
Études littéraires africaines

Lire Cheikh Hamidou Kane : une *aventure ambiguë* ?

Florence Paravy



Number 42, 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1039410ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1039410ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paravy, F. (2016). Lire Cheikh Hamidou Kane : une *aventure ambiguë* ? *Études littéraires africaines*, (42), 125–139. <https://doi.org/10.7202/1039410ar>

LIRE CHEIKH HAMIDOU KANE : UNE AVENTURE AMBIGUË ?

Depuis sa parution, la lecture critique de *L'Aventure ambiguë*¹ met le plus souvent l'accent sur ce qui, dans cette œuvre, est directement lié au contexte historique de la colonisation. On considère même souvent Cheikh Hamidou Kane comme l'un des « pères fondateurs » de toute une lignée de romans traitant des thèmes de l'exil, de l'immigration, du métissage culturel, etc. Parallèlement, la désignation de cette œuvre comme un « classique » de la littérature africaine semble s'être répandue peu à peu, le terme renvoyant bien sûr à des éléments clairement observables tels que l'entrée dans un corpus canonique², mais comportant, dans bien des cas, de fortes connotations d'universalité et d'intemporalité : le « classique », c'est aussi, dans l'imaginaire collectif, cette œuvre qui « surgit dans son temps et de son temps, mais [qui] devient œuvre d'art par ce qui lui échappe »³. N'y a-t-il pas en effet, au cœur de ce roman, un propos central qui dépasse largement le cadre de la situation historique et sociopolitique qui l'a vu naître ? Dans ce cas, pourquoi le discours critique privilégie-t-il ce qui renvoie à cette situation ? Nous nous proposons donc de réexaminer et relativiser cette interprétation dominante, et de lire la problématique sociale et culturelle comme un « décor » propice à l'expression d'une interrogation universelle sur l'existence humaine : l'opposition entre sa dimension profane et matérielle et sa dimension spirituelle⁴.

¹ KANE (Cheikh Hamidou), *L'Aventure ambiguë*. Paris : Julliard, 1961, 207 p. Toutes les références des citations données ici renvoient à la réédition : Paris : Éditions 10/18, 1979, 191 p.

² Voir : MOURALIS (Bernard), « Qu'est-ce qu'un classique africain ? », dans *L'Illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*. Paris : Honoré Champion, 2007, 767 p. ; p. 668-675 ; DUCOURNAU (Claire), « Qu'est-ce qu'un classique "africain" ? Les conditions d'accès à la reconnaissance des écrivain-e-s issu-e-s d'Afrique subsaharienne francophone depuis 1960 », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, (Paris : Seuil), 2015, n°206-207 (1), p. 34-49.

³ MALRAUX (André), *La Métamorphose des dieux*. Paris : NRF, Galerie de la Pléiade, 1957, 405 p. ; p. 32.

⁴ Pour A. Malraux, les œuvres (peinture, sculpture, architecture notamment) qui échappent au temps « imposent la présence d'un autre monde [...] : un au-delà présent. Pour toutes, [...] le réel est apparence ; et autre chose existe, qui n'est pas apparence et ne s'appelle pas toujours Dieu » (*La Métamorphose des dieux*, op. cit., p. 7-9).

Un conflit culturel ?

Dans les ouvrages généraux consacrés aux littératures d'Afrique francophone⁵, la présentation de l'intrigue et de ses enjeux met généralement en exergue le problème culturel qui se pose au héros et, à travers lui, à toute sa société : déclin de la société des *Diallobé*, acculturation, dilemme du héros tiraillé entre deux formations, deux civilisations. La force de l'œuvre résiderait dans le fait qu'elle expose un problème fondamental pour toute l'Afrique colonisée et qu'elle inaugure ainsi une tradition romanesque centrée sur la question du bouleversement identitaire et de l'hybridité. À titre d'exemple, citons la formule, très représentative, de Jingiri J. Achiriga : « Samba Diallo incarne le Nègre qui n'a pas réussi à surmonter la contradiction des deux cultures [...]. L'auteur cherche évidemment à illustrer la notion très répandue "d'hybride culturel" »⁶. Aussi le roman est-il classé dans la rubrique du « roman social »⁷, du « roman culturaliste »⁸ ou encore associé à un corpus d'œuvres traitant du « conflit de la tradition et du modernisme »⁹. Nous ne multiplierons pas ici les exemples plus ou moins redondants : il

⁵ Nous nous référons ici à des ouvrages généraux dans la mesure où le bref aperçu qu'ils offrent de l'œuvre permet de bien saisir quelle interprétation globale en est donnée. Mais cette interprétation socioculturelle est également au cœur de certains articles, ce dont leur titre témoigne d'emblée. Par exemple : HUANNOU (Adrien), « La crise identitaire du héros africain : un thème récurrent », dans ID., dir., *Francophonie littéraire et identités culturelles*. Paris, Montréal, Budapest, etc. : L'Harmattan, 2000, 167 p. ; p. 57-58 ; TIDJANI ALOU (Antoinette), « Le "pays", l'autre et le monde. Essai sur les chemins de l'identité dans *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane », *Éthiopiennes*, n°75, 2^e sem. 2005, <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1033>, consulté le 12.06.2016 ; BA (Mamadou Kalidou), « Cheikh Hamidou Kane : de *L'Aventure ambiguë* aux *Gardiens du temple* ou l'accomplissement d'une réflexion sur une cohabitation conflictuelle », *Éthiopiennes*, n°82, 1^{er} semestre 2009, <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1632>, consulté le 12.06.2016. C'est cette même interprétation qu'on retrouve aussi le plus souvent sur des sites divers (librairies en ligne, blogs, etc.).

⁶ ACHIRIGA (Jingiri J.), *La Révolte des romanciers noirs de langue française*. Ottawa : Éditions Naaman, 1973, 257 p. ; p. 175. L'adverbe « évidemment » nous paraît particulièrement intéressant, dans la mesure où c'est cette prétendue « évidence » que nous souhaitons réexaminer. Voir également : CHEVRIER (Jacques), *Littératures francophones d'Afrique noire*. Aix-en-Provence : Édisud, coll. Les Écritures du Sud, 2006, 215 p. ; p. 159.

⁷ KESTELOOT (Lylian), *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Karthala / A.U.F., 2001, 386 p. ; p. 235.

⁸ MIDIOHOUAN (Guy Ossito), *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*. Paris : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 1986, 249 p. ; p. 198-199.

⁹ KANE (Mohamadou K.), *Roman africain et traditions*. Dakar : Nouvelles Éditions africaines, 1982, 519 p. ; p. 215.

suffit de parcourir le corpus critique consacré à *L'Aventure ambiguë* pour constater à quel point ces idées ont été maintes fois reprises et développées. Notons seulement que la puissance de cette thèse semble parfois aller jusqu'à l'aveuglement : ainsi Guy Ossito Midiohouan écrit-il que Samba Diallo, « incapable d'affronter une réalité qu'il récuse, opère une fuite dans la mystique religieuse »¹⁰ ; faut-il rappeler que le parcours de Samba Diallo semble au contraire marqué par la perte, sinon de la foi, du moins d'une certaine ferveur mystique ?

Beaucoup plus rares sont les ouvrages proposant un autre type d'analyse, attentive avant tout à la réflexion métaphysique qui parcourt toute l'œuvre. Ainsi, dans l'ouvrage dirigé par Charles Bonn, Xavier Garnier et Jacques Lecarme, *Littérature francophone*, le roman est qualifié de « récit philosophique » et de « méditation mise en perspective » dans laquelle « la superposition des deux visions, matérialiste et spirituelle, [...] est un principe d'écriture »¹¹. Quant aux articles consacrés à la religion et la spiritualité dans l'œuvre, ils sont en fait assez nombreux. Mais ils n'ont manifestement pas permis d'imposer au discours critique dominant une interprétation autre que culturelle, peut-être du fait que beaucoup d'entre eux proposent surtout une élucidation des références à l'islam¹².

¹⁰ MIDIOHOUAN (G.O.), *L'Ideologie dans la litterature negro-africaine d'expression française*, op. cit., p. 199.

¹¹ BONN (Charles), GARNIER (Xavier), LECARME (Jacques), dir., *Littérature francophone. 1. Le roman*. Paris : Hatier / AUPELF-UREF, 1997, 347 p. ; p. 255.

¹² Voir par exemple : KNICKER (Marita), « Le Coran comme modèle littéraire dans *L'Aventure ambiguë* de C.H. Kane », dans *Islam et littératures africaines* [Actes du colloque de l'APELA 1985], *Nouvelles du Sud*, n°6-7, novembre-avril 1987, p. 183-190 ; HARROW (Kenneth), « The Power and the Word : Aspects of Islam in Cheikh Hamidou Kane and Tayeb Salah », dans *Islam et littératures africaines*, op. cit., p. 143-157 ; DIOUF (Mbaye), « L'Islam en termes chrétiens : quand *L'Aventure ambiguë* "croise" Pascal et saint Augustin », *Présence francophone*, n°67, 2006, p. 44-58 ; SANKHARE (Oumar), « Platonisme, christianisme et islam dans l'œuvre de Cheikh Hamidou Kane », *Éthiopiennes*, n°66-67, 1^{er} et 2^e trim. 2001, <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1284>, consulté le 12.06.2016 ; LY (Amadou), « Le soufisme dans le chapitre 10 de *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane », *Éthiopiennes*, n°66-67, op. cit., <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1286>, consulté le 12.06.2016 ; NNORUKA (Matieu), « La fonction idéologico-religieuse dans *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane », *Présence francophone*, n°24, printemps 1982, p. 77-87. Signalons toutefois l'article d'Édith Monnin, qui affirme d'emblée : « *L'Aventure ambiguë* est dominée avant tout par les rapports entre l'homme et Dieu, entre le terrestre et le spirituel, en d'autres termes, Kane pose le problème de l'existence humaine et de sa finalité. Dès lors l'opposition Afrique-Occident n'est qu'accessoire face au problème de la réalité existentielle et de la quête mystique de Samba Diallo » – MONNIN (Édith), « La

Avant de revenir sur cette « lecture spirituelle du monde »¹³ qui nous paraît essentielle, il convient cependant de s'interroger sur les raisons qui ont conduit la critique à privilégier une lecture socio-culturelle. Il ne s'agit nullement de rejeter en bloc ces interprétations, mais plutôt de réfléchir à ce qui, dans l'œuvre de C.H. Kane, détourne en quelque sorte le regard de la question intemporelle de la spiritualité, pour le fixer sur une dimension plus historique et contingente¹⁴.

Dans la mesure où C. H. Kane a choisi d'écrire un roman, et non un traité de métaphysique ou de théologie, il lui fallait inscrire son texte dans un *ubi* et un *quando*. Or à ce moment-clé de l'histoire du continent et de sa littérature, ce cadre spatio-temporel semble s'imposer : il ne peut guère être question d'autre chose que de l'Afrique colonisée. Presque tous les prédécesseurs du romancier se sont préoccupés avant tout de cette thématique de la colonisation, et le mouvement de la Négritude n'a pas d'autre origine, justification et légitimité que cette situation. C'est dans ce contexte historique, littéraire et idéologique que se réalise l'écriture du roman, qui d'un côté l'utilise à ses propres fins, de l'autre en subit nécessairement l'influence. Ce cadre permet à C.H. Kane d'une part d'historiciser une thématique extrêmement abstraite, de la mettre en scène dans un déroulement temporel renvoyant à des réalités immédiatement accessibles pour le lecteur, d'autre part de marquer son appartenance à une communauté littéraire dont l'objectif est clairement affiché : l'engagement politique et idéologique face à la mainmise de l'Occident sur le continent africain.

quête mystique de Samba Diallo », *Éthiopiennes*, n°15, juillet 1978, <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article590>, consulté le 12.06.2016.

¹³ BONN (Ch.) et al., *Littérature francophone*, op. cit., p. 256.

¹⁴ Nous choisissons ici d'interroger le texte lui-même, mais il y aurait toute une réflexion à mener sur les raisons « externes » d'une telle réception. Soulignant le fait que la sociocritique doit s'intéresser aux « discours par lesquels une œuvre entre en résonance, dans un contexte donné, avec un public qui lui assurera une légitimité, une "valeur" », ce qui peut entraîner des « effets d'occultation partielle », Pierre Halen prend l'exemple de *L'Aventure ambiguë* et analyse ainsi le rôle de l'*excipit* : « le roman, interprété à partir de cette finale ésotérique, apparaît dans sa dimension spirituelle, voire mystique. Or, le succès de ce livre repose sur une autre compréhension de l'ambiguïté : celle du "déchirement" entre deux cultures, selon la conception aujourd'hui la plus vulgarisée de l'identité collective. Si la première dimension du roman est souvent négligée, la seconde entre en résonance avec les instances de réception » – HALÉN (Pierre), « Les Littératures "du Sud" ne tombent pas des nues », *Notre Librairie*, n°160 (*La critique littéraire*), décembre 2005-février 2006, p. 16-20 ; p. 16-17.

L'histoire même de la pensée et de la culture occidentales permet d'inscrire dans deux territoires opposés les visions du monde qui s'affrontent ici : l'Occident est ainsi la figure allégorique de la pensée matérialiste, de l'athéisme, de la subordination aux besoins terrestres, tandis que l'Afrique représente la spiritualité et la quête de Dieu. Si l'on peut parler ici de figures allégoriques, c'est qu'il s'agit là d'une représentation manichéenne simplificatrice dont l'auteur lui-même n'est pas dupe, mais l'évolution des mentalités occidentales au cours des siècles, la progression de l'athéisme et, au moment où le romancier écrit, l'importance de la pensée marxiste favorisent cette schématisation.

L'influence de la Négritude senghorienne n'est pas non plus absente de cette bipolarisation. Le projet de réhabilitation des cultures noires a en effet conduit L.S. Senghor, au moins dans les premiers temps de sa réflexion, à donner de celles-ci une image essentialiste : cherchant à définir une « âme nègre », il l'a fait dans une perspective d'antinomie par rapport à l'Occident, tout en restant profondément tributaire des discours européens de la « bibliothèque coloniale ». Rappelons ici quelques passages célèbres écrits dans les années trente et quarante. Dans « Ce que l'homme noir apporte », ayant posé que « l'émotion est nègre, comme la raison hellène », Senghor fait ensuite de cette émotion une « attitude active de communion »¹⁵ qui est le fondement même de la religiosité caractérisant les sociétés africaines : « Ce que le Nègre apporte, c'est la faculté de percevoir le surnaturel dans le naturel, le sens du transcendant et l'abandon actif qui l'accompagne, l'abandon d'amour »¹⁶. Dans « L'Afrique noire. La civilisation négro-africaine », il reprend la même idée et fait du mysticisme le fondement même de cette ontologie nègre :

C'est dire que le Nègre est un *mystique*.

Le surréel l'atteint donc. Mais avec une telle violence *essentielle* qu'il quitte son moi pour adhérer à l'*objet*, pour le connaître en s'identifiant à lui. Attitude d'abandon, d'assimilation, non de domination : *attitude d'amour*¹⁷.

Le roman de C.H. Kane porte de multiples traces de cette vision de « l'âme africaine », y compris chez des personnages qui n'appartien-

¹⁵ SENGHOR (Léopold Sédar), « Ce que l'homme noir apporte », dans *L'Homme de couleur*. Paris : Plon, 1939, XVI-382 p. ; p. 292-314 ; p. 295.

¹⁶ SENGHOR (L.S.), « Ce que l'homme noir apporte », *art. cit.*, p. 298-299.

¹⁷ SENGHOR (L.S.), « L'Afrique noire. La civilisation négro-africaine » [1947], *Liberté I. Négritude et humanisme*. Paris : Seuil, 1964, 446 p. ; p. 70-82 ; p. 71.

nent pas à la société *diallobé*. Ainsi Marc, le fils de Pierre-Louis, tient-il des propos dont les similitudes avec le discours senghorien sont éclatantes :

Notre premier mouvement n'est pas de vaincre [...], mais d'aimer. Nous avons aussi notre vigueur qui nous place d'emblée au cœur intime de la chose. La connaissance que nous en avons est si intense que sa plénitude nous enivre (p. 165).

La représentation du passé précolonial est régulièrement associée à celle d'une vie entièrement tournée vers Dieu, l'intrusion étrangère marquant le terme d'une vie collective placée sous le signe de la communion avec le divin. La foi véritable paraît ainsi soumise à la loi de l'Histoire, et appartenir d'ores et déjà à un monde révolu. Par exemple, lorsque le maître des *Diallobé* se plonge dans ses souvenirs, sa mémoire lui offre l'image « des temps évanouis où le pays vivait de Dieu et de la forte liqueur de ses traditions » (p. 34) ; lors de la scène de la « Nuit du Coran », l'auteur insiste notamment sur le caractère ancestral du rite, de sorte que la voix de Samba Diallo se confond avec « celle des fantômes aphones de ses ancêtres » (p. 85). Il faut d'ailleurs noter que nulle part dans le roman l'auteur n'évoque le passé préislamique de la région, comme si l'Islam y avait été présent de toute éternité¹⁸.

C'est pourquoi la représentation du séjour de Samba Diallo en France est marquée avant tout par le sentiment d'une perte, celle d'une communion profonde et mystique avec le monde. Contrairement à d'autres auteurs de sa génération, C.H. Kane n'aborde nullement les questions de racisme, d'exclusion, de misère ou d'exploitation économique de l'Africain sur le sol européen. Le malaise éprouvé par Samba Diallo n'est pas rattaché à des événements précis, à une condition sociale, à ses rapports avec autrui : il est à la fois beaucoup plus global et beaucoup plus profond. Il s'agit d'un sentiment de distance stérile et angoissante par rapport au monde, qu'il exprime en opposant deux cadres spatio-temporels, son passé en Afrique et son présent en Europe :

– [...] Jadis, le monde m'était comme la demeure de mon père : toute chose me portait au plus essentiel d'elle-même, comme si rien ne pouvait être que par moi. Le monde n'était pas silencieux et neutre. Il vivait. [...]

¹⁸ L'islamisation du Fouta Toro est certes ancienne, puisqu'elle date du IX^e siècle, mais il lui a fallu plusieurs siècles pour s'imposer définitivement.

– Ici, maintenant, le monde est silencieux, et je ne résonne plus. [...] (p. 163)

Le texte met donc en parallèle deux paradigmes antithétiques, à travers lesquels le rapport de communion mystique avec le monde est inscrit à la fois dans un territoire et un temps historique : d'un côté, l'Afrique, la spiritualité, l'époque précoloniale ; de l'autre, l'Europe, le matérialisme athée et l'époque coloniale. Ces associations favorisent bien évidemment une interprétation du roman comme mise en scène d'un conflit culturel.

Les propos tenus par l'auteur lui-même renforcent encore cette lecture. Il explique en effet que le titre renvoie à « un processus de confrontation et d'essai de synthèse de deux voies possibles de l'humanité, deux cultures différentes, deux civilisations »¹⁹ et décrit ainsi le projet qui sous-tend le roman :

Dans *L'Aventure ambiguë*, il y a en quelque sorte une dénonciation politique de ce qu'a été l'aventure coloniale [...]. Mais j'ai néanmoins pensé que le problème le plus important qu'il me fallait élucider était le conflit des cultures²⁰.

Le dénouement est présenté comme l'aboutissement de ce conflit :

Si j'ai fait mettre Samba Diallo à mort, c'était un peu pour souligner l'aspect dramatique et tragique de cette aventure intellectuelle et spirituelle qui est la nôtre, à nous tous Africains, partant de notre société et allant vers la modernité et vers des civilisations et des systèmes de valeurs différents des nôtres²¹.

Il est donc compréhensible que la critique, également influencée par la présence d'autres textes jouant sur ces structures antithétiques et mettant l'accent sur la problématique de l'hybridité culturelle, ait vu en Samba Diallo un héros avant tout déchiré par la cohabitation en lui-même de deux civilisations, et voué à un destin tragique par l'impossibilité de les concilier.

Or parallèlement à cette représentation apparemment antinomique, le roman révèle que C.H. Kane n'est pas dupe de la schématis-

¹⁹ « Cheikh Hamidou Kane. Interview », *Jeune Afrique*, n°134, cité par GETREY (Jean), *Comprendre L'Aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane*. Issy les Moulineaux : Éditions Saint-Paul, 1982, 111 p. ; p. 93.

²⁰ *Cheikh Hamidou Kane répond à Maryse Condé*, disque édité par C.L.E.F.-O.R.T.F., 1974, cité par GETREY (J.), *Comprendre L'Aventure ambiguë...*, *op. cit.*, p. 102.

²¹ Cheikh Hamidou Kane répond à Maryse Condé, *op. cit.*, cité par GETREY (J.), *Comprendre L'Aventure ambiguë...*, *op. cit.*, p. 88.

sation abusive sur laquelle repose un tel tableau des civilisations²². Les références à l'histoire de la philosophie occidentale, notamment à Pascal, Descartes et Nietzsche, montrent bien que le romancier est conscient du fait que la problématique qu'il aborde n'est en réalité nullement territorialisée, que la quête spirituelle transcende les frontières et les époques, et que la culture occidentale ne peut être réduite à son versant matérialiste. De même, du côté du passé des *Diallobé*, certains indices révèlent aussi la présence d'une dualité entre valeurs terrestres et valeurs spirituelles. Le portrait de la Grande Royale en est sans doute l'exemple le plus net :

ce visage [...] était comme une page vivante de l'histoire du pays des Diallobé. Tout ce que le pays compte de tradition épique s'y lisait. Les traits étaient tout en longueur, dans l'axe d'un nez légèrement busqué. La bouche était grande et forte sans exagération. Un regard extraordinairement lumineux répandait sur cette figure un éclat impérieux. Tout le reste disparaissait sous la gaze qui, davantage qu'une coiffure, prenait ici une signification de symbole. L'Islam réfrénait la redoutable turbulence de ces traits, de la même façon que la voilette les enserrait (p. 31).

Contrairement à la vision d'une Afrique éternelle, ancrée de façon immuable et homogène dans un rapport spirituel au monde, ce portrait introduit une dimension historique à travers la comparaison avec « une page vivante de l'histoire du pays des Diallobé », celle de la « tradition épique ». Or l'épique, s'il n'exclut pas la présence de la foi et de Dieu, est cependant, par les valeurs qu'il exalte, beaucoup plus lié à ce que le mystique considère comme pures vanités : noblesse sociale avant d'être morale, gloire, pouvoir et exploits guerriers appartiennent à « l'ici-bas » et le maître ne s'y trompe pas lorsqu'il songe qu'« au fond de toute noblesse, il est un fond de paganisme. La noblesse est l'exaltation de l'homme, la foi est avant tout humilité, sinon humiliation » (p. 33). Aussi est-il révélateur que le voile de gaze soit ici explicitement désigné comme un « symbole », celui d'un islam qui ne peut que « réfréner », chez la Grande Royale, l'exaltation de valeurs temporelles aux antipodes de la quête mystique.

²² Il l'a d'ailleurs explicitement reconnu : « J'ai forcément tronqué la réalité quand je n'ai montré de l'Europe que son côté cartésien et matérialiste. C'est à cette Europe-là que nous avons affaire quand fut écrit mon livre. Depuis, j'en ai découvert une autre, une Europe mystique et spirituelle qui se laisse moins facilement approcher » (« Cheikh Hamidou Kane. Interview », *art. cit.*, cité par GETREY (J.), *Comprendre L'Aventure ambiguë...*, *op. cit.*, p. 95).

L'expression de la problématique centrale de l'œuvre en termes d'opposition culturelle nous apparaît donc davantage comme une sorte d'artifice de la création romanesque, permettant de transcrire en termes spatiaux et historiques une antinomie d'un autre ordre, et parallèlement de s'inscrire dans la lignée d'un corpus littéraire qui est précisément construit autour de cette frontière entre Europe et Afrique.

« Dieu n'est pas un parent »²³

L'enjeu du récit et le sens du destin de Samba Diallo peuvent donc être avant tout considérés à partir de cette autre frontière, qui n'est nullement géographique, mais métaphysique : l'opposition entre vie profane et vie spirituelle, dont nous ne pourrions évoquer ici que quelques éléments.

Structures narratives

Sur le plan des structures narratives, soulignons tout d'abord le fait que ce roman est réduit au minimum en ce qui concerne l'action, le récit d'événements. En revanche une place considérable est accordée aux réflexions des personnages et à leurs débats, qui certes portent à plusieurs reprises sur la question de l'école étrangère, mais le plus souvent dépassent largement cette question pour aborder des thèmes métaphysiques ou théologiques. Par ailleurs, si la plupart des romans de cette époque structurent le système des personnages en créant une ligne de démarcation d'ordre politique, c'est-à-dire en opposant Européens et Africains, colonisateurs et colonisés, ce n'est pas du tout le cas ici. Les personnages d'Européens n'apparaissent d'ailleurs qu'au chapitre V et les rapports entre les uns et les autres sont extrêmement cordiaux. Le clivage se situe donc ailleurs, entre ceux qui se soucient avant tout du bien-être matériel des humains et ceux qui croient que la vie de l'homme doit être dédiée à Dieu, la présence du pasteur Martial parmi eux soulignant bien le fait que la frontière n'est ni raciale ni culturelle. La communauté *diallobé* est ainsi elle-même scindée, et non opposée de façon homogène à la culture matérialiste prétendument « occidentale ».

²³ Vincent Monteil rappelle dans la préface : « Cheikh Hamidou Kane avait, un moment, pensé appeler son roman : "Dieu n'est pas un parent" – expression, à peine transposée du peul, de l'inaccessibilité de Dieu » (p. 7). En optant pour « *L'Aventure ambiguë* », l'auteur voile quelque peu le caractère central de la question de la foi et ouvre d'autres pistes, notamment à l'interprétation purement culturelle.

Considérons à présent l'*incipit*, moment-clef de tout roman et « mode d'emploi » à l'usage du lecteur. Cette scène liminaire pourrait être lue comme s'inscrivant dans la problématique culturelle liée à la colonisation parce qu'elle se déroule au Foyer-Ardent, lieu de la première formation du héros. Cependant, ce passage n'évoque nulle part ni la présence des colons ni l'opposition entre école coranique et école étrangère. Le véritable enjeu est ici la lutte du maître pour élever son disciple dans la connaissance de la Parole divine. La scène n'oppose pas parole noire, africaine ou *diallobé* et parole blanche, européenne, mais parole humaine et parole de Dieu, qui est « la totalité du monde », « l'architecture du monde, [...] le monde même » (p. 15). À travers le châtement subi par Samba car « sa langue lui avait fourché » (p. 13), le romancier introduit également une thématique récurrente, directement liée à la quête mystique : l'élévation spirituelle impose d'infliger au corps de dures souffrances qui ne sont pas tant des sanctions que des sortes d'exercices rejoignant toutes les pratiques ascétiques qui, détachant le croyant de ses besoins ou désirs matériels et charnels, lui permettent de se consacrer entièrement à Dieu. Le thème du divertissement, au sens pascalien, apparaît aussi dès cet *incipit* à travers les paroles du maître : « Tant que de vaines pensées te distrairont de la Parole, je te brûlerai » (p. 16).

Une autre scène est intéressante dans la mesure où elle n'a aucune influence particulière sur la trame narrative elle-même : il s'agit de la querelle avec Demba, dans le chapitre II. Elle ne constitue pas un maillon de l'intrigue, mais illustre, à travers les deux personnages, le conflit qui est au cœur du roman. D'un côté, Samba Diallo représente l'élan mystique par sa conscience aiguë de la mort, son détachement, son rejet profond de sa propre noblesse sociale, car la noblesse à laquelle il aspire est « plus authentique, non point acquise mais conquise durement et [...] plus spirituelle que temporelle » (p. 27). De l'autre, malgré sa condition de *talibé*, Demba est l'incarnation des tentations terrestres et de certains vices : désir charnel, dont témoigne son commentaire sur la beauté de la cousine de Samba (p. 25), jalousie, « ambition [...] vivace et intraitable » (p. 27), caractère agressif, querelleur... Aussi le croc-en-jambe fait à Samba par un membre du groupe, la chute qui s'ensuit et la bagarre entre le héros et Demba sont-ils autant d'éléments dont le rôle est bien plus symbolique qu'anecdotique. Cette chute provoquée n'est pas seulement physique, elle est morale et spirituelle : le romancier reprend ici un archétype de la déchéance, du mal, de la condition humaine depuis la perte du paradis terrestre.

Enfin, le dénouement nous paraît éminemment révélateur. En changeant tout à coup de chronotope pour nous faire passer de l'ici-bas à l'au-delà, le romancier montre à quel point la quête qui structure l'itinéraire de Samba Diallo se situe bien en dehors des contingences socio-historiques. Le dialogue entre le héros et la « voix » n'a rien à voir avec un quelconque dialogue ou conflit des cultures, et la « grande réconciliation » (p. 189) qui s'opère en Samba n'est pas une synthèse entre sa formation *diallobé* et son apprentissage à l'occidentale. Il s'agit de retrouvailles avec la Vérité perdue, avec cette « totalité » dont parlait l'*incipit* : la voix lui recommande de « sen[tir] comme il n'existe pas d'antagonismes » (p. 189) et affirme : « Tu es l'infini » (p. 190). C'est pourquoi il nous semble erroné de parler, à propos de Samba Diallo, de destin tragique : une telle interprétation s'enferme dans une lecture « profane » du texte et projette une vision de la mort qui est aux antipodes de la pensée mystique. Tout ici suggère au contraire la délivrance, la plénitude, l'accomplissement de la quête dans laquelle le détour par l'Occident n'a été qu'une péripétie qui, d'un côté, a certes éloigné Samba de sa propre foi, mais en même temps, en précipitant sa mort, a finalement favorisé ses retrouvailles avec celle-ci. Tous les propos du héros dans ce dialogue sont d'ailleurs une profession de foi sans ambiguïté : « J'ai choisi », « Je te veux » (p. 188), ou encore, dans les toutes dernières lignes : « Salut à toi, sagesse retrouvée, ma victoire ! », et enfin : « Je te veux, pour l'éternité » (p. 191).

Ceci ne signifie pas pour autant que le destin du héros nous soit présenté comme exemplaire, encore moins comme l'unique voie possible pour l'être humain en quête de vérité. C.H. Kane nous raconte le cheminement d'un être voué au mysticisme dès son plus jeune âge sans pour autant condamner ceux qui, autour de lui, font des choix différents, du moment qu'ils sont guidés par une certaine vision du Bien, qu'elle soit empreinte de religion ou au contraire athée, comme la foi communiste de Lucienne.

Isotopies dominantes

Sur le plan thématique, toute une constellation de notions et de termes, employés au sens propre ou de façon métaphorique, s'organise autour de l'antithèse entre vie profane et expérience mystique.

Le premier paradigme, celui de la matière, est profondément lié à la dimension temporelle de l'existence humaine. Il apparaît tout d'abord par le motif récurrent du corps, représentant à la fois les besoins impérieux auxquels celui-ci nous soumet et notre condition d'êtres mortels. Aussi les portraits physiques des personnages sont-

ils conçus en fonction de ce caractère purement symbolique. La rapide description de Demba et Samba Diallo, lors de leur querelle, est ainsi éclairante par son aspect nettement antithétique : « tandis que Samba Diallo [...] était tout en lignes longues et nerveuses, Demba, lui, était plutôt rondelet, paisible et immobile » (p. 28). De la même façon, le corps du maître, « maigre et émacié, tout desséché par ses macérations », s'oppose à la haute silhouette pleine de vigueur et de prestance de la Grande Royale. Quant au pasteur Martial, son visage rappelle celui du maître à travers les motifs de la maigreur et la dessiccation : le contemplant, Samba Diallo revoit « le front, à la peau racornie par les longues prosternations, du maître des Diallobé » ; il est question d'un « long nez mince », d'une « bouche douloureuse » et de la « sécheresse des lèvres » (p. 122). Car le corps de ceux dont la vie est tournée vers Dieu est non seulement – par nature, semble-t-il – plus frêle, plus léger, mais il est aussi l'adversaire que l'âme doit sans cesse travailler à dompter : en témoignent aussi bien la pratique des châtiments corporels au Foyer-Ardent, que le combat mené par le maître contre son corps vieillissant.

Mais au-delà du corps, de la matière, ce sont aussi les objets, perçus comme autant d'obstacles à la vie spirituelle. Il n'est donc pas surprenant que, recevant des cadeaux au moment du départ de Samba Diallo pour l'école étrangère, le maître et le disciple aient la même réaction : s'en débarrasser aussitôt en les offrant à d'autres. Le monde occidental apparaît, aux yeux du fou et de Samba Diallo, comme un univers totalement envahi par la matière inerte, qui a en quelque sorte pris le pouvoir et éliminé l'humain. Le fou est frappé par l'omniprésence d'une « carapace dure » (p. 103) recouvrant le sol et des « mécaniques », « coquilles » (p. 104) vides ayant remplacé l'homme. Les observations du héros sont exactement du même ordre : « leur rue est vide, leur temps encombré, leur âme ensablée là-dessous, sous mon gros orteil droit et sous les événements et sous les objets de chair et les objets de fer... » (p. 141).

Enfin, un terme générique extrêmement récurrent rassemble tout ce qui, dans la vie humaine, s'oppose à l'élan vers Dieu : le « poids ». Ainsi est résumée l'aspiration des *Diallobé* attirés par le monde moderne venu de l'étranger : « Les Diallobé voulaient plus de poids » (p. 43). Le monologue intérieur du maître, dans lequel apparaît cette phrase, souligne la polysémie de ce terme qui désigne la « chape lourde de ses soucis quotidiens », la « masse inerte et de plus en plus sclérosée de son corps », mais aussi « la distraction des disciples, les féeries brillantes de leur jeune fantaisie, autant d'hypo-

stases du poids, acharnées à les fixer à terre, à les maintenir loin de la vérité » (*ibid.*). Cette métaphore du « poids » va au-delà des besoins physiques et des désirs matériels ; elle englobe aussi le « divertissement » et les différentes formes de désirs évoqués par les *Pensées* de Pascal : *libido sentiendi*, *libido sciendi* et *libido dominandi*.

Or, pour la pensée mystique, tout ce « poids » n'est que surface, apparence qui aveugle l'homme et le détourne de la vérité profonde de l'existence. Ainsi Samba Diallo décrit-il le monde occidental comme un simple « décor » totalement factice (p. 157), et le maître, placé une fois de plus devant le problème de l'école étrangère, adresse à Dieu cette prière : « Seigneur, préservez-nous de l'exil derrière l'apparence » (p. 95). Aussi l'épilogue est-il une traversée des apparences, un renoncement à leurs mirages. La voix interroge Samba Diallo : « – L'apparence et ses reflets brillent et pétillent. Ne regretteras-tu pas l'apparence et ses reflets ? ». Mais la réponse du héros est claire : « – La maîtrise de l'apparence est apparence ». La voix peut alors l'inviter à la dépasser pour toujours : « – Alors, viens. Oublie, oublie le reflet. [...] Vois comme l'apparence craque et cède, vois ! » (p. 188).

Le poids et ses différents avatars s'opposent dans le texte à toutes les images du dépouillement physique et matériel, de la profondeur – *vs* la surface –, de la vérité – *vs* le mirage, l'illusion –, mais aussi aux schèmes ascensionnels qui caractérisent l'élan mystique, comme ici par exemple, à propos du maître : « plongé dans ses méditations mystiques, ou écoutant réciter la Parole de Dieu, il se dressait tout tendu et semblait s'exhausser du sol, comme soulevé par une force intime » (p. 17).

L'une des composantes de ce réseau thématique est ainsi ambivalente : c'est le motif du vide. Le plus souvent, en effet, celui-ci est associé à la vie terrestre et au matérialisme. C'est de cette « vacuité » (p. 161) que souffre Samba Diallo en France, non seulement parce qu'il la perçoit dans tout ce qui l'entoure, mais aussi parce qu'il la ressent également en lui-même, et qu'il l'oppose avec nostalgie à la plénitude parfaite qu'il éprouvait au Foyer-Ardent. L'image césairienne²⁴ du « balafon crevé » (p. 163) renvoie à cette perception d'une enveloppe vide, devenue inutile car elle a perdu ce qui la faisait vivre.

²⁴ Il est possible en effet que cette image soit une réminiscence du *Cahier d'un retour au pays natal* : « Au bout du petit matin, la grande nuit immobile, les étoiles plus mortes qu'un balafon crevé » – CESAIRE (Aimé), *Cahier d'un retour au pays natal* [1939]. Paris : Présence Africaine, 1983, 93 p. ; p. 13.

Mais parallèlement, l'image du vide est positive lorsqu'elle exprime l'absence de matière, de poids. C'est ainsi que dans la métaphore filée de la « courge », le progrès spirituel de la courge consiste précisément à « s'évide[r] » et « son bonheur est fonction de sa vacuité » (p. 44). De même, la description qui est faite des premières impressions de Jean Lacroix dans la salle de classe, en rapport avec la présence de Samba Diallo, repose précisément sur des images qui connotent le vide et l'absence, mais un vide paradoxal qui est en quelque sorte une « surprésence ». L'enfant perçoit en effet l'existence d'un « point où tous les bruits étaient absorbés, où tous les frémissements se perdaient », d'une « solution de continuité à l'atmosphère ambiante », d'un « trou de silence » (p. 62-63). Mais quand il découvre d'où provient cette impression, c'est une « révélation » (p. 64), car ce « trou », loin d'être vide, est au contraire un point d'intense « rayonnement », le terme étant répété quatre fois en une quinzaine de lignes à peine. Samba Diallo apparaît ainsi comme une sorte d'oxymore vivant, un vide qui est plénitude, une absence qui est intensité supérieure de vie, condensé de présence.

Le dernier paradoxe de ces images du poids et de la vacuité naît de leur manifestation concrète dans la vie des *Diallobé*, et c'est ce qui place le maître devant un dilemme terrible. C'est le chef des *Diallobé* qui le formule explicitement : « Cependant, Maître, si je vous comprends bien, la misère est aussi absence de poids » (p. 44). C'est pourquoi la Grande Royale, dans son pragmatisme, recommande au chef : « Donnez-leur le poids, mon frère » (p. 45). Or le maître est parfaitement conscient que « la misère est, ici-bas, le principal ennemi de Dieu » (p. 44), de sorte que, quel que soit le choix que feront les guides spirituels et temporels de la communauté, ils éloigneront le peuple de Dieu, soit en lui refusant le « poids » qu'il réclame, soit en lui permettant de l'acquérir. Et c'est là le problème insoluble, aux yeux du maître comme du chef : « Il faut construire des demeures solides pour les hommes et il faut sauver Dieu à l'intérieur de ces demeures » (p. 21). Mais nul ne sait comment concilier ces deux exigences.

Or ce problème n'est finalement pas celui de Samba Diallo, que son origine sociale met à l'abri de la misère. Là réside peut-être l'une des raisons qui orientent le discours critique vers l'interprétation socioculturelle : Samba Diallo est considéré comme un héros représentatif, de la communauté *diallobé* sur le plan intratextuel, et d'une certaine génération d'Africains scolarisés à l'école française sur le plan référentiel. Cela n'est vrai que jusqu'à un cer-

tain point : certes, ce héros vit une expérience que C.H. Kane et bon nombre de ses contemporains ont également connue. Cependant, en tant que personnage foncièrement mystique, il est et ne peut être qu'un individu exceptionnel, hors norme. La différence marquée entre Samba Diallo et les autres talibés, ainsi que ses liens privilégiés avec le maître en sont la preuve. En tant que représentation d'un moment historique vécu par une société tout entière, soit dans sa signification collective, le roman pose bien un problème d'ordre socioculturel. Mais en tant que récit d'un itinéraire individuel, celui du héros, il a d'autres enjeux, une dimension métaphysique qui lui donne une valeur intemporelle : le « conflit des cultures » n'est que l'élément déclencheur d'une crise spirituelle. C'est sans doute cette polysémie, cette superposition de niveaux de lecture divers, qui fait toute la richesse de l'œuvre et lui permet, cinquante ans après, de susciter encore le débat autour de son interprétation.

■ Florence PARAVY