu dans le roman comme un suicide, parce que Samba Diallo s'y décrit comme « un instrument de musique mort » (Kane 1961: 163), un être vidé de sa substance et incapable de donner un sens valable à sa vie, de sorte que la mort se présente comme une voie de sortie honorable. Dans le film par contre, si Samba Diallo renonce à la quête spirituelle, il s'engage à se battre pour les hommes, bien qu'il ne puisse plus le faire pour Dieu. Sa mort, qui semble résulter de l'incompréhension entre le fou et lui sur les stratégies de la lutte contre l'Occident, préfigure les nombreux conflits internes qui ravagent l'Afrique postcoloniale. Elle ne peut plus être assimilée à une démission comme c'est le cas dans le roman, même si elle consacre toujours l'échec du métissage culturel.

La fin de *L'Afrance* est plus heureuse. Dans ce film, la plupart des personnages ont compris la nécessité du métissage culturel sauf El Hadj qui demeure tiraillé entre Paris et Dakar ou Miriam, la Française et la Sénégalaise Awa. Résumant le roman de Kane pour sa compagne française, El Hadj interprète la mort de Samba Diallo auquel il s'identifie comme un suicide. Plus tard, à un moment de profond désespoir, il tente lui-même de se donner la mort en se jetant du haut d'un bâtiment. Mais cette tentative manquée de suicide suivie d'une tournée solitaire des bars au cours de laquelle il s'enivre lui sert de déclic pour envisager la vie autrement. À son ami Ali venu le reconduire à la maison, il déclare : "J'encule le El Hadj que tu connais", signant ainsi la mort de l'idéaliste qui, en lui, s'accrochait encore à l'illusion d'une identité africaine pure. Il décide de rester en France, d'assumer l'être hybride qu'il est devenu et s'autorise enfin à vivre l'amour qu'il éprouve pour la Française Miriam. Cependant ce nouveau projet de vie ne marque pas une rupture complète avec l'Afrique puisqu'El Hadj ne le mettra en marche qu'après un voyage au Sénégal.

Le dernier plan de *L'Afrance* place justement El Hadj au Sénégal, dans un jardin planté de baobabs

en rangers régulières et s'étendant à perte de vue. Ce plan large d'extérieur, à l'éclairage naturel, montre un El Hadj apaisé qui contemple l'horizon. Il contraste avec les plans serrés des salles de bain où, tout au long du film, on a vu le personnage s'agiter sous la douche en France, en récitant des extraits de *L'aventure ambiguë* de Kane ou des discours de Sékou Touré et de Lumumba. Tout se passe comme si les souffrances d'El Hadj en France provenaient de sa vision étriquée du cours de l'histoire, du repli sur soi et de son enfermement dans l'unique culture africaine qui l'empêchent de se projeter vers le futur et d'aller à la rencontre de l'Autre. Le baobab, arbre emblématique de l'Afrique de l'Ouest, prend ici une dimension métaphorique. Il est, certes, un symbole culturel de l'enracinement et de la permanence, mais, comme tous les arbres, il représente aussi un trait d'union entre le connu – le sol où il s'enfonce – et l'inconnu – les espaces aériens que ses branches explorent. En retournant se ressourcer au Sénégal pour mieux s'intégrer en France, El Hadj choisit l'hybridité culturelle. C'est donc à juste titre qu'Estralla Sendra (2018: 362) voit en *L'Afrique* un film sur le cosmopolitisme, un concept que l'on peut définir comme l'habileté à vivre en citoyen du monde, parmi des personnes issues de cultures diverses et différentes, tout en revendiquant un certain enracinement dans une culture particulière. À la mort de Samba Diallo traduisant l'impossible synthèse des cultures dans le roman de Kane et la difficile cohabitation des cultures africaines et occidentales dans le film de Champreux, Gomis oppose le "*cosmopolite*", le citoyen du monde qu'à la suite de Kwame Anthony Appiah on décrirait comme un sujet qui, conscient de la légitimité de sa différence culturelle (Appiah 2006: XV), réconcilie l'universalisme avec un certain degré de particularisme (Appiah 2005: 222-223).

5. Conclusion

Il existe un rapport de continuité et de rupture entre *L'aventure ambiguë* de Kane et les films de Jacques Champreux et d'Alain Gomis. Sur le plan formel, chacun des deux films peut se lire comme une suite possible du roman. L'action du roman représente le moment de doute où, à la suite de la rencontre violente entre les Européens et les Diallobé, ce peuple d'Afrique s'interroge sur l'avenir de ses enfants qui embrassent

la culture des étrangers. Les films de Champreux et de Gomis mettent en scène ces jeunes à leur sortie de l'école, répondant ainsi aux incertitudes soulevées dans le roman. Si le roman se projette vers l'avenir, les films explorent le passé, c'est-à-dire en fait l'instant décrit dans le roman, par un recours fréquent au flashback et apparaissent comme un bilan du séjour des jeunes Africains à l'école occidentale. Des hypothèses émises dans le roman sont démenties, confirmées ou nuancées par les films. Aussi, la peur de voir les cultures africaines disparaître complètement est-elle dissipée, bien que ces cultures ne soient plus les seules dans lesquelles les Africains se meuvent. L'enjeu n'est plus de savoir s'il faut laisser les jeunes embrasser la culture étrangère, mais plutôt de vivre à l'intersection des deux cultures et les faire coexister sur le même espace géographique. *L'aventure ambiguë* de Champreux montre la difficulté de cohabiter avec une culture si puissante et arrogante qu'elle considère celle des autres comme superflue. Faisant adopter aux personnages du roman réactualisés dans le film une attitude de tristesse et de regret, le film de Champreux insinue que ces derniers auraient cédé trop vite à la tentation d'envoyer leurs enfants à la conquête des savoirs et de la puissance de l'Autre. À l'inverse, Gomis montre des jeunes qui, incapables de changer le cours de l'histoire, se renouvellent pour s'adapter à la pluralité culturelle du monde. En somme, du roman aux films, on observe une certaine continuité formelle. Mais si les cinéastes reprennent les intrigues et les personnages du roman, c'est pour les réinscrire dans un contexte sociohistorique différent, ce qui débouche sur des discours différents, voire antithétiques, de ceux du roman.

Notes

¹ *L'Aventure Ambiguë*, réalisation de Jacques Champreux, Les films du Sabre/TF1, France 1984; *LAfrance*, réalisation d'Alain Gomis, Mille et une productions, France, 2001.

² Ce peuple est nommé *Diallobé* dans le roman mais *Djallinké* dans le film de champreux.

³ Voir Lassi 2013.

⁴ Cet extrait du roman est repris tant dans le film de champreux que dans celui de Gomis.

Bibliographie

- APPIAH K. A. (2005), *The Ethics of Identity*, Princeton University Press, Princeton (NJ).
- ID. (2006), *Cosmopolitanism: Ethics in a world of Strangers*, Norton & Company, New York.
- BOTLER J. D., GRUSIN R. (2000), *Remediation: Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge (Mass).
- CONIO B. (2001), "Introduction", in CONIO B. (ed.), *Figures du double dans les littératures européennes*, L'Age d'Homme, Lausanne, pp. 9-13.
- GAUDREAU A., MARION P. (2004), "Transécriture and Narrative Mediativity: The Stakes of Intermediality", in STAM R., RAENGO A. (eds.), *A Companion to Literature and Film*, Blackwell, London 2004, pp. 58-70.
- HÉBERT L., LUDE G. (2008), "Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité" in HÉBERT L., LUDE G. (eds.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, PUL, Québec, pp. 1-9.
- JARROWAY D. R. (2013), "Introduction", in ID. (ed.), *Double-Takes: Intersections Between Canadian Literature and Film*, University of Ottawa Press, Ottawa, pp. 11-21.
- KANE C. H. (1961), *L'aventure ambiguë*, 10/18, Paris.
- KOHN A., WEISSBROD R. (2020), "Remediation and hypermediacy: Ezekiel's World as a case in point", in *Visual Communication*, 19:2, pp. 199-229.
- LACAN J. (1966), "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique", in ID., *Écrits*, Seuil, Paris, pp. 93-100.
- LASSI E.-M. (2013), "Le passage à l'écran ou la contestation de la source. Le cas de *L'aventure ambiguë*", in BAZIÉ I., SEMUJANGA J. (eds.), *Intertextualité et adaptation dans les littératures francophones*, Athena-Verlag, Oberhausen, pp. 225-238.
- ROUTHIER E. (2014), "Remédiation et interaction dans le milieu textuel", in *Sens Public*, 01, <http://sens-public.org/articles/1099> (consulté le 26/11/2022).
- RAJEWSKY I. O. (2005), "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", in *Intermédialités/Intermediality*, 6, pp. 43-64.
- RICCI D. (2016), "Formes de l'hybridité et hybridité des formes dans les films des diasporas d'Afrique : *LAfrance* (Alain Gomis, 2001) et *Juju Factory* (Balufu Bakupa-Kayinda, 2007)", in *Babel. Littératures plurielles*, 33, <https://doi.org/10.4000/babel.4523> (consulté le 24/11/2022)
- SENDRA E. (2018), "Displacement and Quest for Identity in Alain Gomis's Cinema", in *Black Camera*, 9:2, pp. 360-390.
- TCHEUYAP A. (2005), *De l'écrit à l'écran. Les Réécritures filmiques du roman africain francophone*, Presses universitaires d'Ottawa, Ottawa.
- TROUBETZKOY W. (1996), *L'ombre et la différence. Le double en Europe*, PUF, Paris.
- ID. (2001), "Le double poétique de Jean-Paul à Dostoïevski", in CONIO G. (ed.), *Figure du double dans les littératures européennes*, L'Age d'Homme, Lausanne, pp. 45-54.